

ZENETUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

KODÁLY
ZOLTÁN

75.
születésnapjára



ZENETUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

KODÁLY ZOLTÁN

75. SZÜLETÉSNAPIJÁRA

SZERKESZTETTE
SZABOLCSI BENCE
ÉS
BARTHA DÉNES



1957

LEKTORÁLTA
UJFALUSSY JÓZSEF

V. 194
© Akadémiai Kiadó Budapest, 1957.

20.00/6
R00.

84.

MTA Bartók Archívum

I-41 / 1962 sz.

R 72

R12

95

A védőburkolót tervezte: Kondor Árpád

A kiadásért felelős: az Akadémiai Kiadó igazgatója

A szerkesztésért felelős: Lénárt Éva Műszaki felelős: Kondor Árpád

Kézirat beérkezett: 1957. VIII. 16. Terjedelem: 66,85 (A/5) iv + 53 melléklet + 36 oldal kottamelléklet

43299/57 Akadémiai Nyomda, Budapest, V., Gerlóczy u. 2. – Felelős vezető: Bernát György

ZENETUDOMÁNYI TANULMÁNYOK
KODÁLY ZOLTÁN
75. SZÜLETÉSNAPJÁRA

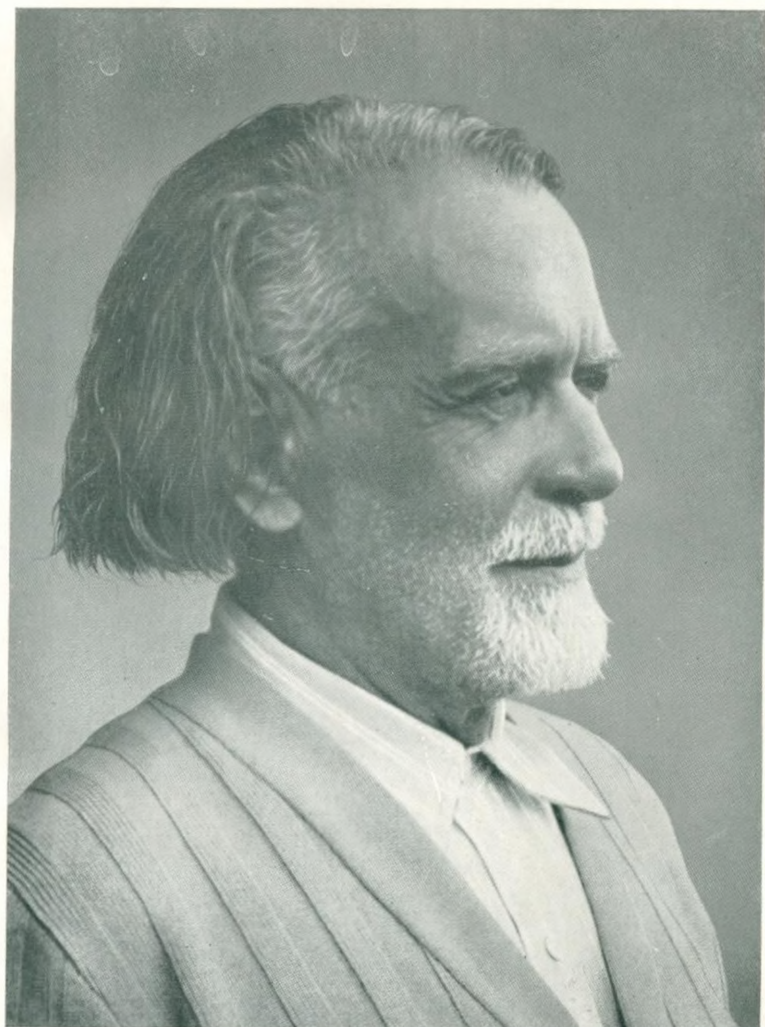
ZENETUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

VI.

SZERKESZTI
SZABOLCSI BENCE
ÉS
BARTHA DÉNES



1957



(Tardos Béla felvétele)

A 75 éves Kodály Zoltán

A 75 ÉVES KODÁLY ZOLTÁN

Magyarország, a magyar társadalom, a magyar szellemi élet, a magyar nép, mely ezidén egyik legnagyobb művésziát ünnepli a 75. évét betöltő Kodály Zoltánban, egy emberöltőnyi munkát ünnepel benne, olyan művet, mely a hősi és tragikus erőfeszítésekben oly gazdag magyar történelemben is párját ritkítja.

Hősi és nagyszerű ez az életmű, mert nemzedékek munkáját sűríti magába; messzireható és általános érvényű, mert egyben erkölcsi példaadás; mert mérföldkövet jelent műveltségünk történetében, s mert egy kis nemzet határát messze túllépő jelentőségre nőtt az egész világ számára.

Művész és tudós, költő és nevelő Kodály Zoltán, mindegyiknek nagy-szabású, a maga útján járó, új távlatokat nyitó tünemény. Alkotóművész, aki a magateremtette szókinccsel beszél s a magateremtette világ szépségével ajándékozta meg mindnyájunk életét; aki felfedezte és feltárta a magyar nép ősi zenei anyanyelvét s ezt a nyelvet nemzeti műveltségünk középpontjába állítva, megtanította egész népét erre az ősi-új zengésre; aki európai távlatot nyitott egész gondolkodásunk számára, valósággal új tudományos közszellemet teremtve Magyarországon; s aki nevelőmunkájával újjáformálta egész pedagógiánkat. Az ő műve, ha a magyar zenei műveltség, messze elhagyva múlt századi féltudású állapotát, ma az egész világ megbecsült szellemi kincse, emberi és nemzeti rangunk egyik legszebb és legnemesebb biztosítóka.

Ez a nagy mű nem jött létre könnyen s Kodály Zoltán útja nem volt sima út. Utjába állott minden idegenség, lomhaság és közöny, a magyar múlt minden kárhozatos, rossz, visszahúzó hagyománya. Évtizedekig tartott, amíg nagy kortársával és barátjával, Bartók Bélával kivívta az igazi magyar népdal egyenjogúságát, amíg hazát szerzett neki saját hazájában; amíg újhangú remekműveiben kivívta egy forradalmi erejű új magyar zeneművészet létjogát, világszerte való elismertetését; amíg megalapozta és győzelemre vitte a mai magyar zene-tudomány alapvető és példaadó eredményeit. Sokszor küzdött egymaga a dölyfös rosszindulattal és értellelenséggel; de mindig ott tudta maga mögött s ott érezte magában népe, a névtelen milliók roppant életerejét s ez az erő eleve eljegyezte Kodály Zoltánt a végső győzelemmel. Ha ma végigtekint munkája — hat teljes évtized! — eredményein, ott látja maga előtt az egész megújított Magyarországot, mely forró szeretettel és odaadó hálával néz fel reá, nagy művészjára és tanítómesterére.

*

1882 december 16-án született Kecskeméten. Iskoláit Galántán és Nagyszombatban végezte, 1900-ban Koessler János zeneszerzőnövendékének iratkozott be a budapesti Zeneakadémiára s az Főváros-kollégium tagjaként a bölcsészkarra. 1905-ben kezdte meg nagy

jelentőségű népdalgyűjtő, országjáró körúttal, 1906-ban «A magyar népdal strófászerkezete» című értekezésével doktorált az egyetemen, közzétette Bartókkal az első népdalsorozatot s 1907-ben a Zeneakadémia tanára lett; ugyanebben az évben hangzott fel Budapesten első nagyszabású zenekari műve, a «Nyári este». Külföldi tanulmányutak következtek: Berlin, Páris, Róma. 1910-ben első szerzői estjét rendezte meg a fővárosban, a Waldbauer-vonós-négyes közreműködésével; ugyanebben az évben kötött házasságot a kitűnő zenei tehetségű Sándor Emmával, egész későbbi munkásságának kongeniális társával. 1911-ben az Új Magyar Zeneegyesület létrehozásán fáradozott Bartók Péllal együtt, egyelőre tartósabb eredmény nélkül. 1910—18 között hangzottak fel első kamarazeneművei külföldön, 1918-ban — második szerzői estjén — kerültek bemutatásra az első Kodály-dalok. 1919-ben, a Tanácsköztársaság idején, a Zeneakadémia aligazgatója s egy zenei direktórium tagja volt, ami miatt 1919 őszén hosszantartó fegyelmi vizsgálat és ellenséges hajszá indult ellene. Ezekben az években kerültek a nyilvánosság elé első alapvető tudományos munkái, a népinek és történelminek felbonthatatlan egységét bizonyító mesterművek: 1917-ben az «Ötfokú hangsor a magyar népzeneben», 1921-ben az «Argirus nótája», 1923-ban a Bartókkal sajtó alá rendezett «Erdélyi magyar népdalok», 1924-ben a «Nagyszalontai gyűjtés» dallamai; ezeket követte 1926-ban a «Kelemen kőműves balladája», 1933-ban a «Néprajz és zene-történet». 1935-ben a «Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzeneben», 1937-ben a «Magyar népzene» (azóta több kiadásban, 1956-ban németül is). — megannyi mérőföldkő a magyar zenetudomány fejlődésében, s kivülről hosszú sora a cikkeknek és kisebb tanulmányoknak.

Az 1923-as év döntő fordulatot hozott Kodálynak a magyar zeneéletben elfoglalt helyzetében; bemutatásra került a «Psalmus Hungaricus», az a monumentális kórusmű, mely egycsapásra a nagy nemzeti zeneeköltőt revelálta szerzőjében, immár nemcsak a szakemberek, hanem a legszélesebb nyilvánosság, az általános köztudat számára is. Ettől kezdve minden új művével nőttön-nőtt a jelentősége a magyar, majd hamarosan a külföldi közönség előtt. 1925-ben csendültek fel az első gyermekkarok, melyekből hamarosan országos énekkari mozgalom indult útnak, 1926-ban került bemutatásra Operaházunkban a «Háry János» s szólaltak meg vele az első igazi magyar népdalok az ország vezető színpadán; ugyanez az év hozta meg a «Psalmus» első külföldi bemutatóját, melyet azóta az előadások beláthatatlan sora követett a világ minden táján. Kodály ezidőben mint műveinek dirigense is ismertté vált a külföldön. «Háry János-t a «Marosszéki» és «Galántai táncok» (1930—33), a «Székely fonó» (1932), a «Budavári Tedeum» (1936), a «Páva»-változatok és a «Concerto» (1938—40), a «Missa Brevis» (1942) és a «Czinka Panna» (1948) követték, nem szólva a dalok, kórusművek és népdalfeldolgozások hatalmas soráról. A második világháború fojtó évei minden eddiginél tudatosabban megértették a művészetben a jövő megmentésének, az ifjúság nevelésének gondját (Iskolai Énekgyűjtemény 1943—44, Bicinia Hungarica sorozat) s írásainak is mind sürribben visszatérő alapeszméje az eljövendő «magyarabb és emberebb» nemzedék. A zenei, irodalmi, nyelvi mozgalmak, melyeket megindított, kivétel nélkül ezt a célt szolgálják.

A felszabadulás már e hatalmas munkában találta. Az azóta eltelt tizenkét esztendő régi terveit és kezdeményeit bontotta virággá s a reárvált vezető tisztségek csak Kodály hatalmas nemzet- és népnevelő programját szentesítették. Elnöke volt a Művészeti Tanácsnak s 1946-tól 49-ig a Magyar Tudományos Akadémiának; háromszor tüntették ki Kossuth-díjjal, legutóbb 1957-ben, a díj legmagasabb fokozatával. Angol, amerikai és szovjetunióbeli vendégszereplései világszerte öregbítették zeneszerzői hírnevét s mióta a Magyar Tudományos Akadémia 1951-ben megkezdte a Magyar Népzene Tárának rendszeres kiadását, az egész világ zenetudománya fokozódó megbecsüléssel ismeri fel Kodály és Bartók népzene-kutatói, zene-történelmi és néprajztudományi kezdeményezéseinek nemzetközi jelentőségét. A legutóbbi évek Kodály Zoltán zeneszerzői, írói és tudományos munkásságának valóságos új kivrág-

zását hozták: nemcsak «Zrinyi szózatát»-t és a «Talpra magyar»-t érelették meg (1955—56), hanem Arany János népdalgyűjteményének nagyszabású kritikai kiadását (1952) és a kisebb Kodály-tanulmányok gazdag antológiáját is (A zene mindenkié, 1954).

*

Egyik kezünkkel a keleti testvérnépek fogják, a másikat Bach és Palestrina — írta egyik tanulmányában. — «Össze tudjuk-e fogni e távoli világokat? Tudunk-e Európa és Azsia kultúrája közt híd lenni s talán mindkettővel összefüggő szárazföld? Feladatnak elég volna újabb ezer évre.» — Ez a program egyben azt a küldetést jelzi, melyet Kodály Zoltán kezdettől fogva önmagában és művészetében érzett.

Csak ilyen történelmi küldetés tudatában válhatott a művész útja egyben a teremő humanista útjává, nemcsak a magyar műveltség, de az emberi szellem egyre mélyebb tárnái felé. Műveiben sorra felvonultak a magyar tájak, sorsok és évszázadok, egyben a régi és új, időtlenül időszerű emberi fájdalmak és ujjongások. Megszólalt a magyar biblia tragikus hangja a «Psalmus Hungaricus»-ban, a «Jézus és a kufárok»-ban, a magyar erdők zengése a «Mátrai képek», a «Hegyi éjszakák», a «Nyári este», a Marosszéki és Galántai táncok nagyívű dallamaiban. Megszólalt a régi és új magyar költészet: Balassi és Zrinyi, Berzsenyi és Kölcsey, Vörösmarty és Petőfi, Arany és Ady «megkésélt melódiája» a Kodály-dalokban és kórusokban, a magyar nyelv e páratlan melódikus kivirágásaiban; a népköltészet drámává és szimfóniává hevített monumentális hangja a «Székely fonó» s a «Háry János» színpadán, a «Felszállott a páva» árnyékos és ragyogó freskóin; Európa és a magyarság nagy találkozása a «Tedeum», a «Mise», a «Concerto» szárnyas pompájában és mély lélegzetében. De nem volt-e mindez Európa vajúdo problémáinak megoldása is, nem volt-e válasz az egyre visszatérő kérdésre: lesz-e még zenéje, lesz-e nagy melódiája a születő új világnak, lesz-e még olyan emberség, mely a felbomlásban, elmerülésben és újjászületésben összetart? Ami a régi magyar zeneiségben érték volt, ígéret és elindulás egy megülmódott európai magaslat felé, sorra megvalósult és beteljesült Kodály műveiben; ami évszázadokig mindig csak kibontakozni készült, de útra meg újra elakadt és homokba fült, itt életre támadt győzelmes erővel; «felkelt és jár». A klasszikus nyugati zene régi, nagyszerű eredményeinek megkésélt, de talán legjobbkor érkezett keleteurópai társaként megszületett a nagy magyar énekkari művészet, melynek ma sehol sincs párja a világon; megszületett az az újfajta dallamosság, mely az Ezeregyéjszaka szivárványszíneit egyesíteni tudta az északi hősköltemények heroizmusával, a biblia mennydörgését a renaissance tavaszi édességével. Melodia humana — ez lett Kodály zenéje, nemcsak kicsiny hazája számára. ♣

S így érthető, ha kezdettől fogva maga mellé tudta állítani korának szinte minden jelentős előadóművészt, Toscaninitól és Furtwänglertől Mengelbergig, Ojsztrahig és Casalsig; hogy nemcsak apró magyar falvak tanítói, hanem azok a nagy művészek is megérezték az egyetemesen újnak lehelletét ebben a magyar zenében; s hogy nemcsak nálunk sarjadt a nyomában az énekes és hangszeres előadóművészetnek új iskolája, hanem idegen országokban is.

Igy van, így történt: Kodály Zoltán nagy álma, a Nyugatot Kelettel összekötő híd, a magyar zene európai hivatása valósággá vált az ő művészetében, s amit teremtett, immár valóban kibékítő és összefogó híd gyanánt áll e távoli világok között, az ezerarcú s mégis egyetlen melódia, az ősi és mindig új humanizmus jegyében.

AZ IFJÚ KODÁLY A ZENESZERZÉS VÁLASZÚTJÁN

Európai műzenénkben a XX. század első évtizede, ha nagy általánosságban tekintjük, olyasféle előkészület idejét jelenti, mint vulkáni kitérés előtt a fenyegető gőzöké és morajlásé. A «földalatti» energiák tetterős egyéniségei akkor főként az 1880-as évek táján született nemzedékből valók. Nagyon különbözőek, sokféle akaratuk sokfelé sugároz; de egyben megegyeznek: az 1900 körüli muzsikát nagyrészt csódtömegnek tekintik. Különbözőségük azon fordul meg, hogy rendezni óhajtják-e az átöröklött zavart, megőrizve annak lényeges alap-törekvéseit, vagy pedig fölszámolni s aztán új alapokra helyezkedni. Vérmérséklet, élmény és tehetség kérdése, ki hogyan vonta le helyzetéből a következtetéseket. Akadtak olyanok is köztük, akik békésebb természetűek lévén, a vagy-vagy helyett inkább középutas megoldásra hajlottak. Ámde forradalom és reform között a kiegyezés is vadonatúj irányt jelent. Mindnyájan megegyeznek abban, hogy a fordulat szükségét a «maguk hőré» tapasztalták. Igytől-egyig az utóromantikus irányba születtek bele, annak technikáját, sokszor lelkületét is örökölvén: fiatal korban ahhoz csatlakoztak, szinte kénytelenségből. Iz alól csak az vonhatta ki magát, aki nem belülről, hanem műkedvelő módon kívülről közeledett a zenéhez. Így elsősorban a manifesztumok békétlenkedői, afféle fél-irodalmárok, mint a futurista PRATELLA (szül. 1880), az expresszionista WALDEN Herwarth (szül. 1878). Velük indult zenében is az úgynevezett «izmusok» időszaka, szintén 1910 körül (inkább előbb, mint utóbb), teljes elszakadással bármi megszokottól. S ez annál könnyebben sikerülhetett nekik, mivel egyénileg nem volt *mivel* szakítaniok. Magatartásukban épp ezért sok az ironikus, a torz, a karikatúra, a fintor. Így már SATIE-nál (szül. 1866), aki elsőnek helyezte el robbantó patrónjait az utóromantikus virágzás buja kertjében. A Walden-féle tabula-rasa forradalomhoz aztán később legközelebb került két amerikai, COWELL és ANTHEIL, nyilván szintén gátlás-mentesség okából: igen kevés volt a lerombolni valójuk önmagukban. Míg a Satie-vonal folytatói közül kerültek ki az időleges vagy végleges «dadaisták»; talán a legjelentősebb tehetség volt köztük a fiatal MILHAUD, az elvi vakmerőség egyik vezére.

A legteljesebb fordulattal 1910 forgópontján SCHÖNBERG üzent hadat önmaga addigi eredményeinek. Tőle függetlenül, de nem függetlenül az idők belső viharaitól, hasonló forradalmi kiugrás ugyanakkor a BARTÓKÉ. Mindkettőjük forradalma az 1860-as években született, előbbi generáció tettei révén válik lehetségessé. És pedig, nemcsak mint visszahatás a *straussrichardi* és egyéb hasonló modernséggel, a fölszaggatott lélek bajainak elfödésével vagy «tüneti kezelésével» szemben. Voltak annak a nemzedéknek olyan képviselői, akik idővel eljutottak az «operatív beavatkozáshoz» is; és akadt a

művészetükben nem egy olyan vonás, amely már az 1890-es évek óta érezte a gyökeres változások szükségét. Elsősorban olyan mesterekről van itt szó, amikő MAHLER, DEBUSSY, ANSORGE, DELIUS, NIELSEN, REBIKOV, BUSONI, ROUSSEL, majd a 70-es évek szülöttei közül VAUGHAN-WILLIAMS, SZKRJABIN, REGER, HOLST, RAVEL. Mindnyájan a romantika késő kisugárzásának törvényei alatt ugyan, de többé-kevésbé onnan kifelé-mutatóan, még el nem jutva, de vágyakozva az Újföldre. Busoni már valósággal utódá kente föl az általa is sokban előkészített Schönberget, s ugyancsak tőle származik a Bartókra vonatkozó mondás: «Ez legalább merőben új!» A többi felsoroltnál sem nehéz, kivált kései alkotásaik során, számos olyanra lelmi, ami nemcsak «dologi részen», de teljes intenciójában is megközelíti valami módon az új nemzedék eredményeit. Illeg itt rámutatni Rebikov harmóniai újításaira, Debussy, Roussel kései műveiben a leszűrt szerkezeti törekvésekre, Delius népi hangvételére az «Appalachia»-ban, Busoni hasonló irányára az «Indián ábránd»-ban, vagy a régi angol népzeneből kifejtett, megújított nemzeti stílusra, amely Vaughan-Williams eredményeiben annyira rokon Kodály irányával. Mindez végletekig feszíti az utóromantika jövőterhes ideg-hálózatát, csak nem vezet szakításra.

Élesebb fordulatig az új muzsikát alapító nemzedéknek sem jut el minden tagja. SZYMANOVSKI például csak végsőkig fokozza a szkrjabini színeköltészet és erotikus miszticizmus lázát, de nem kerül ki a válságból, tisztító tüzön át megújulva. Az ilyen folyamatnak — persze lelki kényszerből — egyik útja lehet, amire az osztrák HAUER jutott. Megelőzve Schönberget, az egyébként nem túlságosan jelentős muzsikus teljes mértékben megtagadta a zene sokszázados hangrendszerét és átállott a *tizenkélhangú* tonalitásra. Zenében a hangnem-használat forradalma jelképesen megfelel az emberi és társadalmi beállítottság sarkalatos megváltozásának. Azonos alapokra helyezkedett Schönberg s meglehetősen közel állott hozzá SCHNABEL. A Debussy-hagyományt elhagyva SZTRAVINSZKIJ (szül. 1882) azzal hág új magaslatoakra, hogy dallami anyagául keleteurópai paraszti anyanyelvet választ. Hozzá pedig az addigitól teljesen eltérő forrásokból növeszti ki többszólamú beszédmódját. Ugyanígy járt el Bartók, más előzmények más föltételeivel, egyénisége és nemzeti helyzettsége szerint az orosz mestertől eltérő, de széles látókörben rokon eredményekkel. (Nem szólunk itt e komponisták későbbi, bonyodalmas fejlődésmenetéről.) Az olasz MALPIEROBAN (szül. 1882) számos olyan vonás tűnik elő, ami forradalmi megindulását a Kodályéhoz lelki közelségben mutatja: elsősorban a népi zeneiséghez való közelsége és a többszólamú faktúra «európai» indítékú és egyéni rétegei. CASELLÁNÁL (szül. 1883) a klasszikus tisztaság felé történő formai kibontakozás jelent hasonló megújulást, mint ami Kodály művészetében emel világos válaszfalat a romantikus szétfolyással, parttalansággal szemben. A későbbi csatlakozók közül aztán GOOSSENS leginkább a deliusi vonal folytatója, PIJPER a rousseli formalehiggadást igyekszik továbbvinni, viszont nagyarányú és eredeti összefoglaló szerepre vállalkozik az úttörők nyomán HONEGGER és HINDEMITH.

Kodálnál, ahogyan az 1910-es választóvonal utáni műveiben döntő módon mutatkozik, nem találjuk a Szymanowski-féle egyoldalú homofón és színező túlszigázottságot, másfelől sem Schönberg, sem Bartók szélső álláspontját, teljes, szinte átmenet nélküli leszámolással, a dallami és kontrapunktikus hagyományok megtagadásával. (Bartók későbbi fejlődésében az újabb összefoglalások révén aztán ismét fontos tényezővé válnak az «össz-

európai» eredmények, de merőben megváltozott hangsúllyal.) Ami Kodályban teljesen új jelenség, az részint az akkor meglepően eredeti magyar népi melodika, túlnyomóan pentaton fordulatokkal, s hozzá a Palestrinái és Lassói visszanyúló, de sokszor az utóromantikus politonalitással elmélyített és érzékeny mély-lelki rétegekig hatoló többszólamúság, — részint a klasszikus formái hagyományokkal való egyéni rendelkezés, a szerkezeti tisztultság hozzáalkalmazása éppen a magyar népi dallamiság természetéhez. Külső vizsgálatra az ő harmónia-világa simán csatlakozik az utó-impresszionista módzerekhez, de polifon gondolkozása abban is a késő-reneszánszra üt, hogy az akkordikus elemet állandóan kiegyezteti a szólambeli önállósággal. (Közledés a «linearitás» és «függőleges» összecsengés között.) De ami e részben a legjelentősebb vívmány, az általában a leszűrt klasszicizmussal függ szorosan össze; ilyen stílust ugyanis nem lehet alkalmazni anélkül, hogy a teljes harmóniai építkezés bizonyos egységes *rendszert* ne alkosson. Kodály rendszerében a népi hangnemek és a poszt-impresszionista összhang-világ hasonló egységbe olvad, mint pl. Mozart vagy Beethoven alkotásában a dúr- és mollhangnemiség: funkcionalitása centralizálódik és átfogóan ölelkezik a nyugat-európai dallamisággal, annak formái kivételéseivel. (Hasonló rendszerhez jutott a maga módján Malipiero és Casella is, valamivel kevésbé zárt eredménnyel, vagyis közelebb maradván a romantika kísérletező vég-jelenségeihez.) Az egységes összetartásnak azonban Kodály nyilván a legelső és mintaszerű művelője századunkban s talán Vaughan-Williams legsikerültebb ópuszai állnak legközelebb hozzá. Bartók későbbi formái lehiggadása sem mentes a kodályi mintaadás hatásától, az újabb magyar iskola pedig túlnyomóan belőle táplálkozik. Mert a szétszórt és «megközelítő» jelenségeknél többet jelent az a «megérkezetttség», ami Kodály művészetére jellemző marad a hegedű-cselló duótól és II. vonónégyestől kezdve s amely aztán nagy kórusműveiben tetőpontosan dokumentálódik. Ezt a stílust, ezt a klasszicitást élesen meg kell különböztetnünk az úgynevezett neoklasszikus törekvésektől, melyekből túlnyomórészt hiányzik a teljes faktúra önkénytelen — klasszikus jellemből folyó — egybevágása a dallami és harmóniai elemekkel, vagyis a formai lebonyolódás magától értetődő szervezősége. Egyéniségéhez híven *ide* törekszik az ifjú Kodály 1905-től fogva. A nem egykönnyen elérhető eredmény felé következetes kísérletek vezetnek. Ezekből szolgálunk itt két szemelvénnel. Lássuk hozzá a környezetet!

Az 1905-ös dátumú hegedű-zongora-*Adagio* főrésze német késő-romantikus forrásokból (Brahms-iskola) merít. Középső része, intermezzója, a dórhangnennel és magyar népi fordulataival viszont különös álmoként szakad föl benne. Ha mindenképp odatartozónak erőltetjük, olyasféle poétikus látomásként kell kezelnünk, mintha valakiben a nyugati világ közepette hirtelen, mese-varázsszerűen valami merőben ismeretlen, távoli egzotikum nyílna meg. Ilyen módon — ha nagyon akarjuk — ez az egyébként mesteri lélekrajz tetszetősen jelképezheti éppen a magyar népi muzsika helyzetét 1905 zeneművészetében. Ugyanez az álomszerűség jellemzi az ópusz magyar akaratát az 1910-es keletű plasztikusabb átdolgozásban. Ugyancsak 1905-ből való a jelen tanulmányban bemutatandó *vonóstrió-darab*, egységesebb hangulat-építkezéssel. Részletesebben alább lesz róla szó. Az egykorú, ártatlan zongora-*Valsette* feltűnően érezteti a szerző ösztönszerű hajlamát pentaton fordulatokra. Az op. 3. füzet összeállításakor, 1909-ben került átdolgozásra. Kb. egykorú vele egy kis-zenekari, alkalmi *Nyitány* és *Felvonásközi muzsika*.

Ez Kodály játsszi humorának első, szélesebb zenei példája. A *Nyári este* című zenekari fantázia 1906-ban keletkezett. Ebben a súlyos költészetű kompozícióban lép föl első ízben Kodály kontrapunktikus és színező képessége tág látókört nyitóan. Formáló beállítása még tisztára utóromantikus módon részletező, laza, hangulatképekre bomló. Anyagának értékes részét menti át magasabb művészi körzetbe a csaknem negyedszázaddal későbbi átdolgozás, helyesebben: átköltés. A kétféle megszerkesztés között olyasféle a különbség, mint Brahms ifjúkori H-dúr triója és annak jóval későbbi új kiadása között. Azzal a különbséggel, hogy a Brahms-féle, klasszicizáló (akadémikus) leszűrt-ség egyáltalán nem küszöböli ki a részletek önálló kiemelkedését, vagyis a romantikus faktúrát, míg Kodály újjá alkotott művében épp az a nővum, hogy az egykori, vázlatos kompozíció beüremrejlő, teljes egység-hajlama kerül kibontakozásra. Nem több és nem akar több lenni a párisi élmények nyomán kibuggyant zongora-*Meditáció* (1907), mint hódolat Debussynek, illetve a belőle merített sajátos inspirációnak. De Kodály ugyanakkor és nem kisebb tanulsággal forgatta Mozartot; az eredmény pedig az impresszionizmussal *ellenkező* valami lett: szkematikusan úgy is jellemezhető, mint Debussy és Mozart egyesítése egy harmadik és főelem, a magyar zeneköltés javára. Ha az 1907-ből való *Három dal* tanulmányozzuk («Haja, haja», «Nausikaa», «Mezei dal»), világossá válik a zeneköltő hajlama mindarra, ami későbbi dal-aratásának veleje: a népi beszédmód fölfokozására, magasrendű aláfestéssel és formai beágyazással, a diatonikus dallamvilág beépítésére teljesen szabaddá nyílt hangnemi (modulációs és kromatikus) körzetbe, valamint a szavalat jellegzetességének és nemzeti hangsúlyozásának tökéletes összeolvasztására. A következő lépés mindennek az erénynek teljes kifejtése felé: népi versek következetes használata az *Énekszó*-ban (1908) s ennek nyomán aztán a műköltészeti szövegek hasonló szellemű zenés idomítása nyelvi őseredetük felé. Kodály föllépése — mint ma már köztudomású — zenében ugyanannak felel meg, ami költészetünkben a csaknem száz évvel előbbi nemzeti ki-virágzás volt. Erre a tényre céloz Kodály dalköltésében a «Mégkéssett meló-diák» cím (1912—16). Művészi fejlődésének időközben természetes érlelője a lázas népzene-gyűjtő munkásság és az abból származó mind hevesebb rá-ébredés tulajdonképpeni hivatására. A később épp ezen az alapon oly jelen-tőssé váló énekkari kibomlásnak első, úttörő megnyilvánulása 1908-ban: a *Két zaborvidéki népdal* női karra és női szólóhangokra. Ez a pompás anyag szerűséggel megfogalmazott munka még meglehetősen közel áll a rokon énekkari elődökhöz, főként Musszorgszkij és Janáček hasonló hajlamú hangulat-festéséhez. De ismét: virtuálisan magában rejti a teljes népi áthasonulás erőit. Közvetlenül a fordulat évét megelőzően készül el a *Zongoramuzsika* kilenc kísérleti darabja, aféle jótékony atelier-próbák, fegyver-köszörülés a további harchoz. Szintén 1909-ből való a kodályi forma-művészet első nagyarányú erőpróbája, a *C-moll vonósnégyes*. Itt még programszerű és dekla-ráció-jellegű a népi dalanyag, ahogyan a bevezetésben fölcsendül a paraszti melódia, a teljes ciklikus mű motívum-anyagával. Talán nem túlzás, ha ezt az erőműveletet a Bach-féle változat-művészet és a beethoveni ciklus-össze-fogás egyesítésének mondjuk a kezdődő XX. század bonyolult lelki látókörében. Ilyen mérföldkő a szintén 1909-es keletű *gordonka-zongora-szonáta* is, amelyről alább fogunk szólni. Mivel az 1910-ben hozzákomponált Lassú-darab és finálé egyfelől kimeríti az ópusz hangulati teljességét, másfelől inkább megközelíti a szerző egyénibb és fejlettebb akaratát: ez a kezdetnek szánt

tétel *elmaradt* belőle s a tipikus kvartlépéses indítású lassú kezdet, átfeljesztve betetőző kupolává, lett aztán a két-tételes mű búcsúztatójának is — a szimmetrikus lezárásnak — termő-anyagává.

I.

A VONÓSTRÍÓ-DARAB

(Lásd a hangjegy-mellékletet.)

Táncos ritmikájú szerenád-típus, ariózus középrésszel, A-B-A₁ formátummal. Az A-rész hangneme dór-ra hajlik, a középrészé tisztább dór. Szellemesen változatos hangszíni és harmonizációs variánsokkal tér vissza az első rész, végén elhaló codettával. Az A-rész kettős, a B-rész hármas szimmetriájú. Kontrapunktikus szerkezetük között az a különbség, hogy míg az A-rész homofón-faktúrával felel meg a szerenád-zene jellegének, addig a B-részben mindinkább fokozódó polifón jelenségek fogadnak. Mindkét rész belső fejlődéssel bonyolódik le, aminek főeszköze a motívikus munkán kívül a meglehetősen távoli hangnemeket érintő moduláció is. (Az első rész *g*-molltól eljut — a 26. ütemben — *a*-moll váltódominánsáig; a második rész pedig *c*-molltól — a 83. ütemben — *Gesz-dúr*ig.) Az egyes szólamok mindvégig önálló profillal bírnak, kezelésük egyébként is példásan anyagszerű. A hangzási — színező — tényező mesteri fokon jelentkezik; skálája az áttetsző gitárszerűségtől a 65—85. ütemben előálló zenekarszerűségig minden fokozaton átmegegy. Dinamikában hajszás-finom diszkréciótól szenvedélyes drámaiságig — aminek tetőpontja a visszatérés előtti fokozás csúcsán lüktet — szintén számos fokozat érezteti a lelkiállapot fejlődő menetét. A harmóniai építkezés nem hág túl a késő romantikában használt módozatok határain; az 1905-ben már nagyonis időszerű «modernségek» merőben érintetlen. Közvetlenül melléje helyezhető *Wolf* Hugó «Olasz szerenádja»-nak. Szerzője azonban eltekint tőle, mivel meglehetősen idegen az ő később kialakult, egyéni és nemzeti stílusától. Vizsga-darabnak készült a Koessler tanár nevelte tanítványok bemutatkozására.

Az A-rész magyarossága nagyjában azt az állapotot képviseli, amely a késői verbunkos-irányra jellemző. Tipikus mindjárt a fejmotívum ritmusa (3—4. ütem), ugyanaz, mint többhelyütt Bartók I. Szvitjében és általában a «kecses» magyaros fordulatok során. A következő ritmus-képletet (5., 6., majd 17. ütem) megtaláljuk egyebek közt Dohnányi gordonka-sonátájában és más egykorú, a nemzeti koloritra súlyt fektető zeneműben. A B-rész mindvégig átveszi azt a bécsi-klasszikus hagyományt, amely szerint a táncos jellegű intermezzo-tétel középrésze hajlik *orgonapontos* összhangosításra. Ilyenkor gyakori jelenség a középrész indulásakor: «bécsi uniszónó» a dallamvívó hangszereken; ez a «primitív» hatású beállítás a népzeneire alludál. (Így pl. Haydn-nél a 49. sz. *B-dúr* vonósnégyes Menuetto-triójában.) Ha Kodály megragadt volna a stílizálásnak ezen a fokán és módján: igen nagy-képességű zeneszerzőnek lett volna mondható, de epigonisztikus színezettel, mint akárhány egykorú társa. A trió-darab színvonaláról már a *Nyári esté*-ben is jelentőset emelkedett; döntő ugrással egyéni eredményei felé aztán az I. vonósnégyesben. *Valódi* «Kodályi»-nak e kis műben főként a hangszerkezelés, valamint a kristályos hangzás mondható. De előre utal hiánytalan-

ságában, tökéletes biztonságában a formai mintázás is ; olyan, mint Raffael-nél a Perugino-műhelyben alkotott alakoké. A későbbi, érett mesternél itt-ott felbukkan még a 17. ütem akkordváltása (nagy-nónakkord a szubdominánson, majd domináns-szeptimhangzat). Egyházi, illetve népi hangnemek hasonló használata Berlioz és Liszt — itt-ott Chopin — óta eléggé elterjedt jelenség volt a romantikában. Az érett Kodály népisége nem ebben keresendő, hanem a magyar paraszti énekhez való teljes hasonulásban. Izz a belső folyamat az 1905—1908. évek néprajzi munkája közben ment végbe.

II.

A CSELLÓSZONÁTA-DARAB

Itt sikerült Kodálynak legelőször megütnie sajátos, egyéni hangját, meglelnie a csupán lényegre szorítókozó, férfias-szükszavú forma-módszert. Az egész tétel: klasszikus szonáta-ízlomba önkéntelen szökkenő, széles fantázia. Hangzása franciásan kristályos. Meloszában: már a pentatonniából táplálkozó magyar fordulatokkal teljes. Összhangvilága készen adja a törzs-finálisszal (itt *g*-vel) alapozott, szabad tizenkétfokúságot. Megleljük benne gazdag választékban a később is akkora súllyal bíró parallel-mixtúra-akkordikát. A hangszerek kezelése külön-külön és együttes kiegyensúlyozottságukban: tökéletes. Születését ünnepli e darabban az egyéni és nemzeti poézisnak az a szinte időtlen fenoménje, amiért később szobrot emeltünk szívünkben Kodálynak.

A darab fölserkentő mottója (1—3., 99—103., 211—215., 249—251. ütem), mintegy az ősi magyar hegedős-temperamentum sámáni földidézésével: többhelyütt rokon módozatokban jelenik meg az ismertté vált mesternél. Így pl. *Káddár István*-ban, mint a lantos hős-szavú preludizálása, vagy a Hét zongora-darab 7.-jében, mint a történelmi magyarság érces üzenete. A fő-téma dallama vallomásos önarekép; nem kevésbé intenzív a csellószonáta (érvényes, megjelent) Lassú-darabjából elének forrószóló meneteknél. A kíséret híven követi a valódi zeneköltészet iratlan szabályát: összhanggá a melodika hajlása válik tömörülés, egyidejűség által. Itt is uralkodnak a pentatonniából folyó, gyakran kvart-képletté sűrűsödő akkordok. Többhelyütt érintenek különleges «mélyrétegeket» a többhangnemű (politonális) képletek. Legmegkapóbban a második téma harmónia-világában (54—80., 164—192. ütem) és az osztinátós záró-gondolat folyamán (87—95., 199—207. ütem). A dialektika szövéműdjé már ebben az ábrándban is kedveli — mint olyanyszor a további alkotásokban — a szekvenciázó áttételeket.

Páratlan esztétikai belátásra, ritka művészi önuralomra vall, hogy ezt a kincset fölöslegként elhullajtotta szerzője. Valóban úgy van: ha megőrzi, némi pleonazmustól szenvedett volna a három-tételes ciklus. Márpedig a klasszicizmus nem tűr bőbeszédűséget! Kodály félretette, «tűzre vetette» ezt az ihletett művét. Mi megmentettük s úgy találjuk, hogy joga van az élet-hez, sőt magában hordja a halhatatlanság igényét.

A NAGYSZOMBATI DIÁK

KODÁLY ZOLTÁN IFJÚSÁGA

A nagyszombati jezsuita templom, az «Invalidusok temploma» egyike a régi Magyarország legszebb barokk épületeinek. Oltára különösen díszes, rajta a XVII. századi mester egész csapongó, szinte szertelen képzeletének nyoma: a szentek zsúfolt sorai felett a kitérülő égbolt, az aranvozás tömjénes ködében girlandok, ruhadíszek és faragványok sűrűje. Ez az oltár, de az egész templom is gazdag impulzust adhat egy érzékeny zenei képzeletnek; valósággal olyan, mint egy trombitaharsogással kezdődő, sokszólamú, barokk Tedeum, melyben az énekesek egymástól veszik át a mind feljebb boltozódó dallamot. — Ís méltó testvére a középkor végén épült nagyszombati főtemplom, a kéttornyú Szent Miklós székesegyház, melyben nagyobb a zenei élet is s ahova vasárnaponként az érseki főgimnázium diákjai nagymisére járnak. Ennek a kórusa valamikor még virágzóbb zenei élet színhelye volt, de 1895 táján egy csomó hangszernek már nincs képviselője a zenekarban, s a régi kóták szétszűllve, gyűrten hevernek szanaszét. Mégis, ezen a kóruson áll meg ezidőben egy gimnáziumi diák, hogy egy-egy eltört, régi fúvóhangszert újra meg újra tűnődve kezébe vegyen s megpróbálja elképzelni: hogyan is szólhatott valamikor? Hogyan szólhatott az a tört hangszer, amely valamikor teljesebben, egy nagyobb együttesben, bizonyára diadalmasan harsogott, — hogyan szólhatott az a töredékes dallam, mely mind e tört hangszerekből sem csalogatható többé elő a maga teljességében —, milyen lehetett az a teljes, ma már darabjaira tört, roncsaira hullott zenekultúra, mely egykor az egész országot betöltötte? Volna-e rá mód, hogy egy napon a maga teljességében életrekeljen és újra betöltse egész Magyarországot, lesz-e ember, aki felidézi, lesz-e nemzet, mely hallgat rá, és felismeri benne a maga régi, teljesebb és tisztább hangját? Ís akkor is: lehet-e majd zenében és zenével feltámasztani egy igazabb és teljesebb országot, egy igazabb és teljesebb népet a mainál?

Ezek az ábrándképek foglalkoztatják a nagyszombati gimnazistát, a fiatal Kodály Zoltánt, amikor 1895 táján a templomi kórusok ódon hangszerei és kótái között kutat. Már mögötte vannak a tanulás első évei, már mély és el nem múló élményeket szerzett a galántai elemi iskolában, már megtanulta a falusi csatangolások, a kis pajtásokkal való kóborlások és együttműzsikálások örömeit, már hozzászókkott a szemé a Csallóköz s a nyugati Felvidék vízjárta, dombos rétjeihez. Ezek az élmények itt Nagyszombathban csak gazdagodtak. A pozsonyi országút mentén, a régi állomásépületből, ahol Kodály Frigyes, az új nagyszombati állomásfőnök családja lakik, délre szántóföldek láthatók, néhány kilométerre egy falu tornya s amögött a messze-terjedő pozsonymegyei síkság. A síneken túl még csak kevés ház s néhány

tenető, a Tirna-patak túlsó partján az ódon főtca, mely a főtérre visz; a régi várostoronyhoz s az érseki főgimnáziumhoz menet át kell haladni a Szent János-téren, a régi jezsuita templom mellett, melyben egykor Pázmány Péter és Zrínyi Miklós imádkoztak.

Mindezekhez a helyekhez, mind e tájakhoz milyen korán hozzászegődött már a zene! Hiszen már a galántai elemista pajtások között ott voltak a kis cigánymuzsikuskok, akik sűrűn kijártak a vasútállomásra hegedűikkel, ők voltak azok, akiknek szülei Mihók primás bandájába tartoznak, de őket magukat már úgy emlegetik, mint fiatalabb tanulótársuk kis csapatát, — ők a «Zoltán malachbandája». Milyen gyermekes, de milyen üde és friss muzsikálás is lehetett az övék, — még harminc évvel később is annak az emlékeibe mélyesztí gyökereit egy triószerenád, melyben ugyanúgy a falu ifjúi levegője uralkodik s mely ugyanúgy, mély basszushangszer híján, szinte a «devegőben» csillan fel és szikrázik szertesztét. De Galántához kapcsolódik a család házi muzsikálásának néhány első és mély emléke is, a családi vonósnegyes, ahol a házi együttes mindaddig nélkülözi a gordonkaszólamot, míg a diákmuzsikusk a zongora és hegedű mellett gordonkázni is meg nem tanul, mester nélkül, csak a maga mohó és hajthatatlan tudásvágyától ösztönözve, — az együttes, melyen felhangozhatnak az első Haydn-vonósnegyesek s melynek játéka először indíthatja el a diák képzeletvilágát a tiszta szólamvezetés, az arányos forma, a leszűrt és világitó szerkezet irányában. A zongorázó fiú Beethovent és Schumann-t tanulja, de a galántai gyermekbanda vezére már együtt hallja a Haydn-vonósnegyesek szólamait a cigánygyermekkek falusi rögtönzéseivel és először válik benne elmoshatóan élménnyé, hogy a kettő valahol a mélyben találkozik, s ha a mélyben találkozott, találkoznia kell a csúcsokon is; hogy klasszicizmus és népi zene egymástól eltévedt testvérek, akik minden nagy pillanatukban az egymással való találkozásra, a végső ölelkezésre vágyanak.

De Nagyszombat mindehhez mérhetetlenül sokat adott s az élmények sokszólamú szövevényében itt kezdettől fogva szóhoz jut már az irodalom is. Minden művész számára elhatározó jelentőségűek az első öntudatlan benyomások, de talán még fontosabb az a pillanat, melyben először formálja őket öntudatos benyomássá; mert abban az első öntudatos fogalmazásban bizonyos értelemben benne lappang már a teljes élet programja. A fiatal Kodály számára sokat mond, hogy műveltségének első öntudatos benyomásai között ott szerepelnek a régi és új irodalom nagy mondanivalói; de még jellemzőbb, hogy ezeket a nagy mondanivalókat már önmaga szerzi meg magának. Mert mindenekelőtt önmaga nevelője. Vannak tanárai — Toldy Béla, a gimnáziumi zenekar vezetője például —, akikre később, évek, évtizedek múlva is szívesen emlékezik vissza; de alapjában korán független az iskolától, független az iskola lompos-dogmatikus vallási nevelésétől is (tanári rábeszélésre sem lép be a kongregációba), s mindent maga akarja megkeresni az igazságot, melyben hihet és hinni fog. A bibliát még csak «messziről» ismeri — vele való igazi találkozása az érettségi utáni évekre vár —, de görögül tanul Homérosz kedvéért, ismerkedik Shakespeare-rel, Goethével, Schillerrel, Heinével, a német romantikával. A görög szellem s az ókor klasszikus szépségeszménye oly mélyen megragadja, hogy sohasem is fog többé elszakadni tőle; mikor huszonöt éves korában megírja azt a dalt, melyet «hangja születésének», első önálló megszólalásának érez, ez a dal Homérosz csodálatos ifjúságú leányhősét, Nausikaát idézi, s mikor — sok évvel később



Kodály Zoltán, érettségi vizsgája idején

— tanítványai arról faggatják, hol, kitől «tanulta» ezt a hangot, azt válaszolja rá: «Homérosztól». Általában, ezek az évek a nagy felkészülés éve, a feladatok s a fegyverzet felmérése. Barátai és tanítványai később sem, sohasem tudták elképzelni, mikor, mimódon volt ideje e félelmes fegyverzet megszerzésére; nyilván korán megtanulta a lényegre-tapintás, a kiválasztás, a megszűrés művészetét, korán érlelődött nemcsak művésszé, hanem gondolkodóvá és nevelővé is. Főleg pedig korán megszokta a felelősség gondolatát: mondd csak azt, ami valóban fontos, «az igazat mondd, ne csak a valódit!» Szükszavúvá lesz, egyidőre valóságos aszkétává, a szigorú igényt először önmagára alkalmazza, hogy azután kiterjessze egyre messzebbre, környezetére, hazájára, az egész emberi műveltségre, az egész világra. Ady Endrével egyidőben döbben rá, hogy Magyarország a félemberek, a tehetséges műkedvelők, a derékatört ígéretek hazája; s akkor megfogamzik benne a félelmes fogadalom, hogy az ő műve azértis teljes mű lesz, az ő embersége teljes emberség, műveltsége, szándéka, győzelme a teljes alkotóemberé, — s mert igényei egyre nőnek, a népet, az országot is meg kell majd változtatnia maga körül, a teljes emberek országává. Az eltört hangszerek szóljanak újra s hangjuk visszhangozzék egy megfiatalodott országban, — vagy szólaljanak meg az éneklők és változtassák át az alvó országot egyetlen viruló énekkarrá, ahol «mindenki egyért és egy mindenkiért», ahol «mindenkinek munkája egyaránt fontos s ahol egyetlen ember hibája mindent elronthat,» — ahol a töredék-emberek töredék-nemzetéből létrejön az igazi emberek igazi országa, az összefoglaló egész, — s a «rész-magyarország»-ból is a «világmagyarság.»

Tehát nem meddőn álmodozni, — dolgozni kell. Mindenek előtt: hatalmas örökség vár itt a birtokbavételre, csak legyen ember, aki birtokba veszi. A magyar történelem, a magyar költészet, a magyar zene mindenekelőtt. Tudóssá is kell válnia annak, aki minderre vágyik és mindezt vállalja, — tudóssá is, nemcsak művésszé; kutatóvá, felfedezővé, járatlan utak megmutatójává minden téren, s talán ígéhirdetővé, apostollá, prófétává is. Ki tudja, mi minden van ebben az országban, ami mostanáig rejtve maradt, amiről a mai nemzedéknek sejtelve sincs többé? Ki tudja, nem lappang-e magában a népben olyan hagyomány, mely egyszerűen kulcsa lehet a múlt, a jelen, a jövő ezer problémájának? Ismerjük-e valójában Magyarországot, tudjuk-e, hogyan él és érez s mit őrzött meg számunkra a magyar nép?

Hova, merre kell tehát fordulni? A fiatal művész számára egyszerre válik beszédessé a történelem, a képzőművészet, a költészet, az irodalom és a zene. Egyidőre még archeológussá is lesz: Nagyszombat város latin épületfeliratairól ír dolgozatot s vele pályadíjat nyer a gimnáziumban; tizennyolc éves, mikor Horváth Cyrill könyve a régi magyar irodalomról ilyen téren is kutatásra buzdítja; kezdi érdekelni a népköltészet s maga a zene sem eresztí többé szabadon... Mit tegyen, hogy e sokféle fény és sokféle hívás meg ne tévessze, szét ne szakítsa, el ne aprózza vágyait és erejét? Egy német zenei röpirat kerül a kezébe, arról, hogy «túlsok a zene»; mintha csak a hetvenéves Verdi aggodalmát visszhangozná: «Túlsok zene készül ma és túlsok a kísérlet... Nem az igazi nagyot keressük, hanem az irdatlant és mértéktelel...» Mintha csak saját kételyeinek s egyben megnőtt igényeinek hangját hallaná: csak a legfontosabbat és legkevesebbet! Műveit egyre szigorúbban szűri és rostálja, a legkevesebbet is írja le. Valóban, mindaz, ami a nyilvánosság elé kerül, a *kevésben* lesz súlyos és sokatmondó; kísérlet semmi, s mindig csak a legvégső, a leszűrt eredmény... mindannak, ami találgatás,

keresés és műhelymunka, valósággal mozarti eltitkolása, s annál gondosabb koncentrációja annak, ami százféle leszűrés után megállja a próbát. S ugyanez a gondolkodásban, az irodalmi és tudományos munkában is; egy bőbeszédű tudományos olvasmánya végére egyszer türelmetlenül odairja: «mindebből mit tudtunk meg?» s kortársait, majd tanítványait egyre irgalmatlanabbul szorítja ugyanerre a semmit-meg-nem-bocsátó önismeretre.

Pedig a művek, minden rostáló szigorúság, minden tiltó parancs ellenére, mégis csak meg akarnak születni s hamvas szépségük, ifjú ragyogásuk dacolni látszik az önkínzás aszkéta fegyelmével. Tizenötéves Kodály Zoltán, mikor első művei készülnek: néhány zongoradarab, egy orgonával s egy vonósokkal kísért Ave Maria, egy töredékes mise . . . Bizonyára nem véletlen, hogy a Kodály-zene, legkorábbi próbálkozásain túl, énekhang, énekkar és melódia szimbolikus egységében szólal meg legelőször. Ezek a művek nem kerültek bemutatásra s el is veszték; de fennmaradt — kéziratban — néhány közvetlen, ugyancsak diákkori utódjuk: egy harmadik Ave Maria (vegyeskarrá és orgonára), egy vonótrió és egy vonósnégyes. A nyilvánosság elé kerülő szerzemények sorát azonban nem ezek nyitják meg, hanem egy zenekari nyitány, melyet a tizenhatéves gimnazista «iskolai használatra», az intézeti zenekar számára komponál. Toldy Béla vezényli a bemutatót 1898 februárjában; s a mű — a fiatalosan lendülő D-moll nyitány, különösen szép A-dúr középrésszel — hangos sikert arat; még hírlapi kritika is megjelenik róla Pozsonyban (Westungarischer Grenzbote), ahol megállapítják, hogy «jól hangzik, gondolatait logikusan fűzi, tehetséges» . . . Azok a Haydn- és Vieuxtemps-hatások, melyeket az ifjú szerző később kritikus szemmel ismer fel művében, inkább csak a külső formálás higgadt biztonságára és világosságára szorítkoznak; maga a hang, a belső forma már egy maga útján járó fiatal költőé. Elméletet, szerkesztést még nem is tanul; az élő zenén keresztül, gyakorlatban ismerkedik meg a formák világával. Tizennyolcéves, mikor új vonósműve, a két hegedűre és brácsára készült Fesz-dúr trió már romantikus színt is idéz a klasszikus alaprajzba: Haydn mellé odaáll Schubert; s az ifjú szerző szerteportyázó kíváncsisága épp ezidőtájt fedezi fel Beethoven és Liszt, Boccherini, Viotti és Volkmann már ismert szerzeményei mögött, mindnyájuk fölé magasodva, egy régi óriás roppant árnyékát is: Bach preludiumait és fűgáit. A világ folytonosan tágul körülötte és ő ittasan szívja magába minden varázsát, minden ígérését. És korán, igen korán kifejlik benne az az ösztönös tehetség, hogy minden mögé odalásson és egyszerre érzékelje a világot létében és alakulásában, térben és időben, természetben és történelemben.

Természet és történelem, igaz! Az első Kodály-művek mély és jellemző ellentétekre világítanak rá, melyek már ekkor harmonikus egységben békülnek meg egymással. Az egyházi kórusművek először villantják fel azt a transzcendens révületet, a földöntúlinak azt az ígérését, mely később Kodály minden vallásos szerzeményére jellemző lesz; s ugyanakkor először tanúskodnak a zenei anyagnak, a kifejező-eszközöknek, a «mesterség»-nek arról az odaadó, szinte alázatos szeretetről, mely a Kodály-zenében később iskolát teremt; «földi és égi szerelem» meghitt összetartozása, renaissancekori belső egysége ez, minden nagy művészet, minden «klasszicizmus» ihletője és éltetője. S e kettősen-egy vonzalom mellett feltűnik a korai szerzeményekben két további vonás, mely állandó marad s egyre nőni fog a művészetben és műveiben: a természet, a *táj* varázsa és a *nyelv* belső életével való szoros szellemi kapcsolat.

A hallgatag nagyszombati diáknak régi társa és szövetségese a szabadlevegős tájék. Szenvedélyes gyalogló, úszó, hegymászó, korcsolyázó marad később is; művei hosszú sétákon fogamzanak legszívesebben, nyugodt kék szeme hegyoldalokon és réteken pihen meg legboldogabban. Galánta környéke meg a nagyszombati országút, a szilincsi rétek sokat beszélhetnének a vele való meghitt barátkozásról, — a körnek később csak ki kell tágulnia Svájc, Szicília és Wales, Páris, Moszkva és Washington tájáig; de közben belépnek a körbe Írdély és a Tátra völgyei, Moldva és a Dunántúl is, szinte egyidőben. Az ember és a természet elválhatatlan szövetségesek; egyik a másik helyett is beszélhet, s ahhoz, hogy a magyar nép nagy zenei nyelve megszüllessék, meg kell szólalnia egész Magyarországnak a zene nyelvén. Az olasz, a német, a francia, az orosz, az angol, a skandináv tájak mióta zengenek már az emberiség nagy zenekarában; csak a magyar táj hallgatott mostanáig. Vagy talán nem is hallgatott, csak nem volt aki megértse, aki hangját szóra és dallamra váltsa. El kell hát lesni és vissza kell adni a magyar tájnak a maga mély, belső zenéjét; el kell majd lesni és vissza kell adni a Zoborvidéknek, Marosszéknek és Galántának, a Mátrának és Gömörnek, Karádnak, Nagykállónak és Budavárnak, amit e tájakon elmúlt századok énekeltek . . . Az az eltört hangszer ott a nagyszombati templom kórusán egyre beszédesebben hív és biztat; megszólal benne és rajta lassanként az egész magyar tájék; és most már lesz aki megérti. «Egész napig mentem úgy, hogy nem láttam falut, csak erdőket és réteket — írja nemsokára a huszonhároméves országjáró Kodály Zoltán. — Nem hittem, hogy ilyen gyönyörű a Csallóköz. Ezüst víz (Kis Duna), ezüstös fűz és nyárfák, ezüstös rétek (benőtte őket az az árvalányhajféle bojtos növény), erős, mély zölddel aláfestve, hozzá az ég is egész nap ezüstszín volt. Azt hiszem, ez szebb mint Páris...» S még sok év múlva is, egy levelében, ahol az ország és önmaga megpróbáltatásairól kellene szólnia, inkább azzal foglal össze mindent: «A kertben hó fekszik.» Első nagyszabású zenekari művéről tudjuk, hogy «valamikori nyári estéken fogant meg, aratásos búzatáblák közt, az Adria fodrozása mellett»; egyik korai dalának magaszerzette szövege «ősz mező»-ről fantáziál, s egyik legszebb hasonlata is tájkép és természeti látomás: «Az új magyar zenéből egy más, mélyebb gyökerű, elhasználatlan magyarság szüzi tiszta levegője árad, olyan mint a székely fenyveseké, amelyek közé szorultan megmaradt valami egy valamikor országot átfogó, monumentális erejű életáradatból.» Ez az életáradat valóban ott lesz majd minden nagy művében, akkor is, ha a természetet idézi, de akkor is, ha csak az emberről beszél.

S ehhez még egy út visz: a nyelv felfedezése. Nem elég a tájat felidézni; meg kell benne szólaltatni az embert, hogy élővé s emberszabásúvá, emberi tudóval lélegzővé, emberi szívvel érzővé váljék maga a táj is. Nemcsak a magyar tájat nem fedezte fel még senki; a magyar nyelv is felfedőjére, zenész-felfedezőjére vár. A XVIII—XIX. század magyar zenésze megkezdte a nyelv természetes igényeiről, hogy európai szabású műveket alkot-hasson; eltanulta a német, olasz és francia szó és dallam liktetését, hogy utánozhassa nyugati mintáit, s közben hűtlenné vált saját nyelvi otthonához, a magyar szó s a magyar mondat természetes szívveréséhez, a ritmushoz és melódiához, mely «életet önt a szóba». A nagy magyar költők előre siettek s ígéket nem tudta még követni velük egy-ívású, egyrangú nagy zenész; nagy verseikhez még majd hozzá kell születniök a nagy dallamoknak, mint «megkésett melódiáknak». A fiatal zeneszerző latin szövegeken edzi izmait,

de már felkészült a magyar verssel és prózával való találkozásra is ; s ha a latin szó elkíséri az első egyházi kompozícióktól a Tedeumig s az Orgonamiséig, a magyar szó felébresztése és zenébeöntése viszont egész életének és munkájának középpontjában marad ; a legtöbb és legnagyobb, ami a magyar nyelvvel valaha zenében történt, az ő eljövendő műve lesz.

«Világmagyarság». A szót Kodály Zoltán használta Bartók művészetével kapcsolatban. Az ő kettejük művészete, más-más irányban, ezt a világmagyarságot jött megvalósítani, s maga a gondolat ott élt nagy író- és költő-kortársaikban is ; sőt, az irodalommal és zenével egyidejűleg bontakozik ki a XX. század első éveiben egy nagy képzőművész-nemzedék, mely ugyanezt a fogalmat van hivatva Európa-szerte meghordozni. A század elején a gondolat s a lehetőség épp hogy derengeni kezd ; a század közepén aláhanyatlik. Akkor már Kodály művészete az egyetlen, mely — tanítványai és követői között is magányosan — hirdetni és képviselni fogja. Mintha őbenne volna meg utoljára, vagy hosszú időre utoljára ; mert a kor művészeinek legtöbbszörében már csak egy-egy részlet él az egykori egészből. Az Egész azonban nincs jelen a részekben, még a részek összege sem azonos vele. Az elhamvad és újjászületik valamikor, más alakban ; «tegnap itt volt s holnap újra jön».

Mikor annak a nagy Egésznek képe először rajzolódik ki egy pályakezdő ifjú művész látóhatárán, bizonyára ő maga is megtántorodik tőle, mint az egykori próféták küldetésük súlya alatt. De vállalni kell és más választás nem adatott ; s a súly, mely a fiatal vállakra nehezedik, bizonyára épp az állandó küzdelemben, nélkülözésben és önmegtágadásban válik majd könnyebbé egy napon.

Az a nap még messze van ; jól tudja ezt a nagyszombati maturáns diák is, a tizennyolcéves Kodály Zoltán.

Így indul útnak 1900 nyarán ország és világ meghódítására, bátran és fiatalon, — így indul útnak, Budapest felé.

A PSALMUS HUNGARICUS

1923. november 19. nevezetes dátum a magyar zenetörténetben. Két nagy mester két nagy alkotását hallotta először aznap a magyar közönség: Bartók Béla III. szvitjét és Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusát.

A bemutatott művek igazi jelentőségének megértése érdekében ne sajnáljunk egy pillantást vetni létrejöttük és bemutatásuk körülményeire. — Az ország fővárosa, az egyesített Pest-Buda ünnepelte a bemutató napján ötvenéves fennállását. Maga az egyesülés 1873-ban, s ezzel a «székesfővárossá» való rohamos fejlődés valamennyi jó és rossz vonásával együtt jellegzetesen az 1867-es kiegyezés talaján, a kiegyezés-teremtette társadalmi-gazdasági helyzet következményeként ment végbe, mint az idegen nagytőke és a magyar nagybirtok egyezségének legszembetűnőbb eredménye. A gyors felvirágzás ára mindenestre 1848—49 forradalmi örökségének, a függetlenségi gondolatnak feladása volt. Az 1919—20-ban győztes reakció tehát bizonyos joggal tarthatta magáénak ezt az ünnepet, hiszen győzelme voltaképpen a kiegyezés urainak hatalmát hosszabbította meg további 25 évre. A hivatalos főváros pedig hiánytalanul reprezentálta ezt a hatalmat.

Ilyenkor mindig nagy a keletje a fegyverzajjal elriasztott műzsáknak. Mézes mosollyal és mázos szavakkal igyekeznek megszólalásra bírni a megszorodott, emberséget gyászoló művészeteket, s mint Arany János Ali basája a Szondi két apródjában, a mindenkori győztes mindig Szondi hú dalnokainak szájából szereti hallani saját dicsőségét. Úgy édesebb! Megbízást kapott hát Bartók Béla és Kodály Zoltán is a rendezendő díszhangverseny megszabású új zeneműveinek megírására.

A két nagy mű megszületett, méghozzá valóban nagynak született meg, mert a történelem során annyiszor eltiport magyar nép dalának tudósai és szerelmesei nem lettek hűtlenek sem népükhöz, sem önmagukhoz. De hogyan is lehettek volna hűtlenek az egyikhez a másik elárulása nélkül, mikor annyira egy a kettő! Valami furcsa zenekíséret volt a nagy ünnepléshez ez a két mű, amely nem a győztesek, hanem a legyőzöttek dicsőségét hangoztatta. Az a Bartók Béla, aki három évvel azelőtt állta a magyar sovinizmus orvtámadását a román zenefolklor gyűjtéséért és tudós kutatásáért, megkomponálta a nemzetiségek elnyomójának, könyörtelen zsarnokának ünnepe a népek testvériségének nagy apoteózisát, a Táncsvitét. Az a Kodály Zoltán, aki nemrég ment keresztül az új «rendszer» különböző szekatúráin, megalázó «vizsgálatain» azért, mert a Tanácsköztársaság zenepolitikai célkitűzéseit magáénak vallotta és megvalósításukban segített, megírta a Psalmus Hungaricust.

Szinte hihetetlen, hogy a megrendelők ne vették volna észre a kiáltó ellentétet megrendelésük célja és a megvalósult Psalmus-kompozíció valóságos mondanivalója között. Az önmagát ünneplő győztes saját díszruhás arcképét várja valamiféle megrettent és alázatos mestertől, s kap helyette olyat, amelyben Dorian Gray módjára kénytelen felismerni velejéig romlott magamagának minden ocsmányságát. A mű tükrében ünnepének fonákját kell jó arccal végignéznie, azok nyomorúságát, akiknek igaz véréből-könnyéből a maga győzelme fakad.

Kodály témáért és szövegért a magyar történelem régi emlékeihez tért vissza. Azt az utat járta, amelyet a magyar költők, írók már nem egyszer követtek az elnyomás sanyarú éveiben: régi témát keltett új életre. Kecskeméti Vég Mihály szövege a XVI. században íródott, olyan szakaszában a magyar történelemnek, amikor a magyar nép a három részre szakadt országban egyaránt szenvedett saját uraitól, külső ellenségtől és belső árulóktól. Már maga Vég Mihály is a távoli múltban keresett témát, s kora szokása szerint a bibliából merített ihletet, hogy Dávid király álorcájában mondja el panaszát-átkát, hitét-bizalmát saját reménytelen helyzetében.

Ezt a kétszeresen allegorikus szöveget keltette életre és töltötte meg saját, népe sorsán érzett fájdalommal Kodály Zoltán, azoknak a nagy alkotó lángelméknek a tervező-formáló géniuszával, akik egyéni sorsukban elválaszthatatlanul forrnak egybe népük életével. A próféta haragjának, hazafiúi felháborodásának történelemidéző lángja csap fel a mű első ütemeiben, szinte a szellemidézés evokatív ereje ragad magával. Mikor a zenekar hangja hirtelen, egy-két lobbanással elcsendesedik, a történelem füstjének oszoltával a keretben megjelenik a múlt idők megidézett krónikása, amint szintén a múltak könyvében lapozva rója a sorokat:

*Mikoron Dávid nagy busultában
baráti miatt volna bánatban,
panaszolkodván nagy haragjában
ilyen könyörgést kezde ő magában.*

Ez az uniszónó-hang már nemcsak magát a krónikást jeleníti meg, hanem mögötte évszázadok magyarsága, fel és lemenő nemzedékek sora veti hosszú árnyékát s panaszolja mindig közös, mindig sanyarú sorsát. — Ettől kezdve hatalmasívű rondóformában kovácsolódik eggyé a szöveg és a zene minden rezdülése. A rondóban tér vissza újra meg újra a mű alaphangja, a szöveg «kerete». A változó epizódokat a túlfeszített, elgyötört lélek egymást kergető, az egy nyomorúságot mindig más és más oldaláról mutató képei adják.

A krónikás — most már Dávid király szavával — istenhez fohászkoelve sorolja fel ellenségeitől elszenvedett nyomorgattatásait, keserveit. A nép, amelynek nevében beszél, ezúttal hangos jajszóval kíséri panaszát: *Csak sívok-rívok nagy nyavalyámban*. Később pedig, amikor könyörgése megújul, a kórus, mint szavát visszhangzó néptömeg, mondja majd utána mesteri imitációban:

*En pedig, uram, hozzád kiáltok,
reggel és délben, este könyörgök.*

Kiutat keres a halálra keserített ember, s első gondolata a társadalomból való menekülés: *Hogyha énnékem szárnyam lett volna, mint az galamb,*

elrepültem volna... Akarok inkább pusztában laknom, vadon erdőben széj-
jelbujdosnom, hogynem mint azok között lakoznom, kik igazságot nem hagynak
szólanom. Nemcsak Dávid király és Kecskeméti Vég Mihály, hanem Kodály
Zoltán nagyonis személyes bánata is ott izzik e sorokban. Ki élne szívésen
azok között, kik igazságot nem hagynak szólnia? Az Apokalipszis elnyelt
könyve, s minden elhallgatott igazság megkeseredik annak gyomrában, aki
lenyelte, akibe beléfojtották. — Ezt az utat járja meg Bartók Béla is először
egy évtizeddel később, amikor a román kolindaszöveg erdejébe menekül,
majd másodsor lúsz év múlva, amikor valóságosan is kénytelen itt hagyni
azt a társadalmat, amely gyilkosa igaz szónak, igaz tettnek, igaz embernek.

A zenekar veszi át a kórus síró panaszát, az énekkar pedig az első
szakasz, a keret-hang, a rondó megismétlésével jelzi, hogy új rész kezdődik
Sodoma és Gomorra bűneinek felsorolásában. A zenekar torlódó tizenhatod-
imitációiban már ott nyüzsögnek az igazság ellenségei, «seregestül senkik
jönnek», hogy az igaz prédikátort megnyomorítsák, hogy «fogságán ők vigad-
hassanak». Lehet-e az egyesülés jubileumán pöffeszkedve ünneplő Budapestet
találóbban és kiábrándítóbban jellemezni, mint Vég Mihály váteszi soraival:
*Egész ez város rakva haraggal, egymásra való nagy bosszúsággal, elhíresedett
az gazdagsággal, hozzá fogható nincsen álnoksággal. — Gyakorta köztük gyűlések
vannak, özvegyek, árvák nagy bosszút vallnak, isten szavával ők nem gondolnak,
mert jószágukban felfuvalkodtanak.* Talán felesleges újra elmondani, hogy ezt
a sötét képet is mennyire a maga ecsetjére vehette Kodály Zoltán, akit szintén
szerettek volna «megfogni», «beszéde miatt vádolni» nem sokkal azelőtt.

De még sokkal mélyebb tengere árad ki a keserűségnek a következő részben.
Azokról szól most, akiket barátainak hitt, s végül elkeseredett, égető felháboro-
dással kell felismernie: *Főellenségem most látom, hogy az volt!* — Elhibázott kí-
sérlet volna, hogy a krónikás-vers szavait gépiesen alkalmazzuk Kodály szemé-
lyes életkörülményeire. Az ilyen «aktualizálás» nevetséges és nem mond sokat.
Mégsem tudjuk teljesen elhárítani magunktól a kísértést, hogy ne gondoljunk
azokra a mocskolódásokra, támadásokra, amelyeket ebben az időben is és
ettől kezdve még hosszú ideig éppen a szakma «nemzetvédő» zenészei áraszt-
ottak Bartók és Kodály fejére. Ezeknek a «magyarkodóknak, köd-evőknek»
ez a két nagy lángelme éppúgy nem volt magyar, mint Ady a maga Szabolcs-
káinak. Ahogyan Bartók Béla levelezéséből és más dokumentumokból mind
részletesebben tárul eléink ennek a hajszának a képe, mind jobban megértjük
a prédikátor izzó átkát, a Psalmus első nagy csúcspontját: *Keserű halál
szálljon fejére... Úgy zúdul a feltartóztathatatlan, öszövettségi erejű átok
a nép minden ellenségére, ahogyan Szondi dalmokai átkozták rettenetes átok-
kal Áli basát: Apadjon el a szem, mely célbavevé, száradjon el a kar, mely őt
lefejezte, irgalmad ó isten ne légyen övé, ki miatt lőn ily kora veszte!*

Most egyszerre különös hang töri meg az átok és a kórus szaggatott
könyörgésével, majd félelmében követelőző kérésével egybekapcsolódó prédi-
katori hang szavát. Formailag trió kezdetén érezzük magunkat. Hangja
líraibb szélesívű, 6/4 adagio dallam hárfakísérettel. Csak azt nem értjük első
pillanatban, hogy a tartalom rendjében hogyan illeszkedik ide ez a részlet?
Eltűntek talán a fenyegetőző ellenségek és álnok barátok, idilli nyugalom
veszi körül krónikásunkat, hogy ráér erre az önfeledtnek látszó elmélkedésre?
Nem, éppen nem. Egészen más történik itt. Most sikerült a prédikátornak
valóban elmenekülnie az életére törő társadalomból, de nem galambszárnyon
és nem a pusztába, hanem a vallásos révület erejével, istenhez. A hárfá, a

pengető és üveghangú vonósok, a suttgó fuvolák mixturás menetei, a tonális többértelműségek és egészhangú utalások mind nyilvánvalóvá teszik, hogy nem az idilli nyugalom, hanem egy fajta önkívületi állapot hozhat megnyugvást átmenetileg a valóságos félelmektől. Ennek a résznek a hangja a maga álmyszerű átszemléltetésében ellentét mind a megelőző felkavart forgataghoz, mind a következő apokaliptikus vízió fenségéhez képest. A nagy istenlátomás, az utolsó ítélet felidézett képe itt is az igazságszolgáltatás, az elnyomott milliók tudatában megrendült világrend helyreállításának transzcendens eszköze.

A «Mikoron Dávid» 2/4-re keményedett dallamával, az utolsó ítélet harsonái között jelenik meg az igaz isten, ítélni eleveneket és holtakat. De milyen is hát, kicsoda is voltaképpen Vég Mihály és Kodály Zoltán istene? Ahogyan itt elébünk áll, mindenestre «rex tremendae maiestatis»: félelmes fenségű király. De nem a minden bűnököt bosszuló uraság, aki előtt — mint a Dies irae mondja — «vix iustus sit securus», azaz a bűntelen ember is aligha állhat meg a lábán. De nem is a minden bűnököt (különösen persze a gazdagokét és hatalmasokét) kegyesen és nyájasan bocsátó isten, hanem a szegények, az elnyomottak istene, akinek nevével a XIV—XVI. század nagy népi mozgalmi, parasztháborúi, huszita-táborita felkelései lezajlottak. Pártos isten, akinek keresztje alatt Dózsa népe vonult hadba urai ellen. Azért «igaz ítéletében», mert a vérszopóknak nem ad hosszú életet a földön, mert az igazakat mind megtartja (csodálatos kvartimitációk tornyán emelkedünk fel a megtartott igazakkal!), a kegyeseket megoltalmazza, a szegényeket felmagasztalja, a kevélyeket pedig a mélységbe »aláhajigálja«. Az az isten, aki a Jézus és a kufárok monumentális bibliai freskóján a kufárokat, pénzváltókat, mindenkit, aki a nép életének igaz templomát adás-vétel, haszonlesés piacává tette, ostorral zavar ki a templomból. Azért rettegnek tőle mindenféle szenteséges rablók, főpapok és írástudók, mert a nép rája hallgat és követi.

A Psalmus most következő, második nagy csúcspontja ellenképe az első csúcspont elkeseredett átkozódásának. Itt a felmagasztalt szegények és igazak szállnak magasba csodálatos fényben, harsonaszóval, ujjongással, ragyogva. A «Mikoron Dávid»-dallam dúrba harmonizált, szélesen ujjongó, jubiláló hangjai között szinte Michelangelo utolsó ítéletének boldog lelkei látjuk mennyebe menni, vagy méginkább: a szabad, jogához jutott népet halljuk életének örülni. De a jubiláció tetőfoka, a tündöklő D-E-dúr fanfárhangzatok fénye hirtelen elsötétül: a D-dúr akkordból egyszerre h-val tetéztett moll-szubdomináns válik, s mostmár azonos a bevezető zene csúcspontjára lezuhanó kétségbeesésével, szellemidéző misztikumával. A nagy igazság-látomás eloszlott, a valóság vigasztalanabb és sötétebb, mint volt. Újból a krónikás görnyed előttünk, versének utolsó sorait írja: *Szent Dávid írta az zsoltárkönyvben, ötvenötödik dicséretében, melyből az hívek keserűségben vigasztalásért szörzék így versekben.* — A vigasztalás sehol, a zárósor dallamának leverő, a kialvó gyertya szemrontó homályát idéző párhuzamos kvintjei közül mégegyszer kisikolt a «keserűség» szava, majd a nagyított dallamvégződés basszus-pizzicatóiban enyészik el a hatalmas látomás. Petőfi sorai jutnak eszünkbe: *Közel s távolban semmi fény nincs, csak mécsvilágom s hon-szerelmem ég.*

Ugyanilyen nagy vízióban festette meg Kodály néhány évvel később a magyar nép történelmi igazságát a *Háry János*ban. Ugyanilyen hatalmas erővel mutatja be a népi képzelet naiv színes mesetükrében, hogy a világ, ha jó tengelyen forogna, mi volna a jussa a magyarnak a nagy osztozkodásban.

Való igaz, hogy a magyar katona hősiességére, vérére-verítékére, a magyar földön termett búzára s a vele együtt aratott bánatra, búvetésre támaszkodott a Habsburg császári hatalom az örökösödési háborúktól 1919-ig. Való igaz, hogy a magyar népnek ezért legalábbis «császár lánya, fele királysága» járt volna, amint az a mesében dukál a legkisebbik fiúnak, ezúttal a vitéz Hány Jánosnak. De a Hány-daljáték betelt dicsősége is a nagyabonyi kocsmá füstös, sötét ívójában enyészik el, a potrohos bíró és a furfangos diák kiábrándító társaságában. Élesebben művésznek az elképzelt és kiábrándított társadalmi igazságot a reménytelennek látszó valósággal még aligha sikerült szembeállítani, mint Kodálynak a Psalmusban és a Hányban.

Valami száználmas és földhözragadt «esztétika» volna mármost ezért Kodályt egyszerűen «pesszimiztának» elkönyvelni. Ellenkezőleg. Csak a nép megtörhetetlen erejébe vetett hit, az igazság győzelmének feltétlen hite adhat ahhoz is erőt művésznek, hogy ilyen erővel mutassa be a valóságot akkor is, ha pillanatnyilag reménytelennek látszott. Mottójául mindig Kisfaludy ismert félsorát kell tekintenünk: *... a múlt csak példa legyen most.* — Hogy így van, más oldalról Kodály kórusainak, gyermekkarainak, egyéb műveinek sora bizonyítja. A sötét és a világos egymást egészíti ki életművében, s tanulságát Kodály maga Kölcseyvel szólva fogalmazta meg a Husztban: *Hass, alkoss, gyarapíts, s a haza fényre derül!*

KODÁLY CONCERTO-JA ÉS PÁVA-VARIÁCIÓI

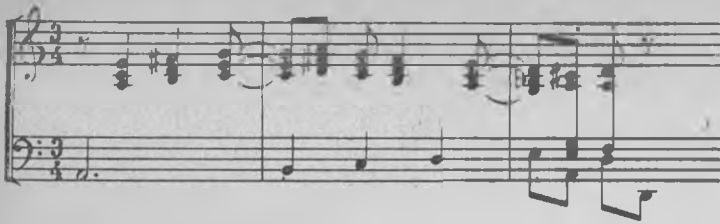
Kodály Zoltán kifejezőmódja alapvetően vokális jellegű. Mikor zenekarra bízta gondolatait, amolyan kompromisszumos megoldást kellett választania: vagy azokhoz a hangszeres formákhoz kellett folyamodnia, amelyek elbírnák a vokális elemeket, vagy hangsúlyoznia kellett a jellegzetesen és hagyományosan magyar hangszeres muzsikálás alkotóelemeit. A *Variációk* az előbbi kategóriába tartoznak, a *Concerto*, mely 1939-ben készült és 1941-ben a Chicagói Szimfonikus Zenekar jubileuma alkalmából került bemutatásra, az utóbbi lehetőséget mutatja, egyes szakaszokat kivéve, amelyekről később még szó lesz.

Az a tény, hogy a *Concertót* nem érzi oly eklatánsan magyarnak a hallgatóság, elsősorban annak tudható be, hogy a verbunkos és más nemzeti táncok, melyeknek elemei felszívódtak benne, egy idő óta megszokottá váltak a nagyközönség számára. Hiszen a zenei romantika egész Európában szívesen nyúlt nemzeti témákhoz: Schubert, Brahms és Liszt magyar színezetű művei nagy népszerűségnek örvendtek. Azonkívül Kodály egyéni nyelvezetébe ma már teljesen beleolvadtak ezek az elemek: dallamosságának ritmikai dinamizmusában és jellegzetes alakzataiban a nemzeti hangsúlyok úgy élnek tovább, mint egy nagy alkotóegység sajátos zenei gondolkodásának szerves tartozékai.

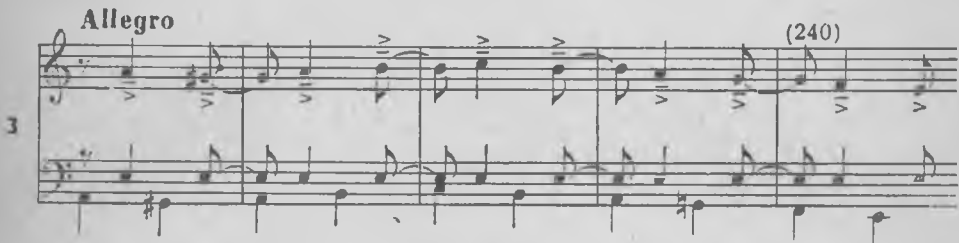
A *concerto grosso* forma eredeti alapvető elve az antitézis. Az ennek megfelelő kifejezőmód a mozgásra helyezte a hangsúlyt és éles érzelmi ellentétet követelt magában az invenció természetében éppen úgy, mint az előadás formájában. A korszak, amelyben kialakult, egyben történelmi változás kezdetét is jelenti, az elsődlegesen vokális kifejezőmód eltolódását a hangszeres stílus felé. Az utóbbinak kezdeti képletei természetesen az előbbinek technikai teljesítményeitől függtek; a hangszeres zene először átvette a vokális zene szerkezeti sémáit; innen az antifónikus jelleg és a «cori spezzati» technika, amely ezekre a concertókra annyira jellemző. Kodály *Concertójának* stílusát részben e barokk elemek határozzák meg; figyeljük meg az egymással szembeállított *Allegro risoluto* és *Largo* szakaszokat, előbbiben a kontrapunktikus jelleget, utóbbiban a polifón alakítást, mely a harmóniát irányítja, a *Largo* nyitásának és dallamkezelésének következetes figuratív modelljeit; majd a homogén csoportokként szembeállított fafúvók, rézfúvók és vonósok antifonális kezelését.

A művet tüzes táncritmusú négytaktusos motívum nyitja meg, amelyet annak pontos megisméltése követ egy kvinttel magasabban. A továbbiakban is kimagasló szerepe indokoltá teszi, hogy vele részletesebben foglalkozunk.

A motívum dór hangnemű, de hangsúlyozottan pentaton természetű, vagyis gyakoriak benne a kvartlépések, különösen a 3—4. (és a 7—8.) ütemben ; $A - C - D - E - (F) - G$ sorban, mely a dallam minden egyes hangját tartalmazza, a H teljesen hiányzik, az F pedig csak kétszer fordul elő, akkor is csak hangsúlytalan ütemrészben (a kiegészítő motívumban a sorok megfelelően transzpouándók : a kettőnek együttese adja a dór hangsort). A három motívum (lásd 1. sz. példánkban) elkülönülten és a kombinációk gazdag változatával adja majdnem az egész darab ritmikai gerincét : figyeljük meg ebben a vonatkozásban a kiegészítő motívum basszusát. A zenekari feldolgozás antifónikus : az első motívum csupán vonósokra, a második és egyben uralkodó motívum kombinált vonós és fúvós hangszerekre épül. A mondat A -n, a dominánsan zárul és új átmenet kapcsolódik hozzá, amely a 2. motívumból ered s amelyet kürtök és vonósok adnak elő. Az érdeklődés súlya fokozatosan áttolódik a fafúvókra ; a 3. dallammotívum és a kezdőmotívum folytatja az átmenetet, mely a második témacsoportba torkollik. Itt befejeződik az Allegro risoluto A szakasza. Minthogy a vonósok és a fafúvók már elmondták mondanivalójukat, most a rézfúvók veszik fel a versenyt. A főgondolatot a kürtök hozzák, a mélyhegedűk támogatják és harmónikusan egészítik ki. Először úgy tűnik, mintha egészen új téma vetődne fel,



új dallamgondolat, melyet organum-szerű harmonizálás fest alá, párhuzamosan haladva, de ellentétben a kezdő csoport pusztá körvonaláival; behatóbb vizsgálat azonban felfedi alapvető rokonságukat (vö. a főtéma basszusával, NB az 1. példában); figyeljük meg feltűnő táncjellegét is és vizsgáljuk meg, mennyire hasonlít Kodály verbunkosdallamokra épült *Galántai táncjai*hoz:



Az *A*-n induló gondolat szerves ellensúlyozásául a todalékos mondatot *D*-n kezdi, a vonósok és fafúvók pedig, felelve a kürtök felhívására, a perióduson belül egyesült erővel folytatják az antifónikus technikát. A következő átmenet, a 2. és 3. motívum kombinációja, a saját témájukat intonáló rézfúvók fényében megszólaló erőteljes tetőponthoz vezet. Ez hirtelen véget ér és vele befejeződik az *Allegro* risoluto szakasz középső része (*B*); közvetlenül csatlakozik hozzá a visszatérő *A* szakasz, élén a fafúvók fordított szekvenciájával. Ennek a megismétlő összefoglalásnak igazi szerepe az, hogy előkészíti a *Concerto* középső *Largo*-részét. Az átmenetben figyelemre méltó a koncertáló csoportok hatásos szervezettsége s a három motívum kombinációjában megnyilatkozó magasrendű kontrapunktikus művészet. A következő csúcspontban ismét a rézhangszerek igénylik a vezető szerepet: azon kívül, hogy a főmotívumok szólnak (1. és 3.), a kürtök és a trombiták új témát jelentenek be, melynek fontosságát a kánonszerű kifejlesztés hangsúlyozza.



A fordulat Jánus-arcú kétértelműséget mutat: utal mind az előző, mind a következő mondatokra. Szignál-szerű főgondolata az 1. motívumból alakult, befejezése a 3.-ból; ezenfelül körvonalában a főtéma 3. motívumához csatlakozó függelékre emlékeztet. Vizsgáljuk meg második, kissé bővített alakját és hasonlítsuk össze a Largo témával (lásd alább); körvonalait ugyancsak a kvart- és kvint-hangközök határozzák meg; ezek különben az első alkalommal is feltűnőek (lásd a 4. példát); és mind e szignáltéma, mind a Largo kezdete és kadenciaképlete, melyben ezek a hangközök uralkodnak, azonosak. Ez a rész *Gisz-A* akkordon zárul *diminuendo*, a basszusban a szignáltéma megfordításával.

A Concerto első részének szembevetendő jellegzetességei a következőkben foglalhatók össze: hangszeres jelleg, ritmikus mozgalmasság, hangsúlyozottan kontrapunktikus szerkezet, mely motívikus technikán alapul; átlátszó zenekari faktúra, a puritánul szembeállított csoportok koncertáló alkalmazásával. A következő Largo-szakaszban Kodály ezeknek az elemeknek pontosan az ellenkezőjét hozza: invenciója itt vokális jellegű; nincs különleges ritmikai érdekessége, kivéve melodikus lüktetését; dallamos polifóniája a harmónián is uralkodik; hangszerelése színes és gazdag. Nem véletlen, hogy a hárfa ebben a szakaszban lép fel első ízben.

Vizsgáljuk meg a fő- — és valójában egyedüli — témát:

A megnyitó *Allegro risoluto* kétséget kizáró és világosan kifejezett dórjával ellentétben a hangnem itt kevésbé markáns *fisz hypoaecol*, mely tovább lebeg a basszusban orgonapontszerűen kitartott *A* domináns fölött. Ritmikus tagolásának egyenletes értékei, melyek a 3. alapmotívum kiszélesítésének tekinthetők, nyugodt hangulatot árasztanak; csodálatosan kiegyensúlyozott formája, dalszerűsége valami beszédes, szuggesztív varázst áraszt. A további kibontakozás főszköze a polifón imitáció; ez a dallamos dinamizmus és a zenekar ragyogó színei kiemelik a harmóniák erejét. A lineáris és vertikális szövés mód igényeit többnyire nem lehet elkülöníteni: figyeljük meg a következő részletet, amely szintén megmutatja Kodály rendkívül hatásos szimfónikus művészetét:

Az itt-ott «fordított» belépésekkel bővülő, néhol enyhén módosuló főtéma állandó felbukkanása passacaglia-szerű képletet ad: az utolsó szakaszban, mely a *Largo*-rész tetőpontja, a maga tisztaságában, a teljes zenekari pompa meleg ragyogásában élvezhetjük Kodály jellegzetes harmónianyelvét.

A *Concerto* többi részét elegendő lesz abból a szempontból vizsgálni, milyen szerepük van a mű egészének felépítésében: a hangnemi relációk változásait kivéve, anyaguk és kezelésük nagyjából azonos marad.

Az *Allegro risoluto* szakasz, amely a kidolgozás és visszatérés kombinációjának is tekinthető, a *Largo* rövidített ismétlésével folytatódik, majd kódába torkollik: ez a három alapmotívumot kombináló strettából áll, fugató-ba vezet át (1. motívum, nem tiszta, hanem bővített kvarttal); a végső tetőpont visszahajlik a kezdethez.

A teljes *Concerto* szerkezete kétrészes: első felét az *Allegro risoluto* és a *Largo*-szakaszok együtt alkotják; második felében lényegileg ugyanaz az anyag ismétlődik. Ezen belül az *Allegro risoluto* hármás A—B—A_{var} formát mutat, a *Largo* füzéres formát. A tematikus anyag ezenkívül két, finoman kapcsolódó csoportra oszlik, melyek közül az *Allegro risoluto* csoport

egy és ugyanazon zenei gondolatot tartalmazó három ritmikai alapgondolatból sarjad.

Az így kibontakozó egység a klasszikus művészet egyik lényeges alapelve. A klasszicizmus egyensúlya azonban tulajdonképpen a barokk forradalomban gyökerezik: a klasszikus kettősség a barokkban felismerhető ellentétes elemek polarizációját jelentette. A fejlődés folyamata a *Concerto* barokk dinamizmusában és klasszikus egyensúlyában tükröződik, és mintegy kijelöli Kodály helyét a zenetörténetben. Zenei nyelvezetét népének hagyományai táplálják; inspirációjának forrásai egy erjedési korszak időtálló értékei; gondolatainak megvalósítása közben is megőrizte a klasszikus egyensúlyt. Munkásságának súlya ezzel a nagy szintézissel mérhető le.

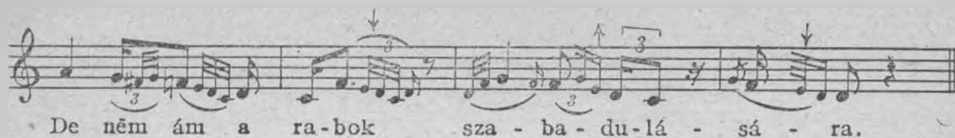
*

Történelmileg nézve a *Concerto* a hangszeres, vagy pedig az énekes szerkezet bizonyos egyneműségét követeli meg, míg a variációs formában, mely történelmileg egy korábbi fejlődési fokot képvisel, kevésbé határozott elemeket találunk, — gondoljunk csak a népi dallamokra, táncokra, korálokra, operarészletekre stb., amelyek variációs témakul szolgáltak a legkorábbi időktől napjainkig. A különböző érzelmeken túlmenően, amelyeket megenged, valamint a kezelés különféle típusain kívül, amelyekkel ezeket kifejezi, jellemzője még a variációnak a téma alapvető egysége. A zenei szerkezetek közötti elsőbbsége ennek a kettős értékének köszönhető: változó zenei ízlések és technikai forradalmak idején az új mondanivaló ugyanazzal a készséggel reagált a variáció adta lehetőségekre, mint a «konszolidációs korszakok» tökéletesített zenei nyelve. Előbbiekhez sorolhatjuk a lantosok és clavecinisták kísérleteit, valamint Schönberg forradalmi technikáját, a dodekafóniát, mely lényegében amolyan finoman kidolgozott *variációs technika*. Olyan szerzők műveiben azonban, mint Bach, Mozart, Brahms, — ahol az előző korszakok impulzusai már meghozták gyümölcsüket — a *variációs forma* a fejlődés egy magasabb fokát érte el. Magában foglalja a zenei konstrukció alapvető jellegzetességeit, vagyis az átalakulás és az egység elvét, s így aligha túlzás, ha azt mondjuk, hogy a *variáció a par excellence zenei forma*.

Valószínűleg ilyen megfontolások készítették Kodályt — szerves hazai szimfónikus hagyományok híján — arra, hogy nyelvileg rokon zeneanyag számára a concerto-formát válassza, míg a zeneileg «társtalan» dallamanyagot variációs formában dolgozza fel.

A «Felszállott a páva» kezdetű népdalra írt *Változatokat* 1938—39-ben szerzette. Először 1939-ben adták elő a Concertgebouw Orchestra 50 éves jubileuma alkalmával. Témája az a már általánosan ismert régi magyar népdal, melyet Kodály 1937-ben tett közzé a Magyar népzenei gramofonfelvételek 12. számaként.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Felszállott a páva'. It features a single staff with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 120. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The next measure contains a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The following measure has a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The piece then continues with a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The final measure shown is a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The lyrics 'I.é - szál - lott a pá - va Vár - me - gye há - zá - ra' are written below the staff, with the first syllable of the first word under the first measure and the last syllable of the last word under the last measure.



Klasszikus példája az úgynevezett kvintváltó szerkezetű, ősi pentaton dallamvilágnak, melynek rokonsága a Dunántúltól Kelet-Ázsiáig terjed. (Kodály arra is felhívta a figyelmet, hogy ez a szerkezet minden részletében a fuga-forma «dux» és «comes» elvének felel meg, ideértve a fuga-forma alapvető jellegzetességét, a tonális elrendezést is. Ezt a szerkezetet dallamunk frappánsan illusztrálja. Arra következtethetünk belőle, hogy a fugaszerű szerkezet sokkal régebbi és, úgy látszik, sokkal ösztönösebb, semmint azt általában feltételezik; s hogy az összehasonlító zenetudomány nagyban elősegítheti a zenei alkotás ösztönös folyamatainak megértését.)

A XIX. század második felének zeneszerzői (és a XX. században is többen) úgy tekintették a népzene anyagát, mint romantikus zenéjüknek valamiféle járulékos fűszerét, vagy éppen mint népszerűsítő tényezőt, de egyébként sem technikában, sem szellemben nem különböztek «nyugati», nevezetesen német művésztsáiktól. Kodály azonban a magyar népzene jellegzetes elemeit beleolvasztotta muzsikájának kifejezőmódjába és technikájába: ez magyarázza stílusának eredetiségét és spontaneitását.

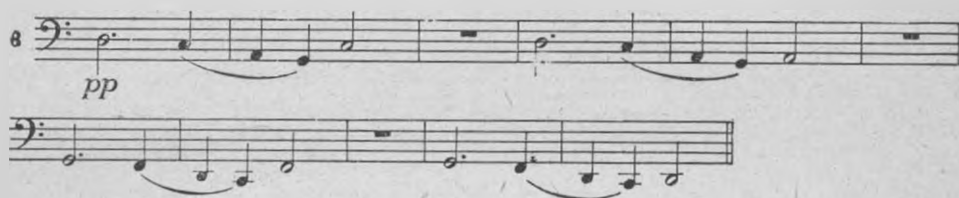
Problémája itt az volt, hogy vokális eredetű zenei gondolatot a hangszeres zene eszközeivel keltsen életre és bontson ki; a melódia, az elsődleges zenei elem, mindkét nyelvezetben otthon van, mint közös principium. A *D* tonalitású műben a pentaton «modus» különféle formái uralkodnak, amelyek a téma gerincét alkotják. Az egész mű klasszikus arzenálja, eszményi, sűrített példázata a pentaton dallamosságnak.

A második jellegzetesség a ritmus. Első pillantásra alig látszik említésreméltónak: dallamunk parlando-rubato-ja szinte minden különösebb érdekesség nélkül való, azok a finom, apró fordulatok pedig, amelyek a díszítésekben fordulnak elő, alig formálhatók át hangszeres zenévé. A magyar népzeneekutatók szerint a parlando-rubato típusok egyrésze a tempo giusto-nak, a kötött ritmusnak későbbi fejlődési fokát képviseli. Az eredei, merev ritmizálás helyet adott a vers metrikus hangsúlyaihoz, a nyelv prozódijához alkalmazott tagolásnak; sőt az előadás improvizáló jellege is, amellyel az énekes tetszés szerint megnyújtotta vagy megrövidítette a különböző szótagok időértékét, méginkább hozzájárult a ritmikai szerkezet lazításához és a kívánt nyugalmi pontokon alkalmat szolgáltatott díszítések megjelenésére. Mindamellet bizonyos erősen hangsúlyozott fordulatok a rubatósodott formákban is fennmaradtak, legtöbbször mint appoggiatura-képletek. Ha egyszer az ilyen dallamok tánc-vonatkozásait felismertük, ezek megfelelő hangszerkezésre inspirálhatnak. Kodály ezeket a belső lehetőségeket nagyszerű képzelőtehetséggel aknázza ki.

A harmónia valójában nem nevezhető zenei elemnek; nem elsődleges alkotórésze minden zenei kifejezőmódnak: ezt legjobban illusztrálja maga a népzene, amely főleg egyszólamú. Mindamellet a népdal tartalmaz bizonyos harmóniai utalásokat, amelyek jól felhasználhatók — igaz, hogy nem mindig — az európai zene diatonikus rendszerében. Kodály úgy aknázza ki

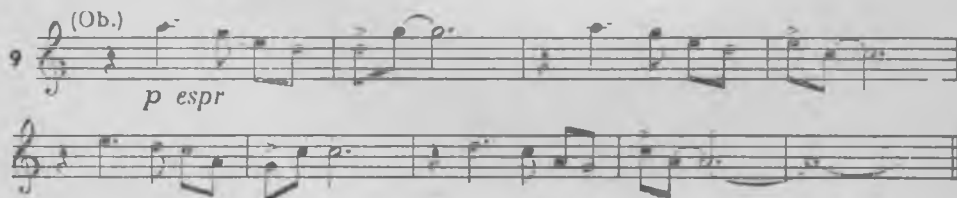
a pentaton skála rejtett lehetőségeit, hogy akkordjainak szerkezeti alapjául a kvarttot tette meg, de egyben igénybevette a tradicionális, vagyis diatonikus és kromatikus akkord-szerkezetet és szólamvezetést is.

A művet megnyitó bevezető-szakasz háromszor szólaltatja meg a dallamot és egyik részében fel is dolgozza. Érdekes megjegyezni, hogy a «téma» nem mint harmonizált és önálló egység jelenik meg, mint annyiszor a XIX. század megszokott típusaiban. Első fellépése, mellyel a mű kezdődik, csupán a minden díszítéstől, hangismétléstől és ritmikus aprólékosságtól mentes dallamkörvonal.



A hangsúlyos motívum-indításokat és sorzárlatokat hosszabb hangértékek emelik ki. A dallam a mélyhegedűkön szólal meg, lágyan, mintha félig elfelejtett körvonalában járna vissza emlékezetünkbe. A tonalitás *D*, amit a dallamsorok közötti üstdobpergés s a kürtök és fagótok kitarított hangjai jellemeznek. Erről a szilárdan rögzített *D*-alapról a basszus-hangszerek hirtelen *Gisz*-be csúsznak át: az ihlet lendülete egy csapásra megtöri az uralkodó félhomályt: mintha átlépnék a misztikus küszöböt, amely a valóság világát elválasztja a képzelet álomországától.

A középső regiszterbe átköltöző témaváz most oktáv-kánonban vonul a klarinéton és fagotton a *Gisz* orgonapont felett. A vonósok belépésével a témaváz első motívuma egy hanggal magasabban szólal meg (*E*-n kezdődően) és a kürtök kánonszerű belépésével támogatott fordítások és motívumbővítések révén fejlődik tovább. A feszültség a csúcspontot a trombiták és puzónok belépésével éri el; a *Gisz* orgonapont *A*-ra, a főhangnem dominánsára vált, mely fölött a vonósok a váz első tagját egy hanggal ismét magasabban intonálják és egyre jobban kiszélesítik. Az átmenet az első motívum szekvenciálisan kidolgozott és megfordított befejező részével ér véget. A kadenciázó képlet, mely ugyanabból a motívumból alakult, a basszust *B* orgonapont felé irányítja. Az expozíciónak ez a befejező szakasza már bemutatja a dallam pontos, teljes alakját, természetesen a vokális változat díszítései nélkül. A kürtök, fuvolák és elsőhegedűk szelíd arabeskjeitől övezetten a másodikhegedűk és brácsák lágy vibrálásába szöve, a hárfa selymes arpeggio-ja felett, oboa-szólóként hangzik fel *A* hangnemben:



A harmóniai háttér elmosódott, a bővített hangközök — egymást követő három nagyterc — felemelkedő függöny benyomását keltik. A dallam elnyújtott záróhangon búcsúzik és mint diszsonáns szeptim tűnik el egy bővített színakkord közepén.

Mielőtt áttérnénk magukra a variációkra, vizsgáljuk meg ezt az expozíciót részleteiben is, mert sok érdekes pontja van. Először is: bevezetés és expozíció kombinációja, mely magába foglal egy kidolgozásrészletet is. A dallam sohasem jelenik meg a maga teljes zenei dimenzióinak távlatában: tulajdonképpeni formája csak az expozíció utolsó szakaszában lép színre s még itt is inkább csak vonalas kontúr és ritmikus tagolás; harmóniai lehetőségei még megvalósíthatlanok maradnak, kivéve az orgonaponttal hangsúlyozott harmónikus kiszélesedést. A variációk folyamán bizonyos értelemben felszívódik s a mű végén «nyugtatásítása» is végbemegy.

Tonális terve a következő: a kezdő *D*, *Gisz* orgonaponton keresztül a domináns felé halad; a középső domináns-régiót, mely a tetőpontot is tartalmazza, *B* orgonapont követi; ez a két «mesterséges vezérhang» veszi körül az *A* dominánst és mindegyiknek megvan a maga hatástere. Az expozíció végét az az akkord jelzi (lásd a 11. példát), mely a megfelelő orgonaponthangokat és az *A*-moll domináns akkordját tartalmazza. A fejlődés általános tendenciája

így a «tonikától» a «domináns» felé tart, természetesen a pentatoníára vonatkoztatva, — a domináns jellegű záróakkord pedig «eliptikusan» vezet az első variációhoz, melynek alaphangneme az eredeti *D*. A dinamikus és szerkezeti feszültség az *A*-n nyugvó centrális orgonapont-régió felé irányul: amint közeledünk hozzá, fokozatosan növekszik, amint távolodunk, fokozatosan csökken a sűrűsége.

Az első variációban a szinkópás hangsúlyok és a markáns tizenhatodos motívum hangismétlései azonnal megteremtik a megfelelő hangszeres atmoszférát, amely az eredeti népdal vizsgálatakor oly problematikusnak látszott.

Hatása jelentékenyen megnövekedett azáltal, hogy vonósok oktávokban és uniszónóban játsszák legerőteljesebb regiszterükben. A puzónok, a vonósokkal együtt, kiemelik a melódia főhangjait a figurációból, mintegy aláhúzva e figuráció «származását». A fafúvóknak a dallamsorok variációi közé iktatott válaszai figyelmünket a figuráció egyik elemére összpontosítják, tehát tematikus kidolgozás szempontjából alárendelt fontosságúak: mégis megteremtik szerkezet és színezet egyensúlyát, ami döntően fontos a zenekari muzsikában.



A hangnem tiszta *D*-pentatonia, kivéve a fafúvók válaszait, melyek a hangsorra jellemző melodikus fordulatokat iktatnak közbe. Az eredeti dallam vonala, az ereszkedő szerkezet ebben a variációban is érvényesül és, talán kevésbé világosan, a legtöbb variációban; fugaszerű kifejtésének lehetőségei a periódus befejező mondatának tonális válaszában valósulnak meg: a variáció *d—a—d* kezdőmotívumára a zárószakasz *a—d—a*-ja felel. A variációk legtöbbjét egy, az előző variációból származó kodetta-motívum köti egymáshoz, vagy pedig harmoniai előkészítés kapcsolja össze. Itt a főképlet egyik variánsa:



vezet a második variációhoz; megnyitja a fafúvók figuratív képlete:



mely az egész szakaszt végigkíséri. A téma, most fellazított ritmusban, a mély vonósokon és fagótokon jelenik meg. A kifejezés ezúttal sokkal kevésbé világos; a dallam mindössze hat ütemre terjed, majd *Esz-ről B-re* és ezen át a harmadik variációhoz vezet. A másodikban még a pentatonia uralkodik, bár harmonizálása szabadon használja a diatonikus kiegészítő hangokat. A következő variáció újból *D*-ben szólal meg, bár hangneme nem határozott: a befejező akkordban nem terc, hanem (az ötfokúság szellemében) kvart szerepel. A harmonikus szerkezet bonyolultabb, mint az előző variációké; szeptim- és kvart-akkordok kromatikus sorozatát vonultatja fel. Uralkodó képlete az első variációból ered:



ezt a szakaszt a következőtől rövid szünet választja el.

A fafúvók szinkópás lüktetése a rövid 4. variációban csupán vázolja a dallamban rejlő harmónia konturjait, míg az 5. variáció a téma két megjelenéséből áll. Az első ismét a mély vonósokon és fagotokon szólal meg, kromatikus harmóniák emelkedő szekvenciája alatt. Zárata átível a második szakaszba: mialatt a harmóniák szekvenciája folytatódik, az elsőhegedű és a fuvola, majd a többi magas fafúvó szenvedélyes lendülettel szólaltatja meg a variált dallamot. A melódia forrását a mély vonósokon és fagóton megszólaló imitáció még fokozza a maga szabad kánonjával. Harmonizálás szempontjából a variáció az *Esz—Asz*-régiót érinti s a szubdominánsan át plagális záradékkal tér vissza a *D*-be; a harmonikus szerkezet lényegében szeptimkésleltetések sorozata.

Ezzel elérkeztünk az első variációs csoport, a *D* hangnemi zóna tetőpontjához. A feszültség várt enyhülését a 6. variáció hozza, melynek zúgó orgonapontja (brácsa és kürt, majd nagybőgő, fagót, puzón és üstdob) a nyugalom és megbékélés — kódákra jellemző — levegőjét árasztja magából. A variáció a téma három megjelenését tartalmazza, melyek közül az első kettő szigorú kánonban lép fel (szabad középszólamokkal, ismétléskor mixtúrás színezésben); maga a sorok végén aprózó, de különben egyenletes, tömör ritmus keretében szólal meg:



Harmadik megjelenése, melyben az előző variáns sorvégi aprózását félkötés meglassadás váltja fel, nyugodtan vonuló hármashangzatok akkordikáját állítja a polifónia helyébe.



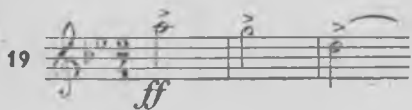
A variáció világos *D*-dúrban jut nyugodt befejezéshez, jelezve egyszersmind az első hangnemi kör lezárulását.

A 7. variáció új tonális alaphangot vezet be: a *D*-pentatonia helyett a dallamvonal *B*-ben harmonizált *G*-pentatoniát rajzol, míg a főszakaszhoz kapcsolódó függelék a következő rész hangnemét készíti elő. Ennek a variációnak dallamossága tökéletes bizonyossága a magyar népdal keleti eredetének: megkapó rokonságot mutat a közép-ázsiai mongol-török törzsek zenéjével.

Sajátos zamatát részben az öntudatosan primitív hangszerelésnek köszönheti (oktávban játszó fafűvők). De főérdekessége, hogy a dallam táncszerű elemei itt jelennek meg először (dobbantó, majd szökellő ritmusok):



Másik érdekessége a dallamvonal pentatoniájával társuló aprólékos motívikus munka: a záróképlet például nem egyéb a variáció kezdőtémájának felhagyításánál:



Erőteltjes szinkópák és megkapó zenekari színek (lásd a kiscsuvola jellegzetes ornamentális fordulatait) sajátos magyar zamatot kölcsönöznek a gyors 8. variációnak, mely még határozottabban utal a népdaltéma táncszerű eredetére:



Az indító-témára felhangzó válasz túllépi a kezdőtéma kereteit és a második hegedűkön új, tizenhatodokban mozgó képletet vezet be;

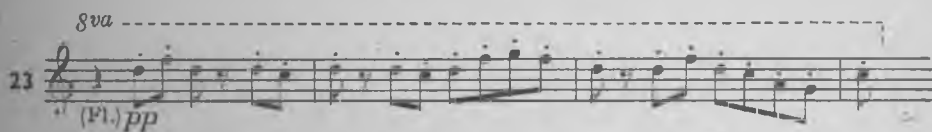


előre jelezve a fafűvők osztinató-szerű díszítőfiguráját, mely a 9. variációban uralkodó szerephez jut.



E fuvola- és klarinét-díszítések sűrű hálójában a téma nemes lírai változatban ragyog fel; érzelmi heve és ritmikái szabadsága gyönyörűen érvényesül ebben a szenvedélyes párbeszédben, melyet egyfelől a mély vonósok és a fagót, más-

felől az elsőhegedű és az oboa folytatnak egymással. E variáció elmélkedő, merengő hangja azután a 10. változat szeszélyes elevenségébe csap át. Ez ismét a mongol rokonságot bizonyítja: a zene itt határozottan kínai jellegű:



Az exotikus benyomást nem utolsósorban a stilizált hangszerezés magyarázza: a variáció először kétoktávnyi távolságban fuvolán és fagóton jelenik meg; megismétlésekor a fuvolák és oboák üres kvintjei kánonban haladnak a fagótokéival, vonós-pizzicatók kíséretében. Ez a csengő-bongó hangzás és a «zenekari pedál» hiánya a kínai zene szellemét idézi. A variáció hangneme a *D*-re alapozott tiszta ötfokúság.

A 11. variáció talán a legszuggesztívebb, a legmegragadóbb valamennyi közül. Első része párbeszéd az angolkürt, az oboa és klarinét között, a vonósok kitarított akkordjai fölött, amelyekhez a kürtök lágy zengése társul. Kifejező melódiája — tulajdonképpen melizmatikus fordulatok egymásutánja, mely egyetlen nagy dallamfonallá szövődik —, oldott ritmikája, markáns hangsúlyainak keserűen édes íze melankolikus alkonyi hangulatot, a régi magyar muzsikálás borongó hangulatát árasztja:

24 (C. Ingl.)
f espr.
(Clar.)
f espr.
(C. Ingl.)
(Clar.)
(Ob.)

A 11. (*B*-moll)-variáció lezárásával eljutottunk a középcsoport, vagyis az alaphangnemtől elütő tonális körzet végére. A következő variációkban Kodály visszatér a *D*-tonalitáshoz, a 12., 14. és 16. variációban pedig kiaknázza a téma ornamentális lehetőségeit. A 12.-ben, mely talán az egésznek csúcspontja, a variált dallamot elsősorban a vonósok viszik ellenállhatatlan lendületben, mely fokozatosan magávalragadja a többi hangszer nagy részét, egy hatalmas dallamboltozat magaslatára, majd aláhajló lejtőjére, mialatt a kürtök-trombiták tragikusan recitáló kromatikus osztinatója komor háttérrel rajzol a

dallam mögé ; a feszültséget növeli az egész variáción végigzengő *D* orgonapont. Szerves folytatásként szólal meg a 13. variáció grandiózusan sötét gyászindulója, a mély vonások, fagótok és üstdobok pontozott ritmusú osztinátója felett.

A 14. variáció : feloldódás ; kibővített kadencia a dallam ornamentális arabeszkjeiből. Maga a dallamparafrázis megőrzi az alaphangnemet, míg a kísérő harmóniak szeptim-, nóna- és undecima-tömbökben járják be a *B—Esz—Asz* régiót, majd kromatikusan ereszkednek *C*-ig. A variációt fuvolaszó kezd, majd egymás után csatlakoznak hozzá a többi fafúvók is ; a hárfa tört akkordjai és a vonások tremolói szolgáltatják a harmóniai keretet. A 15. variációban Kodály újból, de még nyomatékosabban a dallam táncszerű elemeit ragadja meg. Hasonlítsuk össze ritmus és hangköz szempontjából az eredeti dallam 2. és 4. sorának kezdetét és végét, vagy a 4. ítem kezdetét az 1. és 3. sor zárlatával :

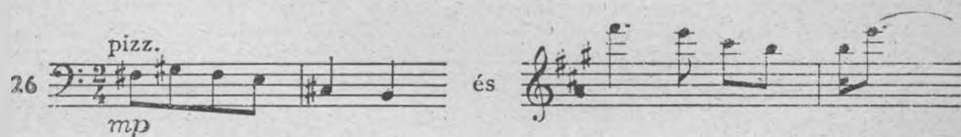


A táncszerű dallamváltozatban fa- és rézfúvók, majd vonások felelgetnek egymásnak ; játékkuk rövid kódával, átmenet nélkül torkollik bele az utolsó változatba.

A 16. variáció az eredeti dallam két lényeges elemét kapcsolja össze : a rapszódikus, szinte túláradó szenvedélyt és egy szilárd ritmikai képlet feszülő energiáját. Egyensúlyuk eredménye egy ragyogóan fenséges kulmináció, melynek érzelmi intenzitása éppúgy magávalragad, mint deklamáló ereje ; ékesszólásának fényét jelentősen növelik az alapvető *D*-moll tonalitás bővülései és elhajlásai. A variáció a finálét előkészítő, álzáratszerű *A* kadenciával zárul (amelyben az *A*, mint egy kvintjére állított *H*-dúr akkord szep-timája jelenik meg).

Záradékol az ember talán fugát várna, mint hasonló nagyszabású variációs művek szokott befejezését ; Kodály kényes művészi ízlésére vall, hogy nem nyúlt az eredeti dallam sajátos szerkezetében rejlő ezirányú lehetőségekhez. Másutt is megfigyelhetjük sajátos tartózkodását attól, hogy a kontrapunktikus technikát öncélúlag használja ; de valahányszor mégis megteszi, oly fölényes biztonsággal alkalmazza, hogy természetes kifejezés-módnak tűnik.

A Finále önmagában is teljes háromrészes tétel ; a három szakasz a következő : *Vivace*, *Andante cantabile* és *Allegro*. A *Vivace* szakasz az eredeti téma ritmikus változatán, egy hozzá közelálló, vele egy tőről fakadt, másik magyar népdalon alapul («Az ürögi utca»).



Az eredeti dallamkontur alig változott, de váltóhangos alapja és a ritmusmódosítás mégis alapvető különbséget teremt. Ezt a változatot most boncolgatja és kiaknázza motivumtöredékeit; teljes formája tetőpontként tér vissza, hogy a basszus erélyes osztrinató-képletével előkészítse a lassú közép-szakaszt. Itt azután megjelenik az eredeti dallam, de most dūr-értelmezésben, «magasabbra» emelten (alaphangját egy dūr-akkord tercének értelmezve), teljes ragyogásban. A következő Allegro-szakasz, mely a kóda szerepét tölti be, a 15. variáció táncmotívumának «fordításos» alakjával kezdődik (lásd a 25. példát); újszerű kontrapunktikus díszítést fűz a Vivace-szakasz dallamváltozatának megismétléséhez s az egész művet ujjongó befejezéshez viszi, a zengő fanfárok túlárado hangulatában.

Ha a művet mint egészet tekintjük át, Kodály művészi magatartásának, egyszersmind zenei stílusának feltűnő jellegzetességei tűnnek szemünkbe. Egyik az organikus fejlesztés elve, melyet többek közt a fináléban figyelhetünk meg. A téma legutolsó megjelenése egyben annak teljes orkesztrális kidolgozása. A másik az egység elve, amely mindenképp felett a mű alaptervében mutatkozik: a bevezető rész jelzi a tonalitás lehetséges határait és elvezet a *D* tonalitású első körzetbe; a középső körzet tonalitása «nem-*D*», többnyire szubdomináns jellegű; a zárókörzet visszatér *D*-be. Ehhez járul még, hogy a bevezető részt széles finále tartja egyensúlyban, mintegy összegezve a bejárt tonális területeket.

A «Páva-változatok» további, és a Concertónál talán még jobb példája Kodály művészete kettős értékének. A barokk túlárado és a klasszikus tartózkodás egyensúlya, melyre dolgozatunk első részében utaltunk, itt is maradandó értékű művet hozott létre, mérföldkövet a magyar zene fejlődésében. A mű hallgatása újra meg újra meggyőzhet róla, hogy monumentális ereje és gazdagsága az első helyek egyikét, a Psalmus Hungaricushoz méltó rangot biztosít számára Kodály alkotásai között.

KODÁLY ZOLTÁN SZIMFÓNIKUS MŰVEI

«Az a rend nem szorul bővebb magyarázatra:
„Questo Sonetto non divido, perocchè assai lo manifesta
la sua ragione.”»

(A *Nyári Este* előszavából.)

Kodályról, művészetéről — amint Eősze László ezidőszert legújabb és legteljesebb bibliográfiája tanúsítja¹ — seregnyi írás látott napvilágot az elmúlt évek és évtizedek folyamán. Többségük napilap- vagy folyóirat-cikk: kritikák, ismertetések, polémiák. Íróik között a magyar zenei élet és zene-tudomány legkiválóbbjaival találkozunk. Jórészt nekik köszönhető az a kép, amely Kodályról a mai fiatalabb nemzedékek közvéleményében kialakult. Jellegüknél, rendeltetésüknél fogva ezek a cikkek vagy egyéb írások általános jellemzésre, a jellegzetesként felismert kodályi vonások hangsúlyozására törekedtek. Behatóbb elemzés, átfogóbb igényű szaktanulmány, összefoglaló munka kevés van közöttük: ² az ilyenek létrejöttéhez mindeddig bizonyára a szükségés távlat, az áttekintés lehetősége is kevésbé volt meg.

Azóta növekedett a perspektíva: ma már talán elegendő ahhoz, hogy Kodály eddigi életművét összefüggő egységként szemlélhessük. Kiválasztott feladatkörén belül ezt igyekszik ez a tanulmány is megvalósítani. Így is csak részlet-munka, de talán a maga törekvésével is hozzájárulhat majd az egészhez: a mindeu részletet magában foglaló Kodály-monográfiához.

Teljességre, többféle okból mégsem számíthat. A maga leszűkített területére sem terjeszkedhetik ki egészen. Nem fekszik ugyanis a nyilvánosság előtt Kodály néhány zenekari műve. Ezek a kéziratok, különösen a zeneszerző fiatal korából származók — közöttük a *Nyári Este* első fogalmazása — egyet-mást bizonyára elárulhatnának Kodály zenekari stílusa és technikája fejlődéséről. Emellett Kodály életműve lezáratlan, ma is folytonosan alakuló. A jövő még több vonással kiegészítheti, módosíthatja, újabb és újabb megvilágításba helyezve az eddigi kompozíciókat is. Végül határt szab e tanulmány teljességének az állandóan műsoron szereplő műveknél is a műfaji hovátartozás kérdése. Kodály zenekari muzsikája nem egyszer határterületet érint: hol a színpadi-drámai zene szférájával érintkezik (*Háry*), hol a vokális kompozíciókéval (*Psalmus Hungaricus*, *Te Deum*, *Kádár Kata*, *Kállai kettős* stb.), sőt a zongoramuzsikáéval (*Marosszéki Táncok*). Ezeknél a határeseteknél válogatni kellett a szimfónikus jelleg kiemelkedőbb vagy másodlagosabb volta szerint.

¹ EÖSZE László, *Kodály Zoltán élete és munkássága*. Budapest 1956.

² Az első monográfiászerű rövid összefoglalást Kodály Zoltánról Molnár Antal írta; vö. MOLNÁR A., *Kodály Zoltán*. Budapest 1936. — Kodály kórusműveiről Tóth Aladár írt összefoglaló tanulmányt. Magyarul megjelent 1953-ban; vö. TÓTH A., *Kodály Zoltán költői világa*. Kodály Emlékkönyv, Budapest 1953. 13—49. — Esztétikai értékeléssel foglalkozik Szöllősy András könyve; vö. SZÖLLŐSY A., *Kodály művészete*. Budapest 1943. — Eősze László könyve kizárólag életrajzi vonatkozású.

Önként kínálkoznak a kiválasztásra a *Háry János* hangversenydobogón is önálló életet élő — s legmélyebb valójukban szimfonikus fogantatású — számai : a *Színházi Nyitány* és a *Szvit*. A két oratórium-jellegű vokális-zenei művet : a *Psalmus Hungaricus* és a *Budavári Te Deum*ot a tartalom szimfonikus súlya, a nagyméretű forma, a zenekar mellérendelt szerepe és önálló mondanivalója szintén a szimfonikus alkotások közé sorolja. A többi énekes-zenei műnél viszont elsődleges a vokális jelleg ; ismertetésük, elemzésük nem tartozik szorosan ide. A *Marosszéki Táncok* zongora-változatának keletkezése megelőzi a zenekari verziót : felmerülhet a kérdés, hogy a *Marosszéki Táncokat* önálló kompozíciónak tekintsük-e, vajon nem a zongoradarab zenekari átíratáról van-e csupán szó? Meggyőzően érvel az önálló szimfonikus koncepció mellett a testvér-mű, a *Galántai Táncok* eredeti szimfonikus fogalmazása, valamint a *Marosszéki Táncok* zongora-változatának tömör faktúrája és nagy formaíve, amelyben már születésekor benne rejlik a zenekari kiteljesedés lehetősége, sőt talán szándéka is. A *Marosszéki Táncok* egyenrangúan helyezkedik el a szimfonikus alkotások sorában.

A szimfonikus művek sajátos helye az életművön belül időben is megszabja e tanulmány határait, 1923-tól 1939-ig, a *Psalmus Hungaricus*tól a *Concerto*ig terjedő időszakot jelölve ki a vizsgálódás számára. A tanulmány tehát a következő művekkel foglalkozik : *Psalmus Hungaricus* (1923), *Színházi Nyitány* (1927), *Háry János-szvit* (1925—27), *Nyári Este* (1906 ; 1930), *Marosszéki Táncok* (1930), *Galántai Táncok* (1933), *Budavári Te Deum* (1936), *«Felszállott a páva»* — változatok egy magyar népdalra (1938—39), *Concerto* (1939). (Ettől az időrendi sorrendtől itt-ott el kell majd térni a műfaji csoportosítás kedvéért.)

«Assai lo manifesta la sua ragione» : nemcsak a *Nyári Estére* vonatkozik, Kodály minden nagy művének vezérszava lehetne. A nagy művészi alkotás magában hordja értelmét, rendjét, magának szab törvényt. Valóban «nem szorul bővebb magyarázatra»? A spontán művészi élmény befogadója számára bizonyosan nem. Aki a minél teljesebb megismerésre és a művész szellemének megközelítésére törekszik, mégis újból és újból magyarázatot keres. A «magyarázat» valóban a művekből adódik ; foglalkoznunk kell velük, hogy minél többet értsünk belőle. Legyen hát a mottó alaptétel, s egyben sarkalló ellentmondás : vezessen abban a célkitűzésünkben, hogy minél többet és pontosabban ragadhassunk meg a művek sajátos értelmének megnyilatkozásaiból.

*

Természetes választóvonalként kínálkozik az 1920-as és 1923-as esztendő közötti szünet Kodály alkotó munkásságában : amint a *Triószerenád* lezár és összefoglal egy korszakot, úgy válik a *Psalmus Hungaricus* új alkotóperiódus elindítójává. A két évszám fordulópontja körül a műfajok őrsváltása következik be Kodály művészetében. A kamaramuzsika művelése — a Bach-átiratokat nem számítva — lezárul 1920-ban. A műdal és a zongoramuzsika is csak egy-egy, szinte megkésett alkotással (*Három ének*, *Marosszéki Táncok* zongora-változata) képviselteti magát 1923 után. A szimfonikus zene és az énekkari irodalom viszont — néhány korábbi kórustól³ eltekintve — most kerül az alkotás középpontjába.

³ *Este* (1905), *Két zaborvidéki népdal* (1908), *Két férjkar* (1913—17).

A szimfonikus zene későbbi megérelődése az egészséges, harmónikus zeneszerzői fejlődést mutatja. Így látjuk más nagy mestereknél, Beethovennél, Lisztnél, Brahmsnál is. A műfajok fejlődési periódusok szerint való megoszlásában azonban bizonyára nemcsak a művészi belső fejlődésnek van szerepe. A társadalmi igény felismerése és vállalása is kifejeződik benne. Hogy 1923 után a hangvétellükkel is széles közönség felé fordul, művelésük módjában is közösségi műfajok — kórusok, szimfonikus és színpadi művek — lépnek előtérbe Kodály művészetében, abban a zeneszerző társadalmi helyzetének új aspektusa is tükröződik. A szimfonikus műveknek is általános és jellemző közös vonása ez.

Milyen más, konkrétabb közös vonások mutatkoznak bennük? Együvé sorolja őket a hangzás színe, a melodika egyes sajátosságai, a zenekari apparátus; ezek a tulajdonságok azonban nemcsak a szimfonikus művek specifikusan megkülönböztető jellemzői. Azonosak vagy hasonlóak a többi zenekarkíséretes műben is; mindenütt a jellegzetes kodályi stílusjegyek hordozói. A *melodika* ezen kívül még szélesebb körű kapcsolatokat is őriz, Kodály *hangszeres dallamosságával* általában, tehát a szóló- és kamaraművekével is. (Ez a hangszeres melodika Kodálynál jórészt közvetlenül az ének dallamlejtéséből alakul, anyagszerűen alkalmazkodva a hangszerek természetéhez, lehetőségeihez, de vannak — mint a táncdallamok legtöbbjénél — kifejezetten hangszeres mintái, ihletői is, ahol a vokális eredet nyomai régóta felszívódtak a dallamstílus évszázados multjában.)

A *formában*, arányokban, s legfőképp a zenei anyag kezelésében, *feldolgozómódjában* viszont alig találunk azonosságot egyéb műfajokkal: ezek a közös jegyek különböztethetik meg leginkább Kodály szimfonikus alkotásait más műveitől. Nem korlátozhatjuk magunkat mégsem kizárólag e sajátos vonások megfigyelésére. Mindaz, ami egy-egy mű életéhez jellemzően hozzátartozik, számot tarthat az érdeklődésre; azok a tulajdonságok is, amelyek más művekkel, műfajokkal is rokonságot mutatnak, vagy éppenséggel Kodály stílusának általános alkotóelemei. Melodika, harmóniavilág, forma, feldolgozásmód, hangzás vizsgálata: mind fontos lehet számunkra; a mondanivaló értelmezése is, ott ahol félreérthetetlenül magából a zenéből, vagy a mű rendeltetéséből adódik. Spekulatív túlzásoktól óva int a kodályi mottó.

Az elemzés egyik-másik szempontja nem mindenütt egyformán fontos, nem is célszerű minden darabnál sztereotíp következetességgel ragaszkodni hozzá. A zeneszerzői stílus szerves organizmusa a művek jellemző vonásaiból tevődik össze: a megismerés kulcsát, a módszert és rendszert is maguk az egyes művek kell hogy adják.

*

A *Nyári Estét* csak 1930-ból származó második, végleges megfogalmazásában ismerjük. Mit, hol és hogyan változtatott benne az érett mester újjáalakító keze? Az 1906-os első kézirat ismerete nélkül csak találgathatjuk. A zeneszerző előszava sem sokat árul el. Ennyit mond: «A hangszín eredeti elgondolása változatlan maradt, egy harmadik kürt híján a hangszerek ugyanazok. Megmaradt a zenei anyag is, csak új formájában talán inkább megközeleltette Chladni-figuráját, magakívánta rendjét.»⁴ Megtudjuk belőle, hogy a

⁴ KODÁLY, Előszó a *Nyári Este* partitúrájához. Universal Edition, Wien—Leipzig 1930. 2. 1.

változtatás valószínűleg a *formát* érintette a legerősebben. «Megmaradt a zenei anyag is», de vajon mindenütt, a legfontosabb témákon kívül is, a nem elsődlegesen téma-igényű szakaszokban is változatlanul megőrizte-e melodikájának alapvonásait? A harmóniavilág már eleve ilyen egyénien érett volt-e, mint számos helyen a végleges változatban? Kérdések, amelyekre ha volna válasz, többet láthatnánk meg Kodály művészi kibontakozásának éveiből, zenekarának, szimfónikus stílusának műhelyéből. A *Nyári Estében* így is felismerhetők olyan rétegek, amelyek főleg a zeneszerző legkorábbi korszakára jellemzőek, a fiatalkori művek hangjával, stílusával tartanak rokonságot. Nem szakíthatók ki a mű egészének összefüggéséből; szervesen egybetartoznak a többi réteggel, bizonyára már a fogantatás pillanatától kezdve. Mégis külön fel kell figyelni rájuk; rányomják bélyegüket a *Nyári Este* alaphangulatára, s talán a mű különleges, fiatalos varázsa is ezekből az elemekből fakad. Tanúi az időszaknak, amelyben a darab — Kodály első jelentékeny zenekari kompozíciója — megszületett. Elsőként ezért kell a *Nyári Estével* foglalkoznunk, kiszakítva abból az időrendből, amelyben végleges formábaöntésének évszámával foglal helyet.

Magában a melodikában is többféle stílárís árnyalatot különböztethetünk meg. A főtéma-csoport (1—108. ütem) témaanyag, pentaton mintázású dallamai szinte teljes stílusazonosságot mutatnak Kodály későbbi műveinek érett, klasszikus dallamosságával. Lényeges, karakterisztikus vonásaik feltehetően már az első fogalmazásban megvannak. A pentatónia ihletéséből fakadt dallamosság Kodály sok fiatalkori kompozíciójában sem ismeretlen. Honnan veszi eredetét? A *Nyári Estében* már a népdal hatása mutatkoznék?

Más, idegen befolyás — pl. Debussyé, Musszorgszkijé — ekkoriban még aligha játszhatik szerepet az ötfokúság közvetítésében. (Vajon ismert-e valamit Kodály Debussy zenéjéből 1907-es párizsi tartózkodása előtt is?) A mátyusföldi gyűjtés, Kodály első népdalgyűjtő útja egy évvel megelőzi a *Nyári Este* keletkezését. Talán ezek a dallamélmények hatottak a mű melodikájára? Hisz az 1905-ből való, hegedűre írt *Adagió*ról maga a zeneszerző mondja, hogy «abból az időből származik, amikor a népdalról semmit sem tudtam, nem többet, mint ami a levegőben volt és felszínre került, — úgyhogy ebből következtetést lehetne vonni, hogyan írtam volna később, ha pl. nem jutok el falura, vagy nincs népdal, vagy nem kerülök kontaktusba vele.»⁵ A *Nyári Estében* tehát *kellett* valamiféle új hatásnak érvényesülnie. Inspiráló jelentősége lehet annak is, ami a népzeneből a «levegőben volt», s amire talán Kodály melodikus hajlama ösztönösen rezonált.

Mínta azonban ennek az ötfokúságnak is kétfajta árnyalata volna megkülönböztethető a *Nyári Este* főtéma-csoportján belül, anélkül természetesen, hogy egymástól élesen elhatárolhatnók. Az invokáció, az angolkürt-szóló, amelyből a varázsos atmoszférájú természeti kép kibomlik, bár alapszerkezetében pentaton dallam, mintha a fiatalkori *Adagio* vagy a kamaraművek romantikusabb, szubjektívebb hangján szólna. Ez a főtéma sorszerkezethez hasonlóan bontakozik ki. Felépítése mintegy «antifonális», szóló és csoport felelgetése. A dallam gerince az angolkürt-szóló; újból és újból visszatér a d-moll alaptonalitáshoz, egyre továbbfejlesztve a téma melodikus fordulatait:

⁵ KODÁLY Zoltán, *Vallomás*. Nyugat 26. évf. (1933) 75. l. Megjelent még: KODÁLY Zoltán, *A zene mindenkié!* Bp. 1955. 39. l.

Andante assai

a *p* C. Ingl. [3]

b (27) *p* *cresc.* *f* [3]

c (53) *p espr.* *cresc.* *f* [3] [3]

Az átalakulás, kitágulás lehetősége a téma fontos jellemzője. Karakterisztikus forduló-motívuma így tágul ki egyre nagyobb emfázissal a kidolgozási északban :

a (3)

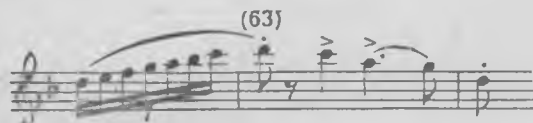
b (276) *ff* [3]

c (280)

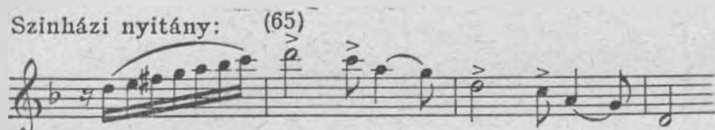
(A b-példának a Színházi Nyitányban fogjuk jellegzetes mását találni.)

A szóló «sorai» közé a csoport felelgetése iktatódik, mint a periódust kiegyensúlyozó aszimmetrikus fél-pár. (9—26. és 36—52. ütem.) Refrén vagy inkább *parafrázis*: a szóló lapidáris dallamanyagának kifejtése, körülírása, értelmezése.

A témacsoport csúcspontjának dallamfordulataiban ölt testet a *Nyári Este* pentatonikájának másik árnyalata, az a keményebb rajzú, a pentatónia alapképletéhez hasonló melódiaformálás, amely a legérettebb Kodály-dallamoknak is sajátja. Feltűnik az a tömör motívum — maga a lemeztelenített, alapvázára redukált ötfokúság — amely Kodály későbbi műveiben is felbukkan és végső igazolását a «Felszállott a páva» dallamában találja:



(A Színházi Nyitányban szinte pontos mását látjuk:



A Páva-dallam analógiáját nem is kell kótapéldával bizonygatni.)

Ezzel az alapotívummal együtt születik az a másik jellegzetes rajzú motívum, amely a főtéma-csoport krízisének (89—100. ütem) kitöltő anyaga lesz:

(60)

col 8va bassa

Feldolgozásmódjában a Kodályra jellemző szekvenciatechnikát, a motívum különböző hangnemi fokokon való ismétlését figyelhetjük meg. Hasonló szekvenciás vagy «terraszos» témafejlesztést találunk a *Nyári Este*

zárótémájában, a Hány-szvit egyes tételeiben, a *Színházi Nyitányban*, sőt a *«Felszállott a páva»* egyes változataiban is.

A melléktéma-csoport fődallamában tűnik elő az a réteg, amely leginkább tanúskodhatik a mű első fogalmazása, Kodály fiatalkori stílusa mellett. Pasztorál-hangulata talán az *Adagio* középrészére hasonlít legjobban. (Még a beethoveni pasztorál-hangvételtől sem teljesen idegen; vö. az F-dúr hangnemet, a kezdő oboa-szólót, a felső és alsó kvint határai között mozgó témát.)

Meno mosso

(109) Ob. *p dolce*

Fl.

VI.

Az alapjában diatonikus dúr-dallamot (a félhangnélküli pentatóniától elütően a IV. foknak hangsúlyozott dallami szerepe van) a továbbfejlesztés során minduntalan jellegzetes pentaton fordulatok szövik át. Nem tudni, vajon már az eredeti koncepcióhoz hozzátartoztak-e, vagy az átdolgozás folyamán alakult így a téma. Mindenképpen jellemző a melléktéma művészi egybekovácsoltságára, hogy az ötfokú részlet milyen szervesen illeszkedik a dúr-dallamba.

(126)

f

Szőllősy András könyvében⁶ a Kodály-zene négy inspirációs főforrását jelöli meg: az impresszionizmust, a magyar népdalt, a régi magyar és régi nyugati zenét. A *Nyári Este* stílusára ezek a kategóriák még alig alkalmazhatók, kivéve talán a népzeneét. Úgy tűnik ellenben, hogy egy *ötdik* inspirációs forrás éppen itt és néhány más fiatalkori műben érezhetően szerepet játszik: a magyar zenei *közelmúlt*, ami akkoriban, a *Nyári Este* keletkezése idején még a magyar zene *jelene* is volt. Tehát az, «ami a levegőben volt», a kor magyar műzenei stílusa, amely a népies mődal iatásait is magába olvasztotta.

Ezt érezzük a melléktémában és a zárótémában is, amelynek táncos lejtése még mintha a csárdás mozdulatait őrizné. Kodály mégis jellegzetesen egyénivé formálja, saját dallaminvenciójához szabja. A dallam mixolid for-

⁶ I. m. (I. 2. j.) 19. 1.

dulata első pillanatban egyéni ízt kölcsönöz, s rögtön ott van a karakterisztikus motívum-eltolás, szekvencia, a «terrasz» kicsinyben :

A kidolgozási rész új témája (222. ütem) — mintegy a kidolgozási részbe beleépülő trió-szakasz — mintha a főtéma melodikáját fejlesztené tovább, annak variánsa és kifejtése lenne. A lány karakter és a hangzás színe is hasonló: a témán — legalábbis belépésekor — az oboa és angolkürt szólója osztozik. A dallam alapváza — sarokpontjait tekintve — közel jár az öt-fokúsághoz, a népzene pentatóniáját «megsejtő» típushoz tartozik, mint például az *Énekszó* egyik-másik dallama.

Természetesen a pentaton dallami elemek sem dönthetik el kétséget kizáróan a stíláriis hovátartozás kérdését, a mű esetleges korábbi és későbbi rétegének viszonyát. Diatonikus és pentaton dallamosság szervesen egymáshoz símúl a darab stílusában, nemcsak egymás *mellett* fér el, hanem kombinálódik is, mint ahogy legszembetűnőbben a kódában, a főtéma és zárótéma kettős ellenpontjánál látjuk :

(400)

C. Ingl.

p VI. Ob.

pp

Az ötfokú elemek előfordulásait nem azért emeltük ki, mintha azok kizárólag Kodály későbbi stílusának jellemzői lennének, vagy mintha a kiforrott kodályi melodikában nem lenne meg a diatonikus hétfokúságnak is a maga szerepe (bár úgy érezzük, hogy az ötfokú gondolkodásmód Kodály későbbi klasszikus dallamvilágában valamiképpen csakugyan központi irányítóvá válik). Mégis a *Nyári Este* pentaton dallamrétege rokonabb a későbbi művek hangvételével, mint a melléktéma és zárótéma jellegzetesen diatonikus fődallamai: ezek valószínűbben a fiatalkori invenció hirdetői.

A *harmonizálásban* is itt-ott mintha a fiatalkori — naívnak ható — gondolkodásmód nyomait látnánk: például a melléktéma indulásának (109. ütem) vagy az expozíció lezárásának (160—165. ütem) romantikus dúr-harmóniavilágában. A tonális funkció-rend klasszikus-romantikus konvenciója, kötöttsége is néhol erősebben érezteti hatását, mint a későbbi művekben. Másutt viszont a legérettebb Kodály-stílus harmónia-típusaival és harmóniavezetésével találkozunk. Nóna, undecim sőt tredecim akkordok teljesen otthonosak már a *Nyári Este* harmóniavilágában is; lényegesen messzebbre később sem megy, a tercépítkezés elvét később sem adja fel Kodály. A zárótémában már ott látjuk Kodály kiforrott harmóniakezelésének egyik kedvenc eszközét, a *mixtúrát*, a lépkedő szeptim-láncolatot. A «Felszállott a páva»-változatokban teljes variáció-szakaszok ilyen rendszerű akkord-sorozatokra épülnek fel.

(142)

p *cresc.* *tr*

Általában a lépésszerű szólammozgást (különösen a basszusban), a harmóniak egymásba való fokozatos átcsúszását, fokozatos elalterálódását — Kodály harmóniaszövésének későbbi kedvelt módszerét — már itt is sok helyen megfigyelhetjük.

Érdekes ötlet a zárótéma kezdetének (137. ütem) harmóniai alátámasztása: a b-re épülő szubdomináns-nónaakkord néhány pillanatra megzavarja a tonalitás érzését; azt a benyomást kelti, mintha a zárótéma a szabályszerű párhuzamos dúr helyett új hangnemben jelennék meg. Az F-dúr tonalitást csak az expozíció lezárása (160. ütem) erősíti meg ismét; a zárótéma-anyag csak ezután — tehát tulajdonképpen már a kidolgozás kezdetén — szólal meg egyértelmű F-dúr harmonizálásban.

A hangnemi kitérés egyébként is meglehetősen szabad elvű az expozícióban és reprízben is, az egyes témacsoportokon belül is. A forma fő csomópontjainál, a tematikus építkezés szempontjából fontos helyeknél azonban mindig újból a fő-tonalitások, a d-moll, F-dúr, a reprízben D-dúr, a középrészben a szubdomináns g-moll és c-moll kerülnek hangsúlyozottan előtérbe. A mű tonális felépítésének terve alapján mindvégig világos és áttekinthető marad.

Ami a harmóniai differenciáltságot, a kiforrott stílusra jellemző harmonizálási fordulatokat és elveket illeti, nem tudhatjuk persze, hogy vajon mindenben az első fogalmazás állapotát tükrözik-e, vagy végleges megjelenésükben az érett mester kezének cizelláló munkájáról tanúskodnak. A partitúra előszava szerint a hangszín elgondolása változatlan maradt, de vajon ez a kijelentés a harmóniak színhatásaira is vonatkozik-e, vagy csak a hangszerelésre?

Legizgalmasabb kérdés volna: milyen lehetett a *Nyári Este* formája, zenei anyagának elrendeződése az átdolgozás előtt? A szonátaforma arányai ma szigorú klasszikus egyensúlyban állnak. Mintaszerűbben szabályos forma, mint Kodály legtöbb későbbi formai megoldása. Ilyen áttetszően világos rendet később talán csak egyetlen műben, a *Triószerenád* első tételében találunk; nem véletlen talán, hogy derűs lírája is legközelebb áll a *Nyári Este* hangulatához.

A *Triószerenád*ban azonban szervezettebben fejlődik a tematikus anyag; itt a stílusárnyalataikban sem teljesen homogén témacsoportok inkább egymás mellé állnak, mintsem egymásból fejlődnie. Leginkább a főtémacsoport és melléktemacsoport találkozásánál érezzük ezt az egymásmellettséget. Jellemző, hogy az átvezetőrész áthidaló, témákat egybeszövő jellege is elhalványul itt. Helyét (66—108. ütem) ugyan pontosan meg lehet határozni: jól érzékelhető cezúra választja el az előzményektől, a dinamika, a hangszerelés színei is megváltoznak, a tonalitás is itt távolodik el véglegesen d-molltól. Mégis sokkal inkább az előzők továbbfolytatása, fejlesztése, a főtémacsoport tetőpontja, *krízise*, mint az új anyag előkészítése. A visszatérésben el is marad, nemcsak azért, mert a repríz hangnemi viszonyai között az átvezetőrész moduláló szerepe csak formális lenne, hanem mert a kidolgozási rész forr-

pontja már amúgy is előlegezi ezt a krízist a főtéma végleges visszatérése (309. ütem) előtt.

Eddig mindenütt következetesen *témacsoportokról* beszéltünk. A szimfonikus arányok megnövekedése a klasszicizmus kora óta az egyes formák szélesebb megfogalmazását követeli. Az egyik megoldás az expozíció belső szakaszainak több témával való kitöltése lehet. A másik: a homogén témaanyag gazdagabb kifejtése a formaszakazon belül. A *Nyári Este* szonátaformájában az utóbbi érvényesül. Tématömbjei magukban hordják feldolgozásukat is; az expozícióban belül, a maguk formai helyén saját feldolgozásukban oldódnak fel. *Egyes* témák helyett az expozícióban — és reprízben — a témából alakult *csoportok, tömbök* állnak. (Jellemzője ez Kodály másik két zenekari szonátaformájának, a *Színházi Nyitánynak* és a *Concertónak* is.)

Nagy vonalaiban így foglalhatjuk össze az egész mű formai felépítését:

Expozíció: 1—166. ütem; főtémacsoport: 1—108. ütem, melléktémacsoport: 109—136. ütem, zárótémacsoport: 137—166. ütem (ezen belül a melléktéma-anyag hidszerű visszaidézése: 160—166. ütem).

Kidolgozási rész: 166—308. ütem; ezen belül triószzerű szakasz új témaanyaggal: 220. ütemtől, amely a 246. ütem táján fokozatosan összemosódik a feldolgozással; 268. ütemtől: a visszatérés előkészítése.

Repríz: 309—400. ütem; főtémacsoport (csonkán): 309—339. ütem; melléktémacsoport: 340—366. ütem; zárótémacsoport: 367—400. ütem (ezen belül a melléktéma-anyag hidszerű visszaidézése: 390—400. ütem).

Kóda: 400—433. ütem (a főtéma és zárótéma anyagából).

Külön figyelmet érdemel a kidolgozási rész. Már kezdete sem határolódik el élesen az expozíció befejezésétől. Mintha a zárótémacsoport folytatása lenne; úgy tűnik, mintha a zárótéma csak itt kerülne végleges helyére, a tonikai akkord feltja valójában csak itt rögzítené le az F-dúr tonalitást. A téma Esz-mixolid felé való hangnemi kitérése (170—173. ütem) sem ingatja meg ezt az érzésünket: az f-hang tonikai orgonapontja mindvégig ott húzódik alatta, s az F-dúr szakasz megismétlődése (174—177. ütem), mint valami miniatűr háromszakaszosság harmadik tagja, pillanatnyilag még jobban megerősíti a statikus jelleget. Csak mikor az első hangnemi kitérésre rímelő második kitérés is megjelenik (178. ütemtől; a téma Gesz-mixolidban) és az orgonapont is megváltozik, válik világossá, hogy a zárótéma-anyag funkciója itt nem befejező, hanem éppen az áthidalás és kitérés eszköze.

Még kevésbé elhatárolt a kidolgozási rész vége. Mivel a reprízben nem a teljes főtéma jelenik meg, első felének visszatérését a kidolgozási rész utolsó szakasza előlegezi. Az angolkürt-dallam (1. ütem) motívumai a 268. ütemtől kezdve tűnnek fel, először *cisz-mollban* (oboa és hegedűk):



s feldolgozásszerűen, szabad modulációk és ellenpontos kombinációk meredek emelkedőjén közelítik meg az egész mű tetőpontját. A főtéma így tehát a kidolgozási részbe szöve szinte észrevétlenül tér vissza, s csak a «pentaton alapképlet» lapidáris motívumánál (megfelelője az expozícióban a 60. ütemnél) deklarálja magát és a d-moll alaptonalitást. Innen (309. ütemtől) kell a repríz kezdetét számítanunk.

• Az ellenpontos szerkesztés azonban nemcsak a kidolgozási rész feszültebb szakaszait tölti ki. Másutt is — az expozíción belül is — megköveteli a téma-csoportok belső feldolgozására való hajlama. S a *Nyári Este* ellenpontos szerkesztésére nemcsak a tematikus, imitációs ellenpontok jellemzőek. Az egész művön végighalad a kamarazeneszerű polifón szövés mód, a szólamok állandó dallamos mozgásának elve. Álljon itt példaként a *Nyári Este* főtémacsoportjának néhány üteme (a fafúvóknak itt csak szólamerősítő, színező szerepük van; a teljes partitúra-részlet helyett elegendő a vonós-szólamok bemutatása):

The image shows a musical score for a string quartet and piano. The top system includes staves for Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vle), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *p* and *cresc.*, reaching *sf* in the second measure, and then *dim.* in the third. The piano accompaniment features a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics for the piano range from *pp* to *ppp*. The score is in a minor key and 3/4 time.

Felfigyelt-e vajon már akkoriban Kodály a Palestrina-stilus jelentőségére? A klasszikus-romantikus kamarazene-irodalmat mindenképpen kellett hogy ismerje, Wagnert és Brahmsot is. Debussy *Egy Faun délutánja* talán még nem jutott el hozzá, de a *Siegfried-idillt* vagy Brahms zenekari szerenádjait ismerhette. Nem biztos, hogy éppen ezek a művek hatottak a *Nyári Este* kompozíciós stílusára; hisz a polifón zenekarkezelést a kései romantika minden technikailag jól vértezett zeneszerzőjénél megfigyelhette. Legfeljebb azoknál a belső szólamok dallamossága más törvényszerűségeknek engedelmességet, mint Kodálynál. Nála már ekkoriban ösztönösen a vokális dallam síma, természetes lejtése inspirálja a hangszeres szólamot is.

Mégsem véletlen, hogy éppen a Brahms-szerenádokat, a *Siegfried-idillt*, Debussy *Faunját* említettük, mert ezek a művek nemcsak kamarazeneszerű faktúrájukkal, hanem *kamarazenekari apparátusukkal* is legközelebb állnak a *Nyári Estéhez*. A későromantika zsúfolt hangszerelési stílusa mellett ezek a művek öntudatosan különülnek el önálló típusúvá; a *Nyári Este* is közéjük illik, ehhez a típushoz tartozik.

Kis-zenekari összeállítást később is alkalmaz Kodály a Marosszéki és Galántai táncoknál. Másutt is takarékosan bánik a kifejezőeszközökkel. Itt azonban a legszerényebb keretek fegyelmét vállalja. A *Nyári Este* zenekara a legkisebb a szimfónikus művek között. A vonóskar mellett *egy* fuvola, *egy* oboa és *egy* angolkürt, két klarinét, két fagót teszi a fafúvós-kart; a rézfúvókat mindössze *két* kürt képviseli, az ütőhangszerek teljesen hiányoznak. A mű szövésében a fafúvós hangszereknek hangsúlyozottan szólisztikus szerepük van; a kürtök sem csupán töltő vagy «pedál»-hangszerek, szólamuk legtöbb helyen ugyanolyan érzékenyen és finoman rajzolt, mint a fafúvóké.

A kompozíciónak mindezek az összetevői: a harmóniavilág, faktúra, hangszerelés, akár az első fogalmazás, akár az átdolgozás idejéről tanúskodnak, a biztoskezü, technikailag érett mesterre vallanak. A darab műhelymunkajellegét inkább a dallaminvenció stílusbeli többrétűsége és a forma árulja el, amelynek bár kiegyensúlyozott a diszpozíciója, a «varratokat» itt-ott mégis észrevesszük rajta.

Mért a *Nyári Este* cizellált finomsága, kiegyensúlyozott összhatása, erőteljes művészegyeniséget hirdető egyéni hangja mellett is kissé műhelymunka. Első nagy lépés a szimfónikus stílus meghódítására. Nagy és maradandó eredmény is egyben; első mozdulatával is sokat markol. Mégsem mindent, mégsem a kodályi szimfónikus művészet egész kifejezési skáláját. A *Nyári Este* kifejezési szférája *csak líra* és szinte tisztán *szubjektív* líra. Idilli kép: nincsenek meg benne azok a nagyobb súlyú *dramai* vonások, amelyekkel később Kodály leginkább lírai tartású művei is kiegészülnek. Kodály legérettebb korszakában is forró hevületű lírikus, azokban a szimfónikus művekben is, ahol a *feldolgozás* önmegtagadó művészi feladatát vállalja: a Hányban, a Marosszéki és Galántai táncokban a «Felszállott a páva»-variációkban. Később azonban személyiségének legteljesebb kiélése mellett is *objektívebb*: valamilyen módon mindig egy közösség lelkületének *öntudatos* kifejezője is.

Mégis, a *Nyári Estének* ez a spontán szubjektivitása talán legmegkapóbb varázsa. Hangulatosságával ragad meg legjobban és formáját is legerősebben éppen a *hangulat* kovácsolja össze egységessé. Vonzóereje a fiatalos üdeség, s ez teszi mindig és mindenkorra időszerűvé: a fiatalságra és nekilendülésre ismerünk benne. S nemcsak a művész Kodályéra, hanem vele együtt — ennyi

objektív vonás mégis van benne — a századforduló magyar elánjára, egész nemzeti zenekultúránk fiatalságára és merész nekilendülésére.

*

A *Színházi Nyitány*t arányainak hasonlósága és a szimfonikus szonáta-forma hasonló formai megoldása állítja a *Nyári Este* mellé. Ez teszi indokolttá, hogy a szimfonikus művek keletkezésének időrendjétől eltérjünk: hogy a két rokon koncepciójú darab a tárgyalás sorrendjében is egymás mellé kerüljön.

Maga a mondanivaló már egészen más: ez a mű nem idill, nem hangulatkép többé, s minden tekintetben kinőtt a «műhelyből». Heroikus beköszöntés: súlyos, sorsokat érintő kérdéseket hirdet, egy nagy közösség sorsának problémáit. Kinek a nevében beszél és kihez szól a *Színházi Nyitány*?

Kodály maga ad választ a *Háry* előszavában.⁷ Nem magához a nyitányhoz fűz programot, de annak mondanivalójára is félreérthetetlenül rávilágít, mikor a daljáték eszmei foglatát adja hősenek jellemzésében: «Háry paraszt ember, kiszolgált katona. Nap-nap mellett ott ül a kocsmában és mesél hihetetlen hőstetteiről. Mint igazi paraszt, képzeletének groteszk szüleményeit a realizmus és naívság, a komikum és pátosz csodálatos keverékeként tálalja föl. Mégis: Háry nem csupán magyar Münchhausen. Látszólag nem más, mint szájhős, lényegében azonban a lelkesedő álmodozó típusa, született rajongó és költő. Elbeszélései nem igazak, de ez egyáltalában nem fontos. Gyümölcssei azok az ő élénk fantáziájának, amely neki magának és másoknak egy szép álomvilágot teremt.»

«Neki magának és másoknak» — hozzátehetjük: mások *helyett* és mások *nevében* teremt *álmovilágot*, foglalja képekbe, szimbólumokba azokat a vágyakat és álmokat, amelyek egy nép történelmében nem valósulhattak meg. Azokhoz szól mindenekelőtt, akik nevében beszél, tükröt tart eléjük. A mese és hagyomány felidézésével önismeretre akarja tanítani, öntudatra ébreszteni a nemzetet. A történelem és a hagyomány ilyen értelemben kel életre 1923 óta a legjelentősebb Kodály-művekben. Serkenteni és felrázni akar, a múlt értékeiben is a jövőt keresve.

A színpadi «kalandok» Háryjának mindenféle humoros, fonák helyzeten keresztül kell a szimbólum mélyebb értelmét kifejeznie. Az árnyékot, ami a mondanivaló háttérében húzódik, ha nem is fedi el a színpad teljesen — hiszen a tanulság ki nem mondásában, rejtésében is van rezignáció, — játékos fényével mégis elhalványítja. A *Nyitányban* viszont azt ragadhatja meg Kodály, ami «realizmus és naívság, komikum és pátosz csodálatos keverékéből» számára talán legfontosabb: a *pátoszt*; a *Háry* legmélyebb lelkét megszólaltató szimfonikus mű minden hozzátapadó groteszk vonástól mentesen öntheti zenébe a szimbólum lényegét, éreztetheti az álom hősiességét és tragikumát. Innen van, hogy ez az utólag készült «nyitány» alig vesz tudomást magáról a színpadi cselekményről és fordulatairól. Csak a mese esszenciája, alapeszméje érdekli, *csak ezt* akarja kifejezni. Nem bevezet vagy «előkészít», hanem a színpad *helyett* beszél és eleve összefoglal. S ezért színházinak talán éppen nem eléggé «színházi» — nem a színpadot szolgáló és színpadért élő — de annál többet mond, mint szimfonikus alkotás.

⁷ Idézi MOLNÁR Antal i. m. (l. 2. j.).

A *Háry* meséjének közismert irodalmi forrása van a reformkor költészetében: Garay János *Obsitosa*; és — talán kevésbé közismert — *történeli* magva is, magának a főhősnek, Háry János személyének létezésében, aki *valóban élt* a XIX. század elején egy tolnamegyei faluban. Háry János, a napoleoni háborúk obsitos katonája a költő földije és kortársa volt; az elbeszélés cselekményének ideje így történelmileg meghatározott, s ezt a *történeli* atmoszférát a *daljáték* is híven megőrzi. *Népi hőssé* azonban csak a daljátékban emelkedik Háry alakja; Garay típusa itt szélesedik igazán általánossá, a nép életének, a nemzet többszázéves történelmi sorsának ábrázolójává. A távlatot nemcsak a daljáték *szövege*, cselekménye szélesíti ki, az ábrázolás népi hitelt nemcsak a *népdalok* mélyítik el. Ott van a zene minden ütemében.

A *Nyitányban* is egyszerre van meg mind a két réteg: a történeli aktualitás hangja és a nép életének, sorsának nagyobb távlatú kifejeződése. Mindkettőt *hiteles* források ihletik: a XIX. század elejének verbunkosstílusa — amely épp a *Háry* zenéje óta válik Kodály hangszeres muzsikájának folytonos inspirálójává — és a népzene stiláris hatása. A *Színházi Nyitányban* — legalábbis hangversenyszerű alakjában⁸ — ez sehol sem jelent konkrét dallami *dívételt* vagy *feldolgozást*; a két *stílus* olvad bele és azonosul a zeneszerző stílusával, válik egyéni mondanivalójává.

A darab főmotívumában, amelyből a zenei anyag jelentős része, a főtéma, átvezetőrés és melléktema is alakul, ezek a jellegzetességek elválaszthatatlanul összeforrvá jönnének meg, részenként meghatározni őket lehetetlen volna. Nem is kell azonban pontos népdal-egyezéseket keresnünk, hogy észrevegyük a népdal szelleméhez, fordulataihoz, hangnemiségéhez — pentatóniához vagy akár mixolidhoz — való lényegi hasonlóságot vagy azonosságot. Állítsuk a *Háry* egyik dramaturgiailag is fontos helyre került népdalának, a «Nagyabonyban» kezdetűnek két fordulátát a főmotívum mellé a bizonyítás kedvéért:



A két dallam lejtése, kifejezésbeli tartása sokban különböző; de nem is a teljes azonosság keresése kedvéért állítottuk egymás mellé; az egyes dallamfordulatok és a hangnemiség rokon szellemét igyekeztünk megmutatni. A magyar népdalok modális hangsorai mögött is gyakran pentatónia rejtőzik; ez a motívum és a belőle alakuló főtéma is alapjában ötfokú szerkezet.⁹

⁸ A *Színházi Nyitány*nak két változata készült, az egyik a *Háry János* előadásaihoz, a másik hangverseny céljára önálló befejezéssel. Ez a tanulmány az utóbbival foglalkozik. A színházi változat nem zárul le, hanem átvezet az 1. jelenet zenéjéhez. Ebben az átvezetésben a «Nagyabonyban» kezdetű népdal motívumai jelennek meg.

⁹ Ha a kezdőhangot relatív szolmizációval *re*-nek nevezzük, akkor a dallamban csak *ti* «pien»-hang fordul elő, mindenütt átfutólag. A téma rövidesen transzponálódik, egy hangfokkal feljebb csúszik.

A szinkópás ritmusban a verbunkos bokázó-ritmusképletére ismerünk. A rövid ritmusfigura és a dallam hangszereszerű mozgékonyága elég ahhoz, hogy a népi mellett a magyar zene egyik történelvi-műzenei stílusának zamatával is beoltsa a dallamot, szerény, de jellemzően megválasztott eszközzel a százszentűdős múlt légkörébe vezessen. A *Nyári Este* lágyhajlású témáitól távol áll, érdekesebb, sarkosabb: mégis acélosan rugalmas. Intervallumait állandóan változtatja, szűkül és tágul, minden pillanatban megújulva, folytonosan úzva, előrehajtva magát. Innen ered lüktetése, mozgalmos lángolása, hatalmasan feltornyozódó építménye, de magávalragadó ereje is: ez az elszakíthatatlan acélrugó egy pillanatra sem enged szorításából. Legközelebbi rokona ebben a *Concerto* témaanyaga: bár lehangosabb, kimértebb, mégis éppen ilyen rugózó és „végtelen” dallamtípus.

Augmentáció — vagyis meglassulás — és elalterálódás fátyolozza és távolítja a motívumot az átvezetőrész és melléktéma világába. Most, hogy az álom irrealitásáról beszél, sejtelmes lesz, visszhanggá, árnyékká válik:

Főtéma:
(3)

a

Átvezetőrész:
(35) Corno solo
p mollo espr.
Corno solo
(56)

Clar.

mp *p* *mf*

la mi so ma
(ti) (fi) (la) (fa)

Vl.
mf *f* la so mi re la

The image shows a musical score with four staves. Staff 'a' is the main theme in bass clef, marked with a '3' and a repeat sign. Staff 'b' is the introduction for the Horn solo, in treble clef, marked with a '35' and 'Corno solo', with dynamics 'p' and 'molto espr.'. Staff 'c' is the introduction for the Clarinet and Violin, in treble clef, marked with a '56' and 'Clar.', with dynamics 'mp', 'p', and 'mf'. Below the staves, there are lyrics: 'la mi so ma (ti) (fi) (la) (fa)' and 'la so mi re la'. The Violin part (Vl.) is marked with 'mf' and 'f'.

A diatóniából ki-kimozduló kétarcú hangfok, az érzékenyebb rajzú melódia a magyar népzeneben sem teljesen ismeretlen, éppen legszebb, legértékesebb dallamaink között találunk példákat rá.¹⁰ A melléktémában azonban nemcsak az egyik hangfok kettős arculatú, hanem az egész téma hangnemisége is, teljes terjedelmében. A harmonizálás domináns értelmet ad — *ti-től ti'-ig* terjedő kerethe állítja (Esz-dúr, ill. G-dúr fekvő dominánsseptim akkordja az expozícióban) —, a dallam önmagában pedig (s különösen a második fele) a *la*-pentatónia tonáliságába kívánczik és tonikai funkciót sugall. Ez a tonális bizonytalanság is erősen hozzájárul az elfátyolozottság, irracionális érzéséhez.

¹⁰ *Mi-ma, ti-ta*, illetőleg *do-di, fa-fi* ingadozás. Vö. pl. «Üres ládám az ajtóba», «A malomnak nincsen köve», «Tiszán innen, Dunán túl» stb. Ingadozó terc és szeptim, nem pedig «indifferens» — semleges intonációjú —, mint amilyen a «dunántúli terc».

Ugyanezt szolgálja a hangszerelés és kíséreti forma változása is. A szövet hirtelen megvékonyodik, az apparátus összeszűkül, fúvós szólók veszik át a téma továbbfejlesztését. A gordonkák, majd a mélyhegedűk ringatózó osztinató-figurája, a fekvő akkord ide-oda hullámzó alterációja is valamilyen zsongó monotoníával árnyékolja be a dallamot.

A melléktémában viszontlátjuk a *Nyári Este* egy-két fordulatát:¹¹

¹¹ Az egyik egyezést már bemutattuk a 48. lapon.

Nyári este
(212)

Tranzponálva:

Színházi nyitány
(91)

Mindkét dallamfordulatot — egymásnak is variánsai — odaállíthatnánk a melléktéma első fázisának «pentaton alapmotívuma» (65. ütem ; 1. a 48. 1. és a fenti *c* kótapéldát) mellé: szervesen abból alakulnak, mint idáig minden fontos motívum az expozícióban (*la—mi—re—la* váz). A melléktémacsoport összefoglaló és lekerekítő zárórészét alkotják. Az első példánál a kíséreti forma hasonlósága is meggyőző és érdekes: a *csúszó* hármashangzat-*mixtura*. Hogy nem véletlen, lényegtelen hasonlóságról van szó, arról a «*Felszállott a páva*»-variációk több helye vagy a *Concerto* is meggyőzhet, ahol a melléktéma ebből a formulából alakul. A másik témaösszehasonlítással kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy a kvart- és kvint-vázú dallam általában rendkívül fontos, döntő jelentőségű Kodálynál. A pentatóniában többnyire kiütközőbb szerepe van, mint a tisztán diatonikus gondolkodásmódban, s emellett a magyar népdal is igen sűrűn él vele: mindkét tényező pedig meghatározza Kodály stílusára, már a 10-es évek óta.

A nyitány harmadik témacsoportjának inspirációja világosan a verbunkos-stílusban gyökerezik. Mindjárt kettős arculattal lép elénk: a «friss» és az ünnepélyesebb «lassú» típus képében (ami itt nem jelenti a tempó lényeges lassúbbodását, csak kimértebb, feszesebb tartást):

A *Színházi Nyitány* Kodály nagyzenekarra hangszerelt művei közül való, s talán *leghomofónabb* szellemű szimfonikus műve. A zenekari összeállítás egyébként itt — s a többi szimfonikus műben, a *Psalmusban*, *Te Deumban*, «*Felszállott a páva*»-variációkban, a *Concertóban* sem — haladja meg a modern szimfonikus zenekar átlagos kereteit. Dupla fafúvósólamok — amelyek csak egy harmadik fuvolával ill. pikkolóval egészülnek ki — négy kürt, három trombita, három harsona, tuba, ütődobok, nagydob, kisdob, tányérok, trian-

gulum, zongoraszólam és vonóskar adják a partitúra fejlécét. Nagyobb zenekart helyenként csak magának a daljátéknak zenéjében, valamint a *Háryszvit*-ben és *Székelyfönóban* alkalmaz a zeneszerző. A *Székelyfönó* és a *Háry* egyes számai — például a *Ballettzene* («Sárkánytánc») — különben éppen a zenekari színhatások tekintetében nem volnának érdektelenek a megfigyelésre.

Polifón szerkesztés helyett foltszerűbb kontraszthatások kerülnek előtérbe a Nyitányban: talán a színházi szempontoknak és körülményeknek is eleget tesz ezzel az egyszerűbb, «al fresco» fogalmazásmóddal a zeneszerző. A darab zenei anyaga, hangulata sem kívánja a bonyolultabb szövést. Polifón szakaszokat csak itt-ott a «friss»-dallamban (140. és 195. ütem tájékán), a főtémaanyag visszatérésénél (250—270. ütem táján) és a kódában (400. ütem körül) találunk.

A Nyitány formája a *Nyári Este* formája mellett az egyetlen igazi szonátaszerkezet a szimfonikus művek között. (Szonátaszerű formai megoldást vet fel később a *Concerto*, sőt talán a *Te Deum*-ban is felfedezhetjük a szonátaszerű gondolkodás halvány körvonalait, mindkét műnél azonban döntő súllyal keresztezik ezt másfajta formaelvek.) A Nyitányt a formai kategória azonosságán kívül helyenként a megoldás hasonlósága is párhuzamba állítja a *Nyári Estével*.

Feltűnő hangváltást figyeltünk meg a *Nyári Este* főtémacsoportja és melléktémacsoportja között: itt a melléktéma után a verbunkos-anyag különül el az előzményeitől. A *Nyári Estében* az igazi repríz a főtémaanyag kidolgozásszerű átvisszatérése előzte meg; itt a főtémacsoport visszatérése ugyan formailag egyértelmű, de szintén erősen kidolgozás-jellegű. A zárótéma a *Nyári Estében* is erősen belejátszott a középső, kidolgozási szakasz kialakításába; itt éppen a *középrész vagy zárótéma* alternatív kérdése veti fel a mű legérdekesebb formai problémáját.

Fel kell tennünk ugyanis a kérdést: milyen formai funkciója van a verbunkosszerű témaanyagnak, a «friss» és «lassú» dallamnak? Zárótéma, vagy trió? esetleg a kidolgozás, bonyolítás funkcióját tölti be valamiképpen? A főtéma, átvezetőrés és melléktéma *monotematikája* első pillantásra kívül rekeszti az expozíciót az új témaanyagot: ez a monotematika azt sugallja, hogy csak a főtémából alakított részeket tekintsük az expozícióhoz tartozóknak. Ellentmond ennek a verbunkos-csoport meglehetősen pontos visszatérése a reprízben.

Szemléletünk tehát kétféle lehet — s mindkettő mellett szól érv —: vagy új, a monotematikától idegen anyagú zárótémának tekintjük, vagy trió-jellegű középrésznek, amelyre a kóda rimel. Az első esetben *kéttagú*, kidolgozás-nélküli szonátáformával állunk szemben, a másodikban *négytagú* szonátatípussal, ami szintén nem ismeretlen jelenség Beethoven *Eroicája*, Waldstein- és *Appassionata*-szonátája óta. A zárótéma-értelmezés mellett szól, hogy a verbunkos-anyag — ha feltűnő kontraszt is a melléktéma után — mégsem teljesen idegen a megelőző rész zenei anyagától. Hangszeres karakterű mozgalmasságát és ritmikáját valamiképpen már a főtéma előrevetíti. A másik szemléletet erősíti az anyag viszonylagos újdonsága mellett kidolgozásszerű jellege: periodizálatlansága, ellenpontos szerkesztése és csapongó hangnemi szabadsága.

A hangnemi rend általában nem adhat könnyen útbaigazítást a *Színházi Nyitány* formai kérdéseiben. Alaptonalitása *A*-ra épül, ezt a mű lezárása is kétségtelenül megerősíti. De már a kezdés, a főtéma belépésének első üteme is

bizonytalanságot kelt. A felső orgonapont *A*-tonalitás kevert domináns-tonika funkcióját hangsúlyozza (*e—h—d†a*), a basszusban a főtéma pedig *g*-pentaton (vagy mixolid) tonalításban szólal meg! Tudjuk, modern funkció-érzék szerint *G* is dominánsa *A*-nak, nem teljesen idegen az alaphangnemtől. Itt azonban a *tonikának kétféle dominánssal való keverése* teszi bizonytalanná a tonalitás-érzést! A melléktéma is két közbevetett tonalításon, Fisz-dúron és *G*-dúron (mindkettőnek a domináns orgonapontján) keresztül kanyarodik vissza Fisz-dúrhoz — az alaphangnem tercrokonához, — ahonnan az átvezető-rész elindult. A lezáródás felől visszafelé nézve a Fisz-dúrt tekintjük a melléktéma hangnemének. A *reprízben* ugyanez az út *Gesz* dominánsán és *B*-dúron keresztül vezet az *A*-dúr alaptonalitás felé.

A verbunkos dallamok egy sor hangnemet érintenek: *esz*-mollban, a legtávolabbi hangnemben indulnak, hogy hamarosan az alptonalitásba (ill. annak *minore*-hangnemébe: *a*-mollba) csúszzanak vissza!

A *reprízben* — vagy kódában — az *A*-tonalitást rögzíti le a verbunkos-témaanyag is. Éppen a főtéma visszatérése azonban csak egy pillanatra — a visszatérés első ütemeiben — érinti az *A*-hangnemet, hogy kidolgozásszerű folytatásával ismét hosszabb időre elkanyarodjék tőle.

Attekinthetőség kedvéért így összegezhethetjük a forma vázlatát:

Expozíció: 1—238. ütem (11-es partitúra-számig). Főtémacsoport: 1—32. ütem; átvezető-rész: 33—54. ütem; melléktémacsoport (*Fisz*-domináns, *G*-domináns, *G*-dúr, *Fisz*-dúr): 55—101. ütem (6-os partitúra-számig; második fázisa, *G*-dúr, *Fisz*-dúr: 87—101. ütem); zárótémacsoport (verbunkos-témaanyag): 101—238. ütem.

Repríz: 239—386. ütem (19-es partitúra-számig). Főtémacsoport: 239—275. ütem; átvezető-rész: 275—297. ütem; melléktémacsoport (*Gesz*-domináns *B*-dúr, *A*-dúr): 297—334. ütem (16-os partitúra-számig; második fázisa, *B*-dúr, *A*-dúr: 320—334. ütem); zárótémacsoport (verbunkos-témaanyag): 335—386. ütem.

Kóda: 386—422. ütem.

Vagy:

Expozíció: 1—101. ütem (6-os partitúra-számig). A melléktéma második fázisát (87—101. ütem) esetleg a monotematikán belüli zárótémának is tekinthetjük.

Középrész: (verbunkos-témaanyag): 101—238. ütem (6-ostól a 11-es partitúra-számig).

Repríz: 239—334. ütem (11-estől a 16-os partitúra-számig).

Kóda: 334—422. ütem (ezen belül a középrésznek megfelelő verbunkos-témacsoport: 342—386. ütem; a 19-es partitúra-számig).

Bármennyire is szokatlan vagy nem egészen könnyen értelmezhető formai részletmegoldásokat, bármilyen, szokványostól elütő hangnemi rendet is találunk a *Színházi Nyitányban*: a forma szilárdan áll és hatása egyöntetű, kiegyensúlyozott, mint minden remekműé, amely a sablontól eltérve is megtalálja a maga törvényét. Mert ez az alkotás minden részletében remekmű: s mert a daljáték nem az egyetlen, s talán nem is a legjobb keret szépségeinek teljes érvényesülésére, megérdemelné, hogy a hangversenydobogón végetérjen méltatlan mellőztetése.

*

A daljáték számaiból utólagosan összeállított hattételes *Szvit* szorosabb kapcsolatot tart a színpadi cselekménnyel. A hat tétel arányosan oszlik két részre: az egyik rész — a második, negyedik és hatodik darab — elsősor-

ban illusztratív, s mint ilyen, iróniával, sőt groteszk elemekkel gazdagon teli; a másik három darab — az első, harmadik és ötödik — ismét közelebb áll az eszmei síkhoz, de, a Nyitánytól eltérően, a cselekmény konkrét alkalmaihoz fűződik. A páratlan és páros tételeknek ez a különbsége nemcsak a téma-világban és feldolgozásmódban, hanem *színben* és *hangszerelésben* is kifejezésre jut, s éppen itt a legfrappánsabban és leghatásosabban.

Az I. tétel — »Kezdődik a mese« — első ironikus gesztusával ugyan illusztrál: együtt tüszent a kerettörténet hitetlenkedő diákjával. De azután mintha azonnal rá is cáfolna erre a gúnyos hitetlenkedésre: annyira komoly az a mondanivaló, amely a vonósok szonórus dallamában lassan-lassan felemelkedik. A *Színházi Nyitány* mellett ez a daljáték másik, s talán igazibb nyitánya, mert jobban a színpadhoz nőtt. A keret-cselekményt ugyan menthetetlenül kívül rekeszti a darabon, de hiszen éppen nem a mese fonákjára, hanem mélyebb valóságára akarja figyelmünket vonzani. Varázsol: első pillanatra megragad álom-atmoszférájával, s mind mélyebbre és mélyebbre visz magával. Bűvös, halk hangja egyre hatalmasabbá nő; mikor tetőpontjára érkezik, már túlvezet a naív képzeletű mesevilágon, s akárcsak a Színházi Nyitány, az álom hősiességéről és tragikumáról beszél zokogó szenvedéllyel. Minden igazi mese alapjában optimista lelkületet tükröz — ez a beköszöntő azonban úgy húzza félre a függőnyt, hogy elcsöndesedő szavában rezignáció cseppje marad, s pont helyett kérdőjelet tesz a mondat végére:

Musical score for Fl. Ob. solo and Cor. pp (con sord.). The score is in G major and 3/4 time. The Fl. Ob. solo part starts at measure 77 and features a melodic line with dynamics *pp dolciss.* and *morendo*. The Cor. pp (con sord.) part provides a harmonic accompaniment with sustained chords.

Az egész tétel témaanyaga egyetlen ötütemes motívum, amely — mint imitációs témafej — exponálása után minden szólamban hosszú dallammá, kontraszsubjektummá fejlődik. Nem tiszta pentaton struktúra (*fa* exponált szerepe!), zárófordulata azonban az ötfokú magyar népdalok tipikus zárlati képletével egyezik (*mi-re-do-so,-la,*), s kvart-intervallumai révén a dallam nem-pentaton első részében is a népzene melodikájával tart közeli rokonságot. Nem olyan idegesen liktető, rugékony dallam, mint a Színházi Nyitányé, mégis átalakuló, változékony melódia. Nem karakterét, jellegét változtatja, mint ott, hanem egyre jobban kibomlik, egyre többet mutat meg magából, egyre feszültebbé, szenvedélyesebbé tágul:

Musical score for Vlc. Cb. and Vlnj, Fl. Ob. Cl. The score is in G major and 3/4 time. The Vlc. Cb. part starts at measure 7 and features a melodic line with dynamics *pp espr: cantabile*. The Vlnj, Fl. Ob. Cl. part starts at measure 43 and features a melodic line with dynamics *mf*. Vertical dashed lines indicate the alignment of the two parts.

(50) Vle, Vlc, Cor.
 mp cantabile
 cresc. poco a poco
 (Tutti) (65)
 ff
 (Tutti) (69)
 fff

A tétel terjedelmét a színpad szabja rövide. A rövidségnek megfelelően az egész egyöntésű. Betöltésére valóban a fugató-szerkesztés a legalkalmasabb: a fugató járja be legrövidebben a legmeredekebb emelkedőt. A homogén tételnek egy belső tagolása mégis van. Két meredek ívből épül fel; az első tetőpont után (50. ütemnél) kissé elengedi a feszültséget, hogy utána még magasabb csúcsra vezessen.

A dallamvonal emelkedése, a dinamikai crescendo mellett hirtelen tágul a hangszerelés volumene is. A tétel, rövid terjedelmén belül is úgyszólván a teljes zenekari készletet felhasználja. Csak a különleges festői hatásokra szánt, illusztratív tételek számára fenntartott speciális hangszereket hagyja el, tehát az esz-klarinétot, szakszofont, kornettekét, cimbalmot, cselesztát és az ütőhangszerek egy részét: a tam-tamot és harangjátékokat. Ami megmarad a hangszerekből, így is elég nagy együttes, így is akkora, mint Kodály többi nagyzenekari műveié. Feltűnő és szembeszökő ez egy nyolcvanöt ütemes, közepesen gyors tételben, amely — a «tüszentés» kezdő akcentusát nem számítva — pianissimóból indul és pianissimóba hullik vissza!

Még ezen a legkevésbé illusztratív szándékú tételben is megérződik a színház hatása, s az egész Szvit különösen sokat hoz magával a színház fényéből, színeiből a hangversenydobogóra. Teljes apparátusa ezért messze a legnagyobb Kodály minien szimfonikus műve között. (Az előbb említett, speciális hatásokra fenntartott hangszerek mellett a gazdag ütőkészlet vonja különösen magára figyelmünket. Még a rövid első tételre is bőven kijut belőlük: üstdobok, nagydob, kisdob, triangulum, réztányérok szerepelnek benne.)

Bizonyára a hangszerelés technikájára is a színház van hatással. A nagy csoportok hangszerelés-technikája, az igazi «al fresco»-technika a Hány-szvit más tételeire is jellemző; ilyen következetesen talán csak a «Felszállott a páva»-varidciók zenekarkezelésében van meg. Másutt, még a két nagy énekkari műben is, Kodály inkább az aprólékosabb, áttörtebb részlet-munkára hajlik a hangszerelésben. Itt, még ebben a polifon kibontakozású I. tételben is vastagon megrajzolt vonalakkal és tömör foltokkal, sokszoros szólamerősítésekkel és hangszercsoportok kontrasztjával találkozunk, különösen, ha a tétel tetőpontjainál (43. ütemnél és 64. ütemnél, 3-as partitúra-számmal) lapozzuk fel a partitúrát.

Érdeemes felhívni a figyelmet a tétel második emelkedőjénél (50. ütem, 2-es partitúra-szám) a fafúvós csoport áttört figurációjára, amely mint puha, villódzó színfolt veszi körül a kürtök, mélyhegedűk és gordonkák szonórus

dallamát. Tulajdonképpen nem más, mint alsó dallam és felső akkord-kíséret szembeállítására; a hegedűszólamokban és a zongoraszólamban tisztán meg is szólalnak ezek az akkordok. Az ilyen felrakás elve régóta ismeretes Kodály szólóhangszeres muzsikájában (dalkíséret), itt azonban jellegzetes és anyagszerű zenekari effektus válik belőle. Analógiákkal ugyancsak a «Felszállott a páva»-variációk egyes helyei fognak szolgálni: ott hosszabb szakaszoknak, néha teljes variációknak (9., 14. variáció, a finálé Andante-szakasza) ez a hangszerelési effektus adja meg alapszínét.

A harmonizálás jellegzetes eszköze ebben az emelkedő »szakaszban« is, de a tétel más helyein is a lépésszerűen továbbmozgó akkord-mixtúra. A Nyári Este óta — feltételezve, hogy már ott is az első fogalmazás karakterisztikumai közé tartozik — Kodály számos művén keresztül érelelődött sajátos stílusjeggyé. Feszültségét elsősorban a vele szemben mozgó dallam diszsonáns és diszkordáns súrlódásai adják. A lépésszerű szólammozgás elve — ha természetesen nem is merev következetességgel — mindenütt megfigyelhető a tétel ellenszólamaiban. Példaként idézzük az első tetőpont néhány ütemét. A fokozódó szenvedély szaporább lélegzetvétele megháromszorozza a basszus lépéseinek sűrűségét, s ingamozgással késlelteti haladását: mindez szinte reszkető felindultság kifejezését adja az egész szakasznak:

accel. poco a poco >

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure (41) and includes dynamic markings *mf cresc.*, *f*, and *cresc.*. The second system continues the piece with *p*, *mf cresc.*, and *mf cresc.* markings. The third system features *ff* and *ff* markings, along with a *sost.* marking. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Az eszmei mondanivaló kifejezője a III. tétel, a *Dal*: [a «Tiszán innen, Dunán túl» kezdetű népdal ihletett, finom feldolgozása is. Hány meséjének «nyugati magyarságát» mélyíti el a «keleti», ősi magyarság hangjával, a napóleoni háborúk idejében gyökeredző aktuális történetet általánosítja hatalmas távlatú, egész népet átfogó szimbólummá. Csak egy a *Hány* sok népdalbetétje közül, de az egyik legszebbet, a daljátékban betöltött dramaturgiai helyzete és szimbolikus mondanivalója révén egyik legfontosabbat választotta ki a Szvit számára a zeneszerző. A művész a feldolgozásnál a beállítás módjával, a megfelelő légkör megteremtésével adhat személyes értelmezést. Eszköze itt a harmonizálás személyes stílusa mellett leginkább a hangszerelés. A cimbalom — amelynek legigazibb helye, stílusos alkalmazási területe az V. tétel verbunkosában van — a Dal-ban enyhén egzotikus koloritot teremt, egyben azonban hallatlanul levegőssé, perspektivikussá teszi a képet, akár egy pleinaír festményt. A vonósok és cimbalom mellett magas fafúvók (fuvola, oboa, klarinét) és két szólisztikusan kezelt kürt megválogatott együttese adja a feldolgozás finom színeit.

A tizenkét ütemes népdal legtermészetesebb módon variációs formával épül ki teljes tétellel. A variációkat néhány ütemes motívikus közjáték köti össze és zárja le epilógusként. A variáció a dallam lényegét nem érinti — mint a «*Felszállott a páva*» feldolgozásánál — csak a kíséretet: harmóniát, felrakásmódot, hangszerelést. A beállítás azonban így is folyton változik. A dallam távolról kerül egyre közelebb: harmadik változatában, mikor a kürt intonálja, éri el a tétel tetőpontját, hogy azután újból távolba tolódjék el.

Ugyancsak az eszmei síkkal kapcsolatos az V. tétel: a «Közjáték». Mégpedig ugyanolyan értelemben, mint a *Színházi Nyitány* verbunkos dallamai: a megálmódott vitézség és dicsőség gyönyörű fantáziaképe. Hiszen egy kicsit ilyen volt az a korszak is, amelyből dallama való, s maga a magyar műzenének az a stílusa is — a korai XIX. század verbunkos irodalmáé — amely ezt a dallamot szülte: szép illúziókban élő. Ebből az illúzióból azonban valóságos nagy előrevivő lendület is fakadt: a magyar reformkor társadalmi és művészi fejlődéséé. Az álom, az illúzió a valóságnak is szülője volt, s ez a lehetőség a «Közjáték» zenéjének jelentésében is benne szunnyad: «nemcsak így álmodtuk, talán lehetne így is».

Kodály történelmi érdeklődése a régi magyar műzene és régi magyar kultúra iránt nem a Hányban mutatkozik először. Az irodalmi múlt már a *Két ének* (1912) és *Megkéselt melódiák* (1912—16) óta újból és újból inspirálja művészetét. *A magyar műzene történelmi rélege* (bár éppen a régebbi századok termése ma már sokszor alig választható el a népzeneitől) először a *Psalmus Hungaricus* és a *Három ének* stílusát hatja át új elemekkel; ez a XVI—XVII. századi stílushatás jellegzetesen *vokális* és Kodály vokális művészetében hagy nyomot. A XVIII—XIX. század verbunkos-stílusának — a magyar hangszeres tánczene egyik legjellegzetesebb történelmi stílusfázisának — első művészi lecsapódásait azonban éppen a *Hány* zenéjének egyes számaiban találjuk; legpregnansabban a «Közjáték»-ban.

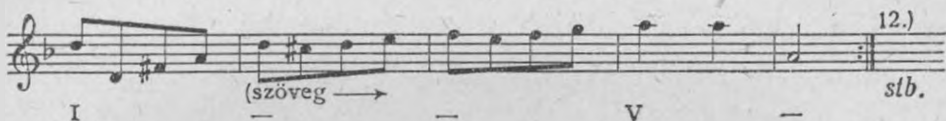
A főrés zenei anyaga egy 1802-es kiadványból ismeretes. Szerzője Gáti István, címe: *A kótából való klavirozás mestersége*. Az eredeti, XIX. század eleji dallam azonban szinte csak merev váz Kodály *Intermezzójához* képest. Amit a XIX. század magyar muzsikusa nem tudott melódiájában valóra vál-

tani, azt valóra váltja Kodály: a dallamvázat megeleveníti, ahogy talán a kor nagy hegedűvirtuózainak előadási prakszisában élhetett.¹²

Gáti:



Háry-szvit, Közjáték:



Különösen figyelemre méltó, hogyan teremt új harmóniavilágot az eredeti kiadvány primitív harmonizálása helyett. Kodály itt stilizál a legpontosabban: *nemcsak a dallamot ülteti át új környezetbe, mint legtöbb történeti vonatkozású művében, hanem az egész stílust magáévá teszi és újjáalkotja.* A harmóniak a XIX. század romantikus stílusában is otthonosak, s alig mennek túl az egyszerűbb szeptím-fordítások régióján. Alkalmazásuk módját, kapcsolásukat és dallamhoz való viszonyukat azonban a legnemesebb ízlés irányítja: «megkésetten» ismét egy korszak művészetének megvalósulatlan lehetőségeit és adottságait teljesíti ki.

A tétel formáját — összetett dalforma: háromtagú visszatérő főréssz, kéttagú trió — a műfaj eleve megszabja; a fejlett verbunkos irodalmában legalábbis mindenütt megtalálható a triós forma. A trió dallama, amely egy másik, kéziratot forrásra nyúl vissza, szervesen folytatja és egészíti ki a főrészt; a stílus feltámasztása itt is tökéletesen sikerül.

Modern a zenekari együttes összeállítása — kettős fafúvók, négy kürt, három trombita, ütőhangszerek, cimbalom, vonóskar — és a hangszerelés kombinációja (szólamerősítések módja), a korabeli hangzás stílusát azonban mindvégig megőrzi a tétel, szigorúan homofón feldolgozásmódjával, a vonós hangzás uralkodó szerepével. Szólók csak itt-ott a trióban lépnek elő a triós forma műfaji hagyományának megfelelően.

A cselekményhez fűződő, illusztráló zeneszámok kontrasztként helyezkednek el a Szvitben az eszmei jelentőségük mellett. A II. tétel, a *Bécsi harangjáték* a legzsánerszerűbb közöttük: a játékos elemet állítja kifejezése központjába, mozgalmas csendélet, s alapjában véve mégis állókép. Műfaj, hang-

¹² GÁTI István, *A kótából való klavirozás mestersége*, 1802.

vétel szempontjából ez is remek stilizáció: régi évszázadok toronyzenéinek hangulatát támasztja fel.

A fúvós- és ütő-hangszerek együttese, a vonósok teljes elhagyásával már önmagában is műfaji vagy stílusutánczat, de csak általános jellegében; a hangszerek választéka, az összeállítás módja modern és egyéni. A «harangjáték» színéhez megfelelően csak közép és magasfekvésű fúvóhangszereket (pikkoló, fuvola, oboa, klarinét, kürt, trombita) használ a zeneszerző a Hársvit teljes hangszerkészletéből. Ütőhangszerként szerepel a zongora és cselesztta: ezek a csóharangok és harangjáték (carillon) mellett szintén a magas harangjáték szerepét töltik be. A mélyhangú üstdob és nagydob hiányzik, a határozatlan hangolású ütőhangszerek közül csak a közép- és magasfekvésűek (kisdob, tányérok, triangulum, tam-tam) fordulnak elő.

A felrakásmód a formához illeszkedve változik. A főrészekben vastagon felrakott *tutti*, tulajdonképpen csak gazdagon kopulázott két szólam: a dallam- és az osztináto-basszusé — az utóbbihoz később néhány egyszerű, szerényen megválasztott harmónia járul —, a dallamot nem játszó ütőhangszerek pedig csak ritmus-akcentusokkal és hangzásuk színével gazdagítják a zenei szövetet. A közjátékok hangszerelése kamarazeneszerűen áttört és szólókban bővelkedő. A hangszerelési kontrasztok nagyszerűen érzékeltetik a forma stilizált-ságát, szándékoltan merevebb tartását.

A stilizálás szabja meg a dallamosságot is: a jellegzetesen fúvósszerű hármashangzat-melodikát. A dallamok peckesen kimért, feszes ritmusa és a ritmus állandó hangsúlyozása a kíséretben (ütőhangszerek!) kis katonai parádé — vagy játékos kis arányai mellett inkább katonásdi — képét vetítik elénk. Az arányok lekicsinyítése nemcsak az egész tétel formájára, hanem a dallamok belső szerkezetére is jellemző. A dallam-csúsztatások, «teraszok» itt rövid egységeket érintenek:

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (Ob.) and Cor Anglais (Cor.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Oboe part (top staff) begins with a dynamic marking of *ff* and includes a trill (Tr.) in the final measure. The Cor Anglais part (bottom staff) begins with a dynamic marking of *f* and also features a trill in the final measure. The score is divided into three measures, with the first two measures containing sixteenth-note patterns and the third measure containing a trill.

de jóformán másból sem áll az egész dallamszerkezet, mint ilyen rövid egységek felületéseiből és teraszos ismételtéseiből.

Ezek töltik ki a szabályos Couperin-rondó közjátékait, míg maga a rondó-téma állandóan változatlan dallammal, csak hangszerelésbeli módosításokkal tér vissza. Kisrondó helyett szándékosan mondtunk Couperin-rondót, mert nemcsak a méretek és arányok felelnek meg Couperin formájának (szabályosan periodizált nyolcütemes rondótéma, körülbelül ugyanolyan terjedelmű közjátékok), hanem a közjátékok fejlesztésének elve is. A három epizód közül az első kettő a rondótémából alakult témafejjel indul:

(13) Tr. Picc.

(29) Cor.

mp *cresc.* *f*

Kodály zenéjének humora — ami eddig itt-ott a kamaraművekben és dalokban csillant meg, s ezután főleg a kórusok némelyikében fog feltűnni — sehol másutt annyira ellenállhatatlan erejű, mint a Háry-szvit IV. és VI. tételében, ahol a zenekari hangfestés számtalan lehetőségét használja ki, a groteskség és persziflázs végleteiig megy el. A mese fonákjával szemben sem érzéketlen Kodály, ki is tudja nevetni hősének nagyotmondásait. Minden karikatúra egyik legfontosabb eleme a túlzás, s Kodály is ezt az eszközt használja fel: Háry túlzásait abszurdumig fokozza.

A IV. tétel, «Napóleon csatája» hallatlan dörgedelmes kalanddá fújja fel Napóleon legyőzésének képtelen históriáját. Csengő-bongó pátoszának ellentmondanak a kurtalélegzetű dallamok és formarészek: Napóleon legyőzése hihetetlenül rövid idő alatt megy végbe. (A megfelelő jelenet a daljáték előadásain is hallatlanul groteszk hatást tesz rövidségével.)

A tétel három önálló, lazán kapcsolódó részre oszlik. A «felvonulást» ábrázoló első szakasz egyetlen rövid, gúnyos hitetlenkedő fintorokkal megszakított témára épül. A nagy nekirugaszkodás nevetségesen hamar törik le. Dallamban a groteszk vonás az ugrándozó ritmus mellett a szokatlan intervallumok (bővített kvart, nagyszeptín) sűrű alkalmazásában is megnyilvánul:

(9) Trbni

cresc. *f*

(31) Tr. Trbni.

(bár a váz, amire az egész dallam, s ezek a «furcsaságok» is ráépülnek, itt is a pentatónia és a népzene melodikája).

A második szakasz maga a «csata». A bevezető basszusok glisszandói, mint megannyi fintor, már kissé eleve nevetségessé teszik az induló kimért méltóságát. De azután amint a rézfúvók pompázatos fényében egyre magasabbra és magasabbra emelkedik, mintha mégis igazi ünnepélyesség, valószínűs pátosz sugároznék belőle — míg a hirtelen megszakítás és az utánzó grimasz (99. ütem) meg nem kérdőjelezi. A pentatónia itt is alkalmasnak

bizonyul az irónia — és persze a pátosz — kifejezésére is: a téma, míg «teraszszerűen» el nem csúszik, tisztán a félhangnélküli pentatónia rendszerébe illik:

pesante
(79) (Trbné, Tuba)

(gliss.) *cresc.*

ff

A raffinált hangszerezés (három pikkoló, szakszofón, három trombita, három harsona és tuba; ötféle ütőhangszer) az első két szakaszban mindenütt éles és puffogó hatásokra törekszik. A komikumot fokozzák olyan hangszereffektusok, amelyekhez konvencionálisan humoros jelentés, groteszk asszociáció tapad: a nehézkesebb, mélyfekvésű rézfúvóhangszerek — harsona, tuba — *glisszandói*, ütőhangszerek túlzottan gazdag alkalmazása, éles fúvósakcentusok és *trillák*. (A trombiták és harsonák trillái — 56—59. ütemnél, 4-es partitúra-számmal — recsegő hangzásukkal különlegesen groteszk hatást váltanak ki.)

A harmadik résznél, «Napóleon gyászindulójánál» a hangszerezés effektusai visszajukra fordulnak: éppen fojtottságukkal válnak az irónia eszközévé. Napóleon «bukása» Hány meséjében annyira abszurd, hogy «gyászindulójának» megkomponálása már önmagában is nevetséges, s annál inkább az, mert a zeneszerző eleinte látszólag «komolyan» veszi a feladatot: a basszusok a temetési menet komor, ünnepélyes lépéseit intonálják. A szakszofón-szólo nazális színével, bugyborékoló trilláival és felcsuklásaival azonban rövidesen parodizálja a «gyászos» komolykodást. A szokatlanság is a nevetségesség egyik tényezőjévé válhatik, s a melodika groteszk hatásai ezen alapulnak: szokatlan hangközök, nagy-szeptím, bővített kvart, bővített kvint sűrű alkalmazásán és egymásra halmozásán.

A VI. tétel, *A császári udvar bevonulása* ugyancsak túlzott ünnepélyességével, rövid dallamaihoz képest hatalmas apparátusával fejez ki iróniát. S még egy nagyon fontos ironikus vonás húzódik mögötte, akárcsak a IV. tételben: a nézőponté. Kodály nemcsak ironikusan kommentálja Hány elbeszélését, hanem ugyanakkor az elbeszélő szemével lát és láttat. A bécsi császári udvar, Ferenc császár és környezete a mesélő Hány képzeletének és lelkületének áttételén keresztül magyar *népi környezetbe* illeszkedik, megannyi fantasztikus népmesei alakká válik. (A cselekmény és népdalbetétek is érzékeltetik ezt, de jól fejezi ki a daljáték *budapesti rendezése* is.) Jellemző, hogy a «bevonulás» nagyotmondó — vagy inkább nagyot tódító — hangja már megint pentaton dallammal, a népi dallamformálás frissességével párosul.¹³

¹³ *Re* kezdettel szolmizálva a félhangnélküli pentatónia rendszerébe illik. (Eszdúr hangnemi kerethez viszonyítva a kezdőhang *do*.)

Másutt is átszillan a persziflázson a népi dallam üdesége. Giusto-táncdallamok fordulatai szökellnek a tétel zenéjének csúfondáros ugrásaiban; egyikük mintha a »Felszállott a páva«-variációk változataiig mutatna előre:

Háry-szvit VI.
(83) Tr.

„Felszállott a páva”-variációk X.

A hangszerelésben — bár vonós hangszerek is szerepelnek — dominálnak a fúvós-színec: a játékos, ironikus vonások kifejezői. A tétel végén (6-os partitúra-számtól; 107. ütem) tuttiban szólal meg a Háry-szvitnek majdnem teljes zenekara. Hatalmas együttes: két pikkoló és nagyfuvola, oboák, eszklarínét, b-klarínét, fagótok, kürtök, trombiták, három kornett, harsonák és tuba; csőharangok és tam-tam kivételével a teljes ütőkészlet; zongora, vonóskar. Színező zenekari többszólamúság — inkább *heterofónia* mint polifónia — mellett ez a befejező szakasz, s a tétel többi tutti-része is tisztán *homofon* szellemű. Kerüli a mélyebb érzelmi és gondolati elvonatkoztatást: *képszerű*, ábrázoló, megfoghatóan konkrét kíván lenni. A színház, a meseszínpad légkörét hozza magával a hangversenyterembe is.

A Háry-szvit ellentétes karakterű teteleit a mesevilág bűvös atmoszférája tartja egységben. Mindkét oldalával: a «komikum és pátosz» kettősségével egységes képet ad nemcsak a mese látható hősről, Háryról, hanem láthatatlan hőseiről is, akiknek szimbólumává növelte a művész Háry alakját: a magyar népről. A világhírű Szvitben a külföld talán csak a csillogó zenekari művet,

a ragyogó szvitmuzsikát, zsánerképek sorozatát látja, s a zeneszerző briliáns ötleteit csodálja — idehaza többet jelent: hangjában a magunkéra ismerünk.

*

A magyar hangszeres tánczene stílusa, hangvétele a *Háry* és a *Színházi Nyitány* után is leköti Kodály érdeklődését. Újabb művészi lecsapódása és kiteljesedése a két szimfonikus táncfantázia: a *Marosszéki Táncok* és a *Galántai Táncok*.

A két mű egymásnak legközelebbi rokona, mégis *kétféle árnyalatot* képvisel. A *Marosszéki Táncok* feldolgozott anyaga Kodály erdélyi népdalgyűjtéseiből való, a *Galántai Táncok* zenéje a XVIII. század végén vagy a XIX. század elején megjelent kótakiadványok verbunkos-táncdallamainak művészi újjáöntése. Hogyan függ össze a két árnyalat, a népi hangszeres zene és az írásosan fennmaradt történeti műzene?

A marosszéki népi táncdallamok talán egy lehanyaglott, kialvó fényű erdélyi kultúra emlékeit őrzik, «Tündérország képét», amelyet Erdély sajátos, elzárt életviszonyai között a néphagyomány sokáig megtartott, dallamait tekintve igen erőteljes, művészi alakban.

Az «*Ausgesuchte ungarische Nationallänzer*» — a *Galántai Táncok* fő forrása — címlapján pedig ez a szöveg olvasható: «von verschiedenen Zigeunern aus Galantha»; kiadója tehát *gyűjtőnek, lejegyzőnek*, esetleg *feldolgozó*nak vallja magát, semmiképpen a dallamok szerzőjének. Milyen eredetű muzsika lehetett az, amit a galántai cigányok játszottak? És hogyan játszották? Nem biztos, hogy a korabeli kiadvány mindenben — az előadás módjában is — pontos, hű képét adja zenei anyagának. Az sem feltétlenül utal népi eredetre, hogy ezek közül a dallamok közül némelyiknek ma is élnek népi variánsai. A maguk korában azonban mindenképpen egy magyar *nemzeti zenestílus* képviselői. Ahogy a *Galántai Táncokban* újjáélednek Kodály intuitív génusza nyomán, ugyanaz az erő és vitalitás sugárzik belőlük, mint a *Marosszéki Táncok* népi gyűjtésű dallamaiból; stílusuk finom különbségeit mégis megőrzik.

A «Háry-szvit» III. és V. tételénél már találkoztunk a *feldolgozás problémájával*. Feldolgozásokról, adott dallamokról lévén itt is szó, miben és miképpen nyilvánul meg itt az *önálló művészi produkció* a feldolgozásban? Kodály művészetének úgyszólván valamennyi területén, a legtöbb műfajban találkozunk feldolgozásokkal; ezek mind a feldolgozás sokféle igényét és módját állítják előtérbe. Az interpretálás *alkotó* jellege, a művészegyéniség személyes hozzájárása, kiegészítő mondanivalója már a beállítás egyszerűbb módjaiban — harmonizálás, felrakásmód — is érvényesülhet. Még magasabb fokon a háttér és perspektíva megnövelésével: a kíséret gazdagabb, pompázatosabb dekorációjával, esetleg a szöveg illusztrációjával és értelmezésével. És végül *formai integrálódással*, azzal, hogy a feldolgozandó anyagból — vagy *több* feldolgozandó anyagból — magasabbrendű forma épül.

A szövegértelmezés és illusztráció lehetősége a *Marosszéki* és *Galántai Táncok* dallamainak hangszeres jellege miatt nem jön számításba; annál nagyobb hangstíly esik éppen ezekben a művekben a feldolgozás *formai* tényezőire. A *Marosszéki* és *Galántai Táncok* a feldolgozás legösszetettebb formái Kodály művészetében; ennél is magasabbrendű forma — éppen drámai vonatkozása miatt — talán csak a *Székelyfonó* «ballada-centruma», a Görög

Ilona-ballada keretébe épülő feldolgozás-füzér (hacsak magát a teljes Székelyfonót nem tekintjük a feldolgozás formái között a legmagasabb formai egységnek).

A két szimfonikus táncfantáziánál tehát formai építkezés, harmonizálás, felrakásmód, hangszerelés vonja magára az elemző figyelmét. Felhasználásuk módja és kezelésük révén azonban nem egyszer maguk a dallamok is számot tarthatnak majd az érdeklődésre.

A sokféle, feldolgozásra kívánczó anyag legtermészetesebb formai kerete, egybefoglalója a *rondó*. Mind a két zenekari táncfeldolgozás formája variált *kisrondó*. A kettő közül a *Marosszéki Táncoké* a szigorúbb: négy rondópillér között három közjáték és a negyedik «közjátékként» hozzácsatlakozó kóda szigorúan csak egy-egy dallamanyagból épül.

A szimfonikus verzió lényegében pontosan egyezik az eredeti zongoradarabbal. A szöveg árnyalatnyi apró eltéréseit mindenütt a zenekari anyagszerűség diktálja; szintén a zenekari hangzás indokolja a félhangnyi *transzpozíciót* a zongora-verzió eredeti *cisz*-alaphangneme helyett *d*-tonalitásba. A *d*-hangnem, amely a főszakaszok tonalitása, teltebben szól a zenekarban (főként a vonóshangszerek alaphangolása révén; alapfekvések, üres lúrkombinációk!), mint a sok előjegyzés *cisz*-moll vagy *Cisz*-dúr. (A zongoraváltozatban viszont éppen a «feketebillentyűs» hangnem ad a hangzásnak különleges tömör fényt és csillogást.)

A rondótéma — Kodály székelyföldi gyűjtéséből való hangszeres dalparafrázis: «marosszéki» — variálása magát a dallamot alig érinti: apró változásai nem lényegbevágóak, s elszigeteltek: egy-egy kiragadott fordulatot díszítenek, nem jelentenek következetesen végigvezetett variáló elvet. Kivétel bizonyos fokig a rondótéma második megjelenésekor a dallam kibővült második sora (91. ütem, téma a basszusban), ahol a témafejelet egy nyolcütemes szakasz alapmotívumává válik:

A fő-dallam formai alkalmazásában és beágyazásában már inkább mutatkozik variációs szellem. Eredeti szerkezete négysoros (egy-egy sor négy ütemnyi): $a-a_0-b-a_0$; a két utolsó sor azonban ismétlődik: $a-a_0-b-a_0-b-a_0$; összevont képlete: $A-B-B$, $8 + 8 + 8$ ütem. Ez a szabályos képlet azonban az első három alkalommal külső és belső toldásokkal bővül, utoljára pedig csonkán (az utolsó nyolc ütem ismétlése nélkül) tér vissza.

Következetesen érvényesül a variáció ezen kívül a rondótéma felrakásmódjában, harmonizálásában, hangszerelésében. Egyszer — a harmadik visszatéréskor — transzponálódik is a rondótéma: *d* helyett *g*-tonalitásban jelenik meg.

A közjátékokban sem a dallam variálódik; kivéve a második közjáték parlando-dallamát, itt is azonban inkább *variánsokról*, mint *variációról* van

szó, a dallam alapstruktúrája változatlan marad. Változik a beállítás: felrakás, hangszerelés, harmonizálás, és változik a hangnemiség. A feldolgozott dallamok közé — a második közjáték kivételével — mindenütt néhány ütemes közjátékok kerülnek.

Az első közjáték háromszor ismétli 16 ütemes, érdekes váltó tonalitású dallamát (dór hangsorban egységesen értelmezhető ugyan, a dallam kezdete azonban inkább dúr-tonalitást mutat):

(29) Vlc, Cb, Fg, Cfg.

pp (so do)

p cresc. mf p (la)

(so do)

(re)

(Hogy az egész dallam tulajdonképpen ereszkedő kvintváltó szerkezet, kiderül, ha összevetjük első és harmadik sorának második ütemét.)

A hangnem csak egyszer változik: a dallam második megjelenésekor (48. ütemnél) tercelt lejjebb csúszik b-dórból g-dórba.

A második epizód 12 ütemes szép parlando-dallama már négy «terazon» át ereszkedik kistercenként lejjebb (D-, H-, Asz-, F-dúr; az utolsó terazon belül még tovább süllyed a tonalitás — a bőgő témátöredékében — Deszdúrba, majd az utolsó pillanatban B-dúrba és még egy újabb tercléppel éri el a harmadik rondóvisszatérés g-hangnemét). A lefelé húzó tendenciát azonban a felrakás és hangszerelés ellensúlyozza: a dallamot az oboától a fuvola, majd a ksfuvola, végül a magasfekvésű első hegedű-szólam veszi át. A gazdagon cifrázott melódia — zenekarra átültetett furulya-improvizáció — mintegy előtanulmánya lehet a «Felszállott a páva»-variációk 14. változatának.

A furulya-szólo után dudanóta következik: az orgonapontos kíséret és a kvint-mixtúra a külső jellegzetességeket is híven visszaadja. A 16 ütemes dallam háromszor jelenik meg és egyszer váltja tonalitását (a harmadik alkalommal — 227. ütemnél — kvint-transzpozíció); az epizód terjedelmét hosszabb (12 ütemes) közbeiktatott belső szakasz növeli.

Újabb dallamot dolgoz fel a kóda is, ez a rondókereten kívül maradt negyedik és legnagyobb szabású «közjáték». A feldolgozott dallam ismétlődései itt szorosan egymásra következnek; a hangnemi kitérések a *dallamszerkezelen belül* történnek egyes sorok transzpozíciós eltolásával. A 16 ütemes a-a-b-b —

egyszerűsítve : A-B — szerkezetű dallam kétszer tér ki a D-dúr fő-tonalitásból: második megjelenésekor (287. ütemnél) az első fele (A) *terccel lejjebb*, B-dúrba ; harmadik megjelenésekor a második fele (B ; 311. ütemnél) *terccel feljebb*, Fisz-dúrba.

A forma vázlatos összefoglalása :

Rondótéma 1—28. ütem.

1. *közjáték* 29—86. ütem (téma háromszor ; b-, g-dór).

Rondótéma 87—107. ütem (a partitúra ütemszámozását követve ; az ismétlés figyelembevételével 7 ütemmel több ; s az egész mű ütemeinek száma is ennyivel több a jelzettnél).

2. *közjáték* 108—155. ütem (téma négyszer, D-, H-, Asz-, F-dúr).

Rondótéma 156—180. ütem (g-tonalitás!).

3. *közjáték* 181—250. ütem (téma háromszor ; esz-, b-dór).

Rondótéma 251—265. ütem (csonka visszatérés!).

Kóda: 266—342. ütem (téma négyszer ; kitérés : B-dúr, Fisz-dúr).

Nemcsak a zeneszerző ízlése, hanem *formáló művészete* is megnyilatkozik a dallamok megválogatásában és csoportosításában. A tempós, kimért mozdulatú fődallammal szemben feszes ritmusú giusto-dallamok állnak a közjátékokban és kódában. Kivétel ebben is a második közjáték: improvizációs szellemű, cifrázatos rubato-dallama kötetlenebb ritmusú és még lassúbb, mint a rondótéma; kontrasztja ez is a fődallamnak, de éppen ellentétes oldalról, mint a többi közjáték. A második közjáték az egész mű formájában körülbelül a középheletet foglalja el: trió-jellegét — a hangszerelés mellett — maga a dallam karaktere erősíti meg a legjobban. A fantázia sokoldalúsága mutatkozik meg a hangnemkezelésben is: a *d*-alaptonalitás mellett a darab nyolcféle hangnemet érint. Gazdagsága, sokszínűsége mellett is a hangnemi rend élesen kirajzolja a forma körvonalait. S éppen a szilárdan felépített, nagyszerű formakonstrukció a *Marosszéki Táncok* művészi hatásának egyik legfőbb titka.

Felfigyeltünk az első közjáték dallamának váltó tonalitására ; maga a rondótéma is azonban hasonlóan érdekes, ingadozó tonalitású dallam. A téma alterációs gazdagsága önmagában is le kell hogy kösse érdeklődésünket: már első pillantásra is hangszeres eredete mellett tanúskodik, s mint ilyen is, a ritkábbak és legszebbek közül való. Hangnemi bizonytalanságot kelt rögtön a kezdő motívum nagy terce ; dúr hangnemet éreztet, és csak a dallam harmadik ütemében lepleződik le a moll-jellegű tonalitás. (A másodszori rondó-visszatéréskor — 87. ütemnél — kisterccsel jelenik meg a téma: itt egyértelmű a moll-jelleg.) A felső kvinten induló harmadik sor ismét kimozdít az alaptonalitásból: először a szubdomináns *g* felé, azután a szubdomináns szubdominánsa *c* felé vezet. Végül az utolsó sor — a második sor ismétlődése — a dallamrészlet eredeti hangneme helyett szubdomináns transzpozíciót hoz (*d* helyett *g*). A második és negyedik sort összevetve ismét valamiféle kvint-váltó szerkezet körvonalai bontakoznak ki. Csak az utolsó ütem vezet vissza az alaptonalitásba (kvintugrás helyett oktávugrás, váltódomináns helyett domináns értelmezés az alaphangnemben). A dallam ezzel a zárlati fordulattal egységes hangnemi keretben marad, de lezárása így is csak félzárlat! Íme a téma, teljes terjedelmében :

(2)
f (la)
sonoro cantabile espr.

(la)

(re) *p espr.* (ti mi) (so) *f* (bVII)

p (re) *cresc.* *f* (mi mi)

A harmonizálás módja mind a négy alkalommal különböző és visszatérésről-visszatérésre egyre változatosabb és merészebb megoldások felé halad. A rondótéma akkordkészlete nagyjából tercépítkezésű hármás- és négyeshangzatok és megfordításaik köréből való. A többnyire funkciós elvű, részletes, aprólékos harmonizálás a fődalom jellegéből adódik. Itt-ott mégis másfajta harmonizálási fordulatokkal is él a zeneszerző.

Vessük össze példaképpen a rondótéma mind a négy megjelenésénél a téma szubdominánsból domináns felé kanyarodó negyedik sorát, tonalitás és harmonizálás szempontjából a dallam legexponáltabb részét. Az első két esetben (13—17. ütem és 103—106. ütem) a harmóniasor lényegében hasonló. Két eltérő akkord kivételével az akkordok között csak megfordításnyi különbség van (másodsor szext és kvintszext helyett terckvart, terckvart helyett szekund). A két eltérő akkordpár a dallamsor hét akkordja közül a negyedik és ötödik. Első alkalommal — d-mollban értelmezve — VII. fokú kvintszext, majd álzárlatos fordulattal VI. fokú kvartszext, másodsor emelt alapú III. fokú szeptím, majd IV. fok. A dallamsor szubdomináns felől indulva tonikai funkció (VI. fokú kvartszext, ill. III. fokú szeptím) éri el az alaphangnem szubdominánsát, majd dominánsát: a félzárlatos kadenciát. A basszusmenet jellemzően most is lépésszerű, de az akkordok a funkciós vonzás rendjén belül maradnak.

A harmadik és negyedik alkalommal (168—171. ütem és 263—265. ütem) — csak itt a negyedik dallamsorban! — a funkciós akkordfűzést kiszorítja a *mixtúra*. A harmadik alkalommal az első két ütemben felfelé mozgó szextsorozat húzódik egy idegen hangzású (a dallam alaphangneméhez viszonyítva leszállított második fokú!) orgonapont felett; a két utolsó ütem uniszónó. Negyedszer tágfekvésű dúr-hármashangzat mixtúra kíséri a dallamot. A basszus és a harmóniák lépésszerű haladásának elve legyőzte a funkciós fűzés elvét.

A közjátékok harmonizálási eszközei többfélék. Néhány fontosabb típus: *Csúszó mixtúra* (domináns-szeptím szerkezetű) az első közjáték harmadik és negyedik dallamsorában (37—47. és 56—65. ütem), vagy a harmadik közjáték harmadik strófájánál (235—246. ütem). *Osztinató*, mint a második közjáték harmadik strófájánál (132—139. ütem; Asz-dúr), vagy a harmadik

közjáték üres-kvintes «duda»-kíséreténél. Itt az osztinató is mixtúra-szerűen fokozatosan lejjebb és lejjebb csúszik. *Orgonapont*, mint a második közjáték végének és a harmadik rondópillének felső-orgonapont áthidalása (147—159. ütem) vagy a kóda basszus-orgonapontja; az orgonapont azonban hol a funkciós, hol a mixtúra-alkalmazással keveredik.

Változatosság nyilvánul meg a dallamok felrakásmódjában, regiszterelhelyezésében, kísérethez való viszonyában. A rondótéma első fele (első és második dallamsora) általában mély regiszterben jár, míg második fele — ismétlésével együtt — a magas regiszterbe csap. De már az első alkalommal is a második dallamsor feljebb lép a középső régióba, a harmadik rondószakasznál pedig már a második sor is a legmagasabb hangtartományt járja be (160. ütemnél). Érdekes az utolsó rondóvisszatérés regiszterjátéka, rövid feleletésekre bontott második fele (259—265. ütem).

A rondótémához hasonlóan távoleső regiszterekbe kerül a dallam két fele az első közjátékban (a harmadik és negyedik dallamsor az első két strófánál a magasba, a harmadik strófánál a mélybe helyeződik; az első és második dallamsor elhelyezkedése fordított). A kóda dallamanyaga is többször soronként váltja helyzetét. A kíséreti anyag többnyire a dallamok alatt vagy felett helyezkedik el, néhol azonban azonos regiszterben jár a dallammal (pl. rögtön az első ütemekben), vagy körülöleli a dallamot (mint a harmadik közjáték harmadik strófájában — 235—247. ütem — vagy az utolsó rondóvisszatérés végénél — 263—265. ütem). Jellegzetesen zenekari eszközök, amelyek részben hiányoznak a zongoraváltozatból, s ahol megvannak, tömörségükkel ott is eleve a szimfonikus koncepció mellett tanúskodnak.

A két szimfonikus táncfantázia zenekari együttese — a modern zenei praxis mértékével mérve — *kis-zenekar*. A *Marosszéki Táncok* hangszerösszeállítását mindössze négy pár fafúvó (a második fuvola pikkolóra, a második fagót kontrafagóra is vált); négy kürt, két trombita, nem túlságosan nagy ütőkészlet (üstdobok, nagydob, kisdob, tányérok) és vonóskar. Bár a homofón jellegű zenei anyag tömbszerű és foltszerű hangszerelést diktál, a *Marosszéki Táncok* hangszerelésében mégis gyakran érződik a kisebb zenekar áttörtsége, érzékenysége. A forma rövid egységeinek — négysoros dallamoknak, esetleg dallamsoroknak — állandó kontrasztjátéka is szükségessé teszi a hangszerelés sűrűbb változásait, finomabb ingadozásait. Jellemző példaként szeretnénk kiemelni a második közjátékot, mint a partitúra különösen finom, kamarazeneszerű, szinte szólisztikusan hangszerelt részletét.

Zenekari és harmóniai köntös, formai foglalat a legméltóbb helyükre emeli ezeket a dallamokat: Kodály művével bevonultak a zene világirodalmába.

*

A Marosszéki Táncok felépítéséhez hasonlóan a *Galántai Táncok* formája is rondó, arányai azonban jelentősen eltolódtak. A hatalmas füzerszerű kóda a mű nagyobbik felét foglalja el (a 607 — illetőleg 608 — ütemes terjedelemből¹⁴ 370 ütem a kóda). Ha nem is egyensúly, de ellenpárja a közel ötven

¹⁴ A *Galántai Táncok* kispartitúra kiadásában (Philharmonia, Wien, No. 275.) az ütemszámolás hibás. A 95-ös jelzőszámot a 96. ütem fölé helyezi; onnantól a számolás végig egy ütemmel eltolódik. Hivatkozásainknál — a könnyebb eligazodás kedvéért — a partitúra hibás számait adjuk meg.)

ütemes lento-bevezetés, a mű hősi invokációja, a galántai dallamok történelmi atmoszférájának felidézője. Szignálszerű beköszöntő motívumból fokról-fokra épül összetettebb képletté. A sűrű mozgású kíséremotívum és a gazdag cifrázatos klarinét-kadenciák a jellegzetes cigány előadásmódot utánozzák.

Maguk a rondó-főszakaszok változékonyabbak, mint a Marosszéki Táncokban. Változik a terjedelmük: első alkalommal két teljes dallamstrófa és kiegészítésül még egy fél strófa (a dallam második fele); másodszer (151. ütemnél) már csak egy teljes dallamstrófa, amelyhez néhány ütemnyi tematikusan továbbszótt átvezetés csatlakozik; harmadszor csak a témafejt hét ütemnyi töredéke (229. ütemnél); s negyedszer, már a kódába beleszóve, szintén csak néhány ütemes témátöredék (566. ütemnél). Változik a hangnemi beállításuk: az első rondó-szakasz e-molltól g-mollig négy hangnemet érint, szubdomináns irányba haladva a kvintkörösön; második alkalommal a fő-dallam harmonizálása a-molltól g-mollig terjed; harmadszor a témafejt D-dúr vagy d-moll bővített kvintszext akkord-foltja felett jelenik meg; negyedszer, a kódában pedig gisz-mollban.

Maga a rondótéma ismét az ingadozó tonalitású dallamok közé tartozik, amilyenre a Marosszéki Táncokban is láttunk már két példát. Már a téma eredeti forrása¹⁵ is két hangnemben harmonizálja meg: e-mollból a-mollba csúszik. Ezt a dallamból adódó alapstruktúrát Kodály is megtartja, az első témabemutató első felénél még a korabeli harmonizálás alapvonalait is megőrzi (I, VI, IV, V), természetesen differenciáltabb harmóniai áthidalásokkal:

„Originelle ung. Nationaltänze“
Presto

„Galántai táncok“
Andante maestoso

¹⁵ *Originelle ungarische Nationaltänze*, Wien (1800 körül?). (Szerzője v. szerkesztője Babnik János?)

Az első közzjáték az a-moll alaptonalitástól legtávolabb eső hangnemet választja: asz-mollt. (Ha az epizód Esz-dúr akkordtól Esz-dúr akkorig terjedő keretét tekintjük, inkább gondolhatnánk talán Esz-dúr-moll hangsor tonalitására, a dallam záratai azonban asz-mollban vannak, illetőleg a szubdomináns Desz-dúr felé térnek ki.) A bizonytalan tonalitás-érzést ismét maga a dallam, a második rész záratainak ambivalenciája (asz, desz) okozza. A dallam¹⁶ kétszer ismétlődik a közzjátékon belül; nem transzponálódik, variáns elemet csak a hangszerelés tesz hozzá. A visszavezetés motivikus: a dallam zárati fordulatából alakul.

A második epizód — mint a *Marosszéki Táncok* második közzjátéka is — dudanóta. Ezt a jelleget Kodály feldolgozásmódja teszi hozzá: harmonizálásával (tonika-domináns orgonapont) és hangszerelésével (oboa-kezdés, fafúvós hangszerelés); a forráskiadvány¹⁷ egyszerű akkordokkal bár, de funkciósan harmonizálja a dallamot. A teljes dallam ismétlésével együtt egyszer fordul elő, második fele ezen kívül még kétszer ismétlődik, G-dúr és Esz-dúr felé térve ki, a zárófordulat — vonósokon — azonban mindig visszazökken a D-dúr alaptonalitásba.

A kóda, amely az egész műnek több, mint a felét foglalja el, önálló, nagyvonalú formai egység a formán belül. Több dallamot használ fel, mint a mű többi része együttvéve. Áttekintéstől soroljuk fel ezeket a dallamokat:

¹⁶ Id. kiadvány (l. 15. j.) 16. sz.

¹⁷ *Ausgesuchte ungarische Nationaltänze, im Claviersauszug, von verschiedenen Zigeunern aus Galantha*, 2 füzet. Wien é. n. 12. sz.

Az egyes dallamok önálló formatömbökké épülnek ki; ezek füzérszerűen sorolódnak egymás után. (1: 236—333. ütem, a-moll; 2: 334—412. ütem, B-dúr, »nápolyi« hangnem!; 3: 413—442. ütem, F-dúr, mint a-moll VI. foka; 4: 443—607. ütem, a-moll.) A harmadik szakasz átvezető jellegű, anyaga inkább motívum-, mint témaigényű. Az első és negyedik szakasz önmagán belül is összetett; több dallamból épít miniatűr rondószerű szerkezetet. Az első szakasz anyaga a fentebb bemutatott három dallam; a negyedik, zárószakasz, új főanyagán kívül a kóda legelső dallamát (1. a.) is újból felhasználja, s az egész mű rondótémájának csonka visszatérése (566. ütemnél) is beleszőődik.

A kóda hatalmas formatömbje, középső szakaszainak hangnemi kitérései ellenére is leszögezi a mű főtonalitását, a-mollt, amit idáig maguk a rondószakaszok sem tettek egyértelműen világossá (a rondótéma csak egyszer, második alkalommal indult a-mollban), s a mű bevezetése sem hangsúlyozta. (A bevezetés h-moll kezdet, e-moll és d-moll kerülő után a 27. ütem tájékán érkezik végre a-mollba, hogy azután a rondótéma előkészítésére ismét e-mollba moduláljon; 45—49. ütem, klarinét-kadencia.) A-mollon kívül az egész mű négy főbb hangnemet érint (az egyes szakaszoknak csak főtonalitását említve): e-mollt, asz-mollt, D-dúrt, a kódában B-dúrt.

¹⁸ Uo. 14. sz.

¹⁹ Uo. 11. sz.

²⁰ Uo. 4. sz.

²¹ Uo. 16. sz.

Az egész mű formájának összefoglaló áttekintése :

Bevezetés: 1—49. ütem (h-, e-, d-, a-moll).

Rondótéma: 50—93. ütem (e—a, a—d, g-moll ; dallam kétszer + féldallam).

1. *közjáték:* 94—150. ütem²² (asz-moll vagy esz-dúr-moll).

Rondótéma: 151—172. ütem (a—d-moll).

2. *közjáték:* 173—228. ütem (D-dúr, kitérés G-, Esz-dúr).

Rondótéma: 229—235. ütem (d-moll bőv. kvintszept ; csonka téma).

Kóda: 236—607. ütem.

1. szakasz : 236—333. ütem (a-moll).

2. szakasz : 334—412. ütem (B-dúr).

3. szakasz : 413—442. ütem (a-moll VI. fokán ; átvezető jellegű).

4. szakasz : 443—607. ütem (a-moll), *közben:* 566—578. ütem : rondó-visszatérés gisz-mollban, csonka téma.

A *Galántai Táncok harmóniavilága* — akárcsak a *Húry Intermezzójáé* — alkalmazkodik a zenei anyag stílusához, történelmi jellegéhez, a dallamok dúr-moll szelleméhez. A funkciós akkordfűzés — ritkábban, mint a Marosszéki Táncokban — keveredik ugyan másfajta harmonizálási elvekkel (orgonapont, osztinató, mixtúra), mégis a funkciós harmonizálás elsősorban jellemző a mű harmóniavilágára. A funkciós jelleg többnyire a más elvű kíséreti megoldásokon is átüt (pl. a második közjáték orgonapontja felett funkciós harmóniak követik a dallam fordulatait ; a kóda második szakaszának osztinatója — kürtökben, 346. ütemnél — a dallamot funkciósan is kielégíti ; a kóda harmadik szakaszának F-dúr orgonapont-osztinatója maga sem más, mint egy szélesen kiterjeszkedő funkció : a-moll VI. foka, amely II., V., I. sorozattal folytatódik a következő szakasz elején). Ritka a funkciós harmonizálás elvén teljesen kivüleső, öncéltú megoldás, mint a kóda negyedik szakaszának 502—505. és 510—513. ütemeiben — mixtúra, tulajdonképpen csak kvinttel színezett uniszónó — s itt is csak rövid egységeket érint. Az akkordkészlet — szintén a stílushagyomány szellemében — zömében beleillik a XIX. század harmóniavilágának kereteibe. Megválasztásukat és fűzésüket mégis rendkívül finom, egyéni ízlés irányítja, a művész egyénisége ezen a stíluson belül is maradéktalanul kifejeződik. Példaképpen hasonlítsuk össze a kóda második szakaszának egy részletét az eredeti forrással ; a dallam hű, szinte hangról-hangra pontos átvétele mellett választékos, hajlékony, s alapjában mégis egyszerű harmóniálanc áll a korabeli kiadvány primitív, egyhangú harmonizálása helyett :

Ausgesuchte ungarische Nationaltänze, 16. sz.

B-dúr: I V₆ V I V

²² I. a 14. sz. jegyzetet.

Galántai táncok

(362)

Desz-dúr: IV₇I₄⁶V₇

I

I

V₆

V

I

V₇

I

B-dúr: I₇
VIII₆
IV₆I₄⁶IV₇V₇

Böv. 5

A Galántai Táncok faktúrája, hangszerelésének stílusa a műfaj és forma hasonlósága révén a Marosszéki Táncokéval mutat szoros rokonságot. Hasonló kis-zenekari összeállítás: négy pár fuvó (a második fuvola pikkolóra is vált), négy kürt, két trombita, vonóskar, csak az ütőhangszerek csoportjában van némi eltérés, üstdobok mellett itt kisdob, triangulum és — a második közjáték egyetlen rövid szakaszában, 181—204. ütemnél — harangjáték szerepel. Hasonló az áttörtségnek és tömörségnek finom egyensúlya, szólistikus és tutti-részek gondos művészi aránya; a hangszerelés sehol sem feleslegesen zsúfolt, de a legvékonyabban felrakott részeknél is határozott rajzú, a legjobban megfelelő hangszínt és hangerőt választja. Középuton a *Psalmus Hungaricus* helyenként túl vékony, labilis egyensúlyú hangszerelési effektusai és a »Felszállott a páva«-variációk masszív hangszerelési tömbjei között, a *Galántai Táncok*, a *Marosszéki Táncok*kal és a Hány-szittel együtt, Kodály legartisz-

tikusabban hangszerelt szimfonikus műve, szemre is »legmutatósbab«, megszólalásában is legszebben hangzó partitúrája.

Legfeljebb talán a tuttki ereje még átütőbb és tömörebb, hatása még fényesebb, mint a *Marosszéki Táncokban*. Különösen a kóda sodró erejű gyors részei ragadják magukkal ellenállhatatlanul a hallgatót. A magas fafúvók és hegedűk sebösen pergő, gazdagon ornamentális szólamaiban sikerült a szimfonikus zenekar eszközeivel is megőrizteni valamit a cigány-előadásmód improvizációs szertelenségéből, pezsgő temperamentumából, hangszeres virtuozitásának önfelelt örömeiből — a világirodalmi halhatatlanság számára. Hiszen a mű előszava — legalábbis idegen nyelvű bevezetői — szerint a galántai bandától kapta a zeneszerző gyermekkorai első benyomásait a »zenekari» hangzásról. Vajon nem az elhatározó első élmény robban felszínre a *Galántai Táncok* zenekarának vérpezsdítő forgatagában?

Talán Liszt rapszódiainak késői folytatására és betetőzésére ismerhetünk ebben a táncrapszódiában. Csak éppen a történelmi stílus még értékesebb rétegre tapint rá s még nemesebb törekvéseire rezonál, mint a XIX. század nagy magyar kortárs-zeneszerzője tehette. A *Galántai Táncokban* egy történelmi korszak szívverése dobban, művészi akarata teljesül a legmagasabb fokon: amilyennek kellett volna lennie, amilyen *szeretett volna lenni*. A *Galántai Táncok* is Kodály »megkésétt melódiái« közül való: ha maguk a dallamok nem is »megkésve« születtek, a mozdulataikban szunnyadó erőt, kiteljesedésre kívánczó lehetőségeiket egy évszázaddal később jött géniusz lobbantotta maradandó életre.

*

Az időrendet utoljára törjük meg a műfaji csoportosítás kedvéért, hogy ezentúl véglegesen tiszteletben tartsuk. A *Psalmus Hungaricus*ról sok szempontból talán legelőször kellett volna szólnunk, de így, a *Budavári Te Deum* szomszédságába áthelyezve, talán egységesebb szemlélethez, összefüggőbb áttekintéshez juthatunk, s a két nagy énekkari-zenekari kompozíció is jobban megvilágíthatja egymást.

Legelőször kellett volna szólnunk, mert maga a mű Kodály szimfonikus művészetének első, igazán a világhoz szóló és egész világot lenyűgöző nagy kitarukozása. S mert korszakok határköve Kodály művészi fejlődésében és a magyar zenekultúra történetében egyaránt. Közvetlen előzményeiről alig tudunk Kodály életművében. Hangvételnek és formának ekkora expanziója, költői szenvedélynek ilyen izzó hőfoka még egyetlen korábbi művében sem jelentkezett. A nagy szimfonikus apparátus igénye is voltaképpen itt jelentkezik először, itt kívánja meg először parancsoló szükségszerűséggel a mondani-való súlya; a *Nyári Este* intim világa még megelégedhetett szinte kamarazeneszerű keretekkel.

A *Psalmus Hungaricus* valójában bizonyára mégsem elszigetelt Kodály művészi fejlődésének előzményeitől. A *Psalmus* művészi eszközeinek nagy része szerves művészi fejlődés produktuma, csak alkalmazásuk módja egyszerűsödött le, vált érettebbé, klasszikusabbá. Ami új vagy újnak látszik, az is talán a fejlődés belső szálain hosszabb időre nyúlik vissza. A művész érési folyamata nem mindig a felszínen húzódik, útja nem mindig nyomkövethető a kész művekben. S éppen a hallgatás éveinek (1920—23) is érlelő hatásuk lehet. Beethoven utolsó periódusának művészete éppenúgy példázhatja ezt a lehetőséget, mint az *Otello* és *Falstaff* Verdije.

A *Psalmus Hungaricus* újszerűen ható jelenségeinek egy-két csírájára így is felfigyelhetünk. Rámutathatunk arra, hogy Kodály művészetének magyar múltat, történelmet és kultúrát átfogó távlata már az 1910-es dalciklusaiban jelentkezik. Azt is hangsúlyoznunk kell, hogy ezek az első benyomások irodalmiak, s Kodály irodalomtörténeti iskolázottságának eleven hatása is megmutatkozik bennük. A *Psalmus Hungaricus* történelmi légkörében és koncepciójában is jelentékeny tényező az irodalmi elem. A XVI. század művésze nyújt itt kezdet a XX. század művészenek: a *költő a zeneköltőnek*. (A költőt és művét pedig Kodály, saját nyilatkozata szerint, egyetemi tanulmányai során ismerte meg.)

Irodalomtörténet és népzene tudomány két, egymás felé közelítő ösvényén haladva Kodály érdeklődése a régi magyar történeti műzene nyomai felé fordult. Népzene, XVI—XVII. századi műzene és műköltészet összefüggéseiről megfogható példát adhat pl. a *Magyar Népzene* 5. füzetének egy-két virágéneke. Ugyanez a felismerés inspirálta azoknak a daloknak hangját, stílusát, amelyeket a *Psalmus Hungaricus* utólagos kiegészítő tanulmányainak tekinthetünk: a *Három Énekét*. S ugyanez az intuíció keres művészi kifejezést talán először a *Psalmus Hungaricus* zenéjében. (A verbunkos-stílus hatása — amit az időrendi csere miatt az előzőkben vizsgáltunk — csak a *Háry* óta mutatkozik; tehát két-három évvel későbbi fejlemény a történeti műzene felidézésének útján.)

A *Három Ének* két dala, az első és a harmadik, hasonló ritmusú, öt szótagos sorokból álló verseket zenésít meg, amilyen Kecskeméti Vég Mihály zsoltárszövege. Az elsőnek, a «Siralmas nékem» kezdetűnek Balassa Bálint, a harmadiknak, a »Várj meg madaram«-nak XVII. századi ismeretlen költő a szerzője. A metrum zenei megoldása is hasonló a két dalban és a *Psalmus Hungaricus* zenéjében: alapformája ugyanaz a *gagliarda-szerű* képlet, amely már Tinódinál, majd a XVII., sőt XVIII. század magyar műzenéjében is gyakran felmerül. Ha másban nem, a versritmus és zenei metrum e kapcsolatában is megelevenedik a *Psalmus Hungaricus* zenéjének a szöveghez kapcsolódó történelmi távlata.

Ez a ritmikus alapképlet vonul végig az egész művön — természetesen igen rugalmasan, a szöveg lejtéséhez érzékenyen alkalmazkodva — nemcsak a ritornell témájában, hanem a közzjátékszakaszokban is, ott is, ahol a 6/8-os ütembeosztást 4/4-es vagy 2/4-es váltja fel:

a (96)

Íj - jel és nap - pal a - zon for - gód - nak

b (273)

I - gaz vagy U - ram, í - té - le - ted ben

c (294)

Az i - ga - za - kat

Még szélesebb távlat érződik magában a dallam rajzában, legalábbis a ritornell melodikájában. A kórus hangján a népsokaság szava szólal meg; dallama az egész nép életének, sorsának, történelmének tolmácsává teszi a *Psalmus Hungaricus*. Ötfokúsága a magyar népzene klasszikus dallamstílusából merít, felépítésének kupolásan boltozódó íve az európai zenekultúra rokonsága mellett tesz hitet: vajon nem «keleti» és «nyugati» magyarságnak összefoglaló gesztusa ez ismét, s nem Kodály művészetének legalapvetőbb vonása fejeződik-e ki benne?

A ritornell — avagy rondótéma — gagliarda-képletű pentaton dallama csak az egyik rétege a *Psalmus* melodikájának. Ez az alapformula, amelyből két irányban is nyílik a továbbfejlesztés lehetősége: az ötfokú dallamosság felé általában, és a gagliarda-ritmikájú diatonikus-kromatikus dallamvilág felé. Az utóbbi főleg a tenor-szólo epizódszakaszaira jellemző. Negyedik rétegeként nevezhetünk meg egy szabad diatonikus-kromatikus stílust, amely a szövegtől kötetlenül él a zenekari részekben és szólamokban. Az elsöre és harmadikra nem kell külön példát említenünk. A másodikra, a szöveg lejtésétől független pentaton alkatú dallamosságra példa a zenekari bevezetés. A negyedikre példát adhatnak a második epizód («Éjjel és nappal») önálló életet élő, polifon zenekari szólamai.

A *Psalmus Hungaricus* dallamvilágában tehát távolról sem az ötfokúság az egyetlen uralkodó tényező. Mégis, azt mondtuk még a *Nyári Estével* kapcsolatban, hogy a pentatonia Kodály érett dallamstílusának valamiképpen irányítójává válik. Valóban, ha a dallamvivő szólamoknak azokat a szakaszait vizsgáljuk, amelyek egyáltalán nem illeszthetők bele a pentatonia rendszerébe, diatonikus és kromatikával bővült hangrendszerbe tartoznak, ott is minduntalan a magyar pentaton stílus fordulatait fedezzük fel: a jellegzetes tercés és kvartugrásokat, ugrásokat körülíró lépéseket stb. Mintha a pentatonia stílusa transzponálódna más hangrendszerbe is, mint ahogy valóban a *Psalmus Hungaricus* tenorszóloja, diatonikus-kromatikus szakaszaiban is a ritornell témaanyagának transzformálása, variánsa. Amennyire fel kellett figyelniünk a lépésszerű szólammozgás jellemző kodályi gyakorlatára az ellenszólamokban, és a harmóniafűzés stílári elveinél, annyira éppen az ellenkező elv látszik uralkodni Kodály elsődleges dallamformálásában. Nem kerüli ugyan következetesen a lépésszerű, skálaszerű dallamfordulatokat — melyik organikus életű, nagy dallamstílusból hiányozhatnának teljesen? — de a skálaszerű, vagy főharmashangzatok felbontásaira épülő melodika, amely az elmúlt kétszáz év európai zenéjének jellemzője volt, mégsem stílusmeghatározó oldala Kodály dallamosságának.

A *Psalmus* történelmi és stílári összefüggéseivel fűzve előrebocsátottuk a melodikájáról való mondanivalókat is; nem folytathatjuk azonban az elemzés szokásos útját anélkül, hogy ne számoljunk azzal: a *Psalmus Hungaricus* elsősorban hatalmas drámai kompozíció. Nem vizsgálhatjuk formáját, zenéjének egyéb kifejezőeszközeit úgy, hogy ne a mondanivalót néznénk először, amelynek szolgálatában állnak.

Nem kibővítjük a *Psalmus Hungaricus* művészi értékét azzal, ha drámai erejének szövegéből adódó tényezőire is rámutatunk. Igaz, Kecskeméti Vég Mihály költeményét, az 55. zsoltár művészi parafrázisát (pontosabban a költemény nagyrészét, néhány versszak kivételével) Kodály remekművéből ismerte meg úgyszólván mindenki; szinte alig lehetséges a szövegről alkotott benyomásokat elválasztani a zenei élménytől, amellyel együtt, egyidőben

jelentkeztek. Mégis, ha megkíséreljük a szöveg szemléletét elvonatkoztatni a hozzáfűződő zenei impresszióktól, a kritikus pillantás is meggyőzhet arról, hogy a XVI. század egyik legnagyobb magyar költői remekművével állunk szemben. Leiki feszültsége, izzó szenvedélye — ami mondanivalóját költői tartalomná formálja, műalkotásba kívánczóvá és műalkotásra méltóvá teszi — a művészi forma kikalapáltságával és csodálatos csiszolt szépségű, plasztikusan tömör költői nyelvvel párosul. Az egész költemény egyetlen hatalmas meredek ív, óriási *crescendo* és *decrescendo*, de a *crescendo* kiindulása is már majdnem *fortissimo*; vulkánikus szenvedélye már az első versszakokban is szinte fuldokolva, izzó látatömbökben tör a felszínre. Panaszának és bibliai átkainak félelmetes képszerűsége, könnyörgésének forró szubjektivitása a korabeli magyar nyelv hihetetlen gazdagságát és erejét tárja a késői hallgató elé. Ezt a szenvedélyt és ezt a drámai kompozíciót fogadja magába Kodály műve, ezt hatványozza egy nép világhoz szóló hatalmas kiáltásává.

Már első hangja is megrázó jajkiáltás, nyitott kezdése és disszonanciája a főhangnem VI. fokán, mint feltépett vérző seb! Feszültsége a költemény lélegzetvételével együtt torlódik és ernyed el pillanatokra, hogy annál meredekebben emelkedjék ismét feljebb és feljebb a tetőpont harsogó átkáig. S aztán a költeménnyel együtt csendesedik le és szélesedik a lírai ábrázolás és szemlélődés képeivé a hárfá-epizódban és a kórus-fugátóban. Az ujjongás kiáltása egy percre még áttör rajta, mégis feszültsége kirobbant és feloldódott már, s fokozatosan nyugszik el a záróstrófa csendesedő, elhaló énekében.

A zenei forma is ezt a drámai felépítést szolgálja. A mű főszereplői, a tenor-szóló, a kórus és a zenekar a forma meghatározott részeit foglalják el. Állandó szereplő a *zenekar*, mint kíséret, háttér és a többi szereplő társa; egy-egy pillanatra azonban önállóan is előlép. A szöveg mondanivalójának tolmácsa elsősorban a *tenor-szóló*. A *kórus* mintegy kommentálja, általánosítja ezt a mondanivalót, s a mű utolsó szakaszában átveszi a szólistától.

A szonátaforma túlságosan zárt szimmetriája helyett itt is — bár más indítékokból, mint a táncfantáziákban — a rondó bizonyul alkalmas formai keretnek. Rondótéma a kórus ritornellje; első három alkalommal azonos szöveggel, a Zsoltár első versszakával szólal meg. Az első versszak jelkép- és feliratszerű kétszeri visszaidézése («Mikoron Dávid» e-mollban és fisz-mollban, illetve pentaton hangsorban, a 82. és 131. ütemnél) ugyan Kodály egyéni szövegapplikációja, de a költemény felfelé törő első részénél, a panasz egyre magasabbra csapó árjánál drámai szempontok követelik meg a résztvevő tömeg időről-időre való bevonását. Ez a rondótéma ezen kívül még háromszor tér vissza, mindig a kórus ajkán: «Igaz vagy Uram» (269—273. ütem), «Ha egy kevéssé» — «Nagy hamarsággal» (fél-fél dallam, moll-dúr-variáns, 327—341. ütem) és «Szent Dávid írta» (381—395. ütem) szövegrészeknél.

Van azonban — s ez alig látott, ritka jelenség — egy *másik* rondótéma is: a Psalmus kettős tartóvázra épült rondó! Ez a *másik* rondótéma — a zenekari bevezető témája — nem tér vissza annyiszor és nem oszlik meg olyan arányosan, mint a vokális rondótéma: a mű elején kétszer (1. és 24. ütemnél), végén egyszer szerepel, beleszővődve a *másik* rondótéma dúr-zakaszába (360—380. ütem); emitt a kórust majd a tenor-szólót, amott az epilógust vezeti be. Egyszer sem transzponálódik, mindig az a-moll alaptonalitást hangsúlyozza. Az említett három helyen kívül negyedik alkalommal a darab közepén (187. ütemnél) jelenik meg, itt a zenekaron kívül szövegtelen kórus is

megszólaltatja. A-moll alaptonalitásával is kiemeli a \bar{m} mű fordulópontját, formai és drámai tengelyét, ahol a *Panasz* átsap a *Könyörgés*be.

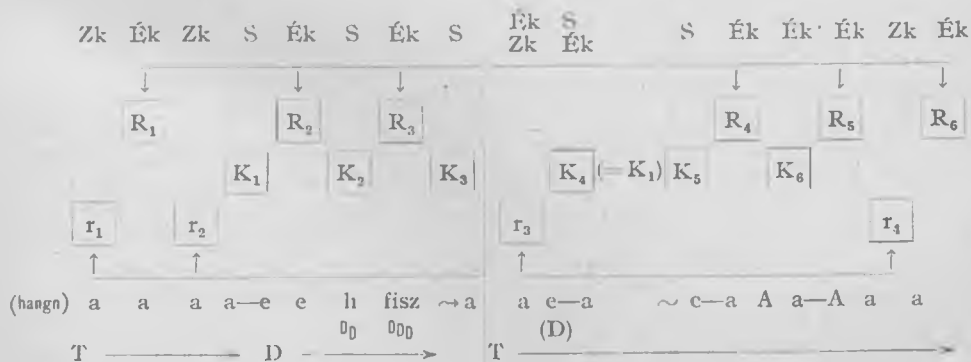
A tenor-szóló formai helyei a rondó közjátékai. Hat rondópillér közé itt öt, illetőleg hat közjáték kerül; hat, ha az «*Én pedig Uram*» kezdetű szakaszt és a «hárfaepezódot» külön közjátéknak számítjuk különböző zenei anyaguk alapján, bár közvetlenül egymás mellett helyezkednek el.

Míg az első részben a kórus csak passzív résztvevő tömeg volt s csak a rondótémával szólalt meg, a második részben, a *Könyörgés*ben a szólista mellett aktív részesévé válik a cselekménynek, sőt lassanként teljesen átveszi a szót tőle. (A szóló a hárfaepezódban «búcsúzik».) Ennek megfelelően már nemcsak a rondótémában, hanem az epizód-szakaszokban is részt vállal.

Soroljuk fel a közjátékokat:

1. közjáték: 31—81. ütem (szóló, három versszak: «Isteneim, Uram», «Csak sívok-rívok», «Hogyha énnékem»).
2. közjáték: 92—130. ütem (szóló, három versszak: «Éjjel és nappal», «Egész ez város», «Cyakorta köztük»).
3. közjáték: 145—186. ütem (szóló, két versszak: «Keserűségem annyi nem volna», «Keserű halál»).
4. közjáték: 195—219. ütem (= az első közjáték visszatérése: szóló + kórus: «Én pedig Uram»).
5. közjáték: 220—268. ütem («hárfaepezód», szóló: «Te azért lelkem»).
6. közjáték: 294—326. ütem (kórus: «Az igazakat»).

Szemléletesség kedvéért ezúttal ábrázoljuk a formai felépítés vázlatát. (R = ritornell, az énekkar rondótémája, r = a zenekar rondótémája, K = közjáték; S = szóló, Ék = énekkar, Zk = zenekar; T, D stb. = főfunkciók jelölései. Az alsó sorokban a főhangnemeket, ill. a főfunkciókat jelöljük.)



A *Psalmus Hungaricus* harmonizálásának típusai azonosak az eddig vizsgált művekéivel. Külön említésre kívánczó érdekesség például a hárfaepezód minden kötött elvtől mentes, «szabadon lebegő» szín-akkord sora. A mű nagy részében azonban dominál a funkciók elv; a klasszikus-romantikus

harmonizálási stílussal szemben a mellékszseptímek, itt-ott négyeshangzatnál magasabb típusok, váltóhangok és késleltetések szabadabb alkalmazásai jellemzőek. Mindamellet a Psalmus harmóniavilágában, különösen Kodály addigi stílusfejlődése felől nézve, éppen az egyszerűség a feltűnő. Kodály addigi túlfinomult, impresszionista színek gazdagságában tobzódó harmóniavilága leszűródik, s egyszerűbb, de egyben feszültebb és keményebb harmonizálási stílus kristályosodik ki belőle. Erre az egyszerűsödésre szükség is van; a Psalmus kifejezésének rendkívüli koncentrációja kívánja meg.

Ugyanez az egyszerűség és koncentráció irányítja a kórus kezelését. Az énekkari részek többségükben *homofón* jellegűek; legalábbis független életet élő szólamok vagy imitációs szövésszerű szakaszok — «Az igazakat» részletét kivéve — nemigen fordulnak elő, holott Kodály későbbi kórus-zenéjére nagymértékben jellemzőek.

A zenekar hangzása talán a legkevésbé «színes» a szimfonikus műveké között. A Psalmus együttese nagyjából Kodály szokásos nagyzenekari összeállítását tükrözi: három fuvola, két-két oboa, klarinét, fagót; négy kürt, három trombita, három harsona; üstdobok, hárfa, vonóskar. A felrakás nagyrésze tutti vagy fél-tutti; a vonóskar, egy-két igen rövid megszakítástól eltekintve, szinte mindvégig, egyfolytában hangzik. Kodály első ismert szimfonikus partitúrája: hangzását helyenként a vastag hangszerelés és a csoportok keverése kissé semleges színűvé teszi, másutt meg éppen túl vékony és labilis a hangszerelési effektus. Mindezek a kifogások eltörpülnek a *Psalmus Hungaricus* összehatását tekintve.

Harmonizálás és kóruskezelés egyszerűsége, a zenekar színének másodlagos jellege végső fokon mind a legfőbb lényeg kidomborodását szolgálja. Mind beleolvad a mű magávalragadó erejű drámai kifejezésébe, amely akár milyen gondos elemzés után is újból és újból mint elemezhetetlen összehatás nyűgözi le hallgatóját. Mert a *Psalmus Hungaricus* Kodály művészetében is talán a legvakítóbb fényességű vízió, s nagyságát csak az érezheti meg teljes valójában, akit e látomás villanásszerű ereje ragadott magával.

*

Évforduló külső alkalma hívta életre a Psalmus Hungaricus testvér-művét is; van valami különös abban, hogy éppen ezek a «véletlen» alkalmak, «alkalmi művek» válnak Kodály művészetének hatalmas sűrűsödéseivé, legkoncentráltabb csomópontjaivá. Ha majd valaki a teljesség igényével vállalkozik Kodály életművének áttekintésére, a *Budavári Te Deumot* bizonyára a kodályi művészet egyik nagy, összefoglaló állomásaként fogja regisztrálni. Ez az összefoglaló jelentőség nemcsak a szimfonikus művek körén belül érvényes, a Psalmus *Hungaricus*-nál és a *Te Deum*-nál egyaránt a művek összességére terjed ki. Persze a felkérés és megrendelés a Psalmusnál és a *Te Deum*-nál is a maximális kereteket, a legösszetettebb és legnagyobb szabású műfaj lehetőségeit jelentette — ennyiben mégsem véletlen külső alkalomnak és belső művészi fejlődés szükségszerűségének egymásra találása.

A műfaj rokon vonásaiból adódó sok külső hasonlóság mellett a *Te Deumot*, mondanivalójában, rendeltetésében, stílusában mégsem lehet a Psalmus Hungaricus-hoz hasonlítani. S ez nem pusztán a szövegek tartalmi

különbségének kérdése. A *Te Deum* több mint másfél évezredes klasszikus szövege természetesen tartalmában és jellegében is más, mint a Psalmusé, hangjának személytelenebb *objektivitása*, jubilációjának világos fénye, *kiegyensúlyozott* lelkisége messze elüt Kecskeméti Vég Mihály Zsoltárának komor, szubjektív pátosától. A zenemű tartását és mondanivalóját a szöveg nagymértékben meghatározza. A Budavári *Te Deumot* mégsem csak az választja el a Psalmus Hungaricustól, hogy másfajta szöveg társává szegődött.

Más az életműben elfoglalt helyzete is. A Psalmus nagy romantikus felángolását tizenhárom esztendő érlelő fejlődése, újabb műfajok felbukkanása, nagy művekben leszűrődő számos eredmény követte: ez a fejlődés szükségképpen *klasszikussá* szublímálja a harmincas évek második felének Kodálystílusát. A *Te Deum* artisztikusabb mű a Psalmusnál: mesterségbeli érettsége és kiegyensúlyozottsága, formai tökéletessége jobban szem elé kívánkozik. Nem mintha művészi tartalma sápadtabb volna, vagy hőfok és koncentráció dolgában a Psalmus Hungaricus mögött maradna. Belsőbb izzás váltja fel a Psalmus lobogását; fénygömbje nem olyan vakító, ha hőfoka ugyanaz is. A *Te Deum* hatása talán ezért nem olyan villanásszerű, első pillanatban maximálisan feltárulkozó, de szerkezetének keményen rajzolt körvonalait ez tüzesíti fényessé.

A Psalmusnál a nagy egész hatása: minden s éppen ezért a részletek kevésbé kívánkoznak nagyítólcse alá. A *Te Deum*nál lehetetlen észre nem venni a részletek aprólékos kifaragottságát, tökéletes csiszoltságát, s az összehatás mégsem megy veszendőbe. Ezek a kimunkált részletek Kodály művészi fejlődésének részleteredményeit is tükrözik; a fejlődés párhuzamos vonalai futnak össze a *Te Deum* fókuszában. Kodály kóruskultúrájának évtizedes megtett útja, népzene és hangszeres tánczene dallamformáló hatása, szimfonikus forma és hangzáskultúra elért vívmányai szervesen épülnek bele a mű stílusába. Mindemellett a *Te Deum* összefogó gesztusa még hatalmasabb: a személyes művészi eredmények sűrítésén kívül újabb elemeket is befogad; a nyugati zenei műveltség — gregoriánum, XVI. századi motetta- és madrigálstílus, barokk polifónia — távlatain tekint végig. «Tudunk-e Európa és Ázsia kultúrája között híd lenni, s talán mindkettővel összefüggő szárazföld?» Kodály életműve szakadatlanul megújuló pozitív válaszok sorozata erre a kérdésre. Mégis, «keleti», ősi magyarság és európaiság zenében talán még sehol sem ötvöződött ennyire plasztikusan és szemléletesen szerves egységgé, mint a Budavári *Te Deum*ban.

Egy liturgikus latin szöveg megzenésítése, amelyben a magyar nyelv ősi ritmusai és a magyar népzenei stílus dallamfordulatai zengnek! Vallásos kompozíció, amelyben a magyar hangszeres tánc mozdulatai dobbannak! Egy hálaadó himnusz, amely harcias fanfárral kezdődik, s első istendicsérő szava — a budavári diadal kétésfél százados évfordulóját ünnepelve — az emberi harc és győzelem ujjongásából fakad, csatarivalgás és «a nyihogó paripák szökése» hangzik belőle! S mellette valóban, szinte szó szerinti értelemben ott van Bach és Palestrina kézfogása.

A magyar tánc, a magyar hangszeres stílus nyoma — ha nem is köti már a szorosan vett verbunkos-stílus aktualitása — ott él a jellegzetes hangszeres felfutásokban és vonósfigurákban. «*Te aeternum Patrem omnis terra veneratur*»: a hódoló szavak felfelé törő, merész dinamikus gesztusban fejeződnek ki:

(9)

Íme, így oldódik fel szerves stílusjeggyé, a személyes nyelv integráns részévé az, ami néhány évvel azelőtt még csak feldolgozandó anyag volt; ugyanígy lesz az elkövetkezendő szimfonikus művek zenei idiómájának is alkotó-elemévé.

Mellette rögtön ott áll a reneszánsz kóruskultúra, Palestrina és Lassus hagyománya, Marenzio, Gesualdo és Monteverdi hagyománya. Plagális harmóniafűzésük szelleme, színesen ragyogó harmóniáik *modern életre* ébrednek a «Tibi omnes angeli» és «Tibi Cherubim» szakaszában:

(27)

et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - le vo - ce pro - cla - mant

A Sanctusban mintha a barokk oratóriumok melizmatikája támadna fel, hogy a basszus kemény, harcias ritmusával szövetkezzen, amelyben még mindig a mű kezdetének felvillanyozó mozgalmassága gyűrűzik tovább. És a barokk polifónia szövevényes gazdagsága, vonalainak fantasztikus arabeszkyszerű vegetációja éled újjá a «Pleni sunt» kórusfűgájában. Az első szölambelépésektől eltekintve azonban, a témák belépésének hangnemi rendje modern szellemben kötetlen. A dallam maga pedig ősi forrásokból táplálkozik, akár a magyar népzene, akár a gregoriánus ősi rétegének hatását keressük pentaton alapszerkezetében. Első sorának ereszkedő dallamrajza inkább a magyar népzene szelleméről tanúskodik:

re la la re re la

Ple-ni sunt coe-li et ter-ra ma-je-sta-tis glo-ri-ae tu-ae

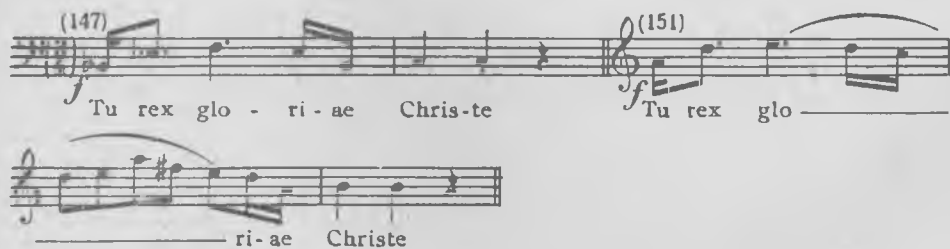
A téma legjellemzőbb lépése a kvart, az ötfokúság karakterisztikus hangköze, s bár a téma végeredményben a hétfokúság teljes hangkészletét érinti, megőrzi a pentaton dallamstílus sajátos jellegét. Az ugrásokból kialakított, hézagos szerkezetű dallamokban jellegzetesen nyilvánul meg Kodály melodikus ösztöne. Kvartokból a fugató-szakasz utolsó részletében valóságos tornyok épülnek :



A «Te per orbem terrarum» szakaszának alapmotívuma (a zenekari basszusban) szintén exponált kvartlépések sorozata, s bár a dúr-hangsor sarokpontjait hangsúlyozza, egyetlen alterált hang kivételével tisztán az ötfokú rendszerbe illik. Markáns, szögletes ritmusa, a vokális rész kimért ritmusképlete és a hangszerelés ünnepélyes, fanfáros fénye ismét a kezdet harcias zengését idézi. Valódi indulóhang, csatamezők hangja!

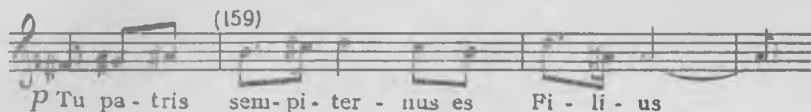
Utána közvetlenül a gregorián-idézet: a «Venerandum tuum verum» lágy hajlású à cappella-fordulata, amelyhez azonban a zenekar rövidesen hozzáadja karakterisztikusan élezett előkefiguráját.

A középrész jellegét és szerepét betöltő Adagio-szakaszokban — bár a kíséretben ott dobol még a pontozott ritmusok feszültsége — az eddigi feszes, harcias tartást hirtelen felváltja az énekes szólók szubjektív forrósága, dallamainak hajlékony, meleg fénye. Két fő dallamtípusa közül az egyik ismét pentaton mintázású, s a magyar parlando-dallamok szabad lejtését bontja ki lebegő fátyolként a szigorúan zárt ritmikus keretek felett. A motívum kezdetének («Tu rex») rövid-hosszú ritmusképletében a magyar prozódia karakterisztikuma hatja át a latin szöveg kezelését is :



A másik nyugatias, szinte olaszos skáladallam ; amennyire nem, vagy alig volt jellemző Kodály eddigi dallamstílusára, annyira öntudatos gesztussal veszi most birtokába. (A Te Deum idejéből való «Magyarokhoz»-kánonnak is

fontos fordulata ez az alsó kvintttől felső tercig húzódo és visszahajló skálamotívum : «A föld lakóit vérbe mártott tőre»-szövegrész dallama szinte pontos megfelelője a «Tu patris sempiternus» melódiájának.)



Ugyanennek a témának variánsa szerepel a «Te ergo quaesumus» magánénekes szólamaiban, a kórus ritmikus osztinatója felett (237. ütemnél), s hasonló diatonikus jellegű skáladallam bontakozik ki a «Speravimus in te» (345. ütem) és «In te Domine speravi» gyönyörű, hajlékony szólóiban. E szólószakaszok imitációs szövése laza, nem olyan tömött, mint a «Pleni sunt», illetőleg a «Non confundar» fugatóiban ; fő feladata, hogy a dallamok hajlékony szépsége, a szólóének szépsége minél szabadabban érvényesüljön. Modulatív szabadsága annál nagyobb : a hangnemek követik az imitációk szabadon megválasztott útját.

A «Te ergo quaesumus» és a «Miserere» kórus-szakaszai — további, újabb típusként — *recitativ* jellegűek ; a gregorián psalmódia stílushatására ismerhetünk bennük. A «Miserere» egyik részletében — ahol az altinak és a megosztott basszus felső szólamának recitativ osztinatója felett a többi három szólam és két szólista ereszkedő dallamszekvenciát énekel (315—325. ütem) — mintha konkrétabb, közvetlenebb inspirációs forrás is felbukkanna : Verdi *Rekviemjére* gondolunk. (Az első tétel «Dona eis»-dallamfordulata, de a «Dies Irae» egyik szekvenciás fordulata is hasonlít a dallam rajzához. Mindegyikfelett azonban az énekkar színe és a zene hangulata hasonló : «Állni gyászban, súlyos ezüstben» szemléletes képét vetíti néhány pillanatra a hallgató elé. A Te Deumban ez az átmeneti, rövid elsötétülés különben szintén objektívebb hangú és a szöveg feldolgozásának hagyományaihoz alkalmazkodik.) A *Rekviem* analógiája jut eszünkbe a befejezés («In aeternum») gyönyörű, búcsúzó sopránszólójánál is, amelyet a kórus puha háttére vesz körül és kísérel távolodó, semmibe vesző útján.

Páratlanul gazdag stílus-ötvözet, s mégis minden pillanatban egyéni hang! A Te Deum *nem mozaik*, hanem *ötvözet*, elemei a művészi személyiség kohójában forrtak össze.

Az eszközök, amelyekkel ez a sokrétű gazdagság testet és formát ölt, mindenképpen méltók a tartalomhoz. Tökéletes mesterségbeli biztonság, virtu »zitás vezérli a vokális szólamok kezelését. Kodály invenciója — más, hangszeres művekben is — elsődlegesen vokális eredetű dallaminvenció, énekszólamainak anyagszerűsége már évtizedekkel korábban kiforrott stílusjegye művészetének. A Te Deumban emellé most a kiforrott kórustechnika társul, egy évtized gazdag termésének leszűrt eredményeként. Énekkari faktúrája és hangzása polifón és homofón szakaszokban egyaránt ideális : akár az erőteljes akkordikus szakaszokat nézzük, akár a «Pleni sunt», «Non confundar» és a «Tu devictu mortis aculeo» fugatóit, vagy a kevert technikájú szakaszok, a «Te ergo quaesumus» és «Miserere» mesteri színhatásait. (Ezekben a zseniális énekkari effektusokban, orgonapontszerű osztinató és dallamos polifónia keverésében bizonyára a *Mútrai Képek*, *Jézus és a kufárok* érett eredményeinek is nagy részük van.)

A *zenekari kíséret*, a kantátaszerű jellegnek megfelelően itt is tömött, akárcsak a Psalmusban, de mennyivel biztosabb hangzásának egyensúlya! Zenekari összeállítása nagyjából Kodály szokásos nagyzenekari együttese; a Psalmus zenekarától csak egy fuvolaszólam elvételével (két fuvola), egy tubaszólam hozzáadásával tér el, s azzal, hogy itt az «ad libitum» orgonaszólam mégis inkább obligát követelménye a hangzásnak. Ez a zenekar majdnem mindenütt csak háttér, kíséret, igen gyakran, főleg a polifon szakaszokban csak kopulája az énekszólalomoknak. S mégis, vastagon és vékonyan hangszerelt részletekben egyaránt megtalálja összhatáshoz mért ideális egyensúlyát. És biztosan lép előtérbe ott, ahol kiegészítő mondanivalója fontossá válik, mint a fanfármotívumokban, a «Te per orbem terrarum» vagy «Et rege eos» (Maestoso) bevezető és kísérő részleteiben, a «Pleni sunt»-fugató témafejének továbbszövéseiben.

A *harmóniavilág* tudatos stilizálással fogad be új elemet Kodály eddigi harmóniastílusának keretei és típusai közé. A plagális akkordfűzések, kromatikus keresztállásos harmóniakapcsolatok (többnyire a hármashangzatok tartományán belül!) nemcsak stílusérzékkel és kiművelt ízléssel idéznek fel egy archaikus stílust — amit a mű jellege és a hozzáfűződő asszociációk is indokolnak —, hanem maguk is stíluselenné válnak és további szerepük lesz Kodály elkövetkezendő művészi fejlődésében. (Nem is teljesen előzmények nélkül valók: egyes kórusokban, például az *Olasz madrigálok*ban már mutatkoznak.)

Biztos alapozású a Te Deum formája is, noha első pillantásra a leglazábbnak tűnhetnék az összes szimfonikus művek között. A Te Deum-szöveg a régi héber és ókeresztény zsoltárokhoz hasonlóan metrikailag kötetlen, gondolatritmusra épülő strófák egymásutánjából áll. A zenei kompozíció ennek megfelelően ciklikus, fűzészzerű formát választ, s majdnem a mű legvégéig újabb és újabb önálló zenei anyagú szakaszokat is hoz. Ezek a szakaszok elsősorban önmagukon belül kiegyensúlyozottak és lekerekítettek. Egyes szakaszok visszatérései azonban az egész művön belül bizonyos szimmetriát teremtenek. Mintha talán egy szonátaszerű forma főbb pilléreit is leraknák!

Tekintsük át előbb a ciklikus fűzért:

A	I. a)	1—15. ütem : Te Deum
	b)	16—31. ütem : Tibi omnes Angeli
B	II.	32—42. ütem : Sanctus
C	III.	43—86. ütem : Pleni sunt
D	IV.	89—109. ütem : Te gloriosus
E	V.	110—126. ütem : Te per orbem (maestoso!)
	VI.	127—145. ütem : Venerandum
	VII.	146—185. ütem : Tu rex gloriae Christe
	VIII.	186—210. ütem : Tu devicto mortis aculeo
B	IX.	211—222. ütem : Tu ad dexteram Dei sedes
	X.	223—247. ütem : Te ergo quaesumus
D	XI.	248—269. ütem : Aeterna fac
E	XII.	270—286. ütem : Et rege eos (Maestoso!)
A	XIII. a)	286—300. ütem : Per singulos dies
	b)	300—314. ütem : Dignare Domine
	XIV.	315—346. ütem : Miserere
	XV.	347—368. ütem : In te Domine speravi
C	XVI.	369—413. ütem : Non confundar in aeternum
	XVII.	413—433. ütem : In aeternum.

A főtéma a szonátaszemlélet szerint természetesen a beköszöntő «Te Deum laudamus» — a visszatérésben «Per singulos dies» — mindkét helyen alaphangnemben, a-mollban (A). A hozzá kapcsolódó szakasz, a «Tibi omnes Angeli» is visszatér a «Dignare Domine»-ban, itt azonban szóló szövéődik belé. A főtémacsoporthoz tartozik-e a Sanctus is (B)? Mindenesetre a főtéma repríze *előtt* tér vissza a «Tu ad dexteram»-ban. A melléktéma-jellegű «Pleni sunt»-fugató megfelelő helyén tér vissza a «Non confundar»-ban. A zárótéma funkcióját viselő «Te per orbem» (Maestoso) (E) és a hozzá vezető «Te gloriosus» (D) azonban szintén megelőzi zenei anyagának visszatéréseivel a főtéma reprízét.

A szonáta tisztán zenei-formai elvénél erősebbnek bizonyul a gondolati megfelelések és értelmi kapcsolatok drámai elve: ha kell, átlép az amúgyis laza szonáta-koncepció felett. Az egész mű három főrésztre való tagolódása azonban félreérthetetlenül érvényesül, ha nem is pontosan. A himnusz középső, «trió»-része, a könyörgés szakasza ugyanis nem ott kezdődik (a hozzáfűződő liturgikus gyakorlat szerint sem), ahol Kodály művének középszakasza: a $\frac{3}{4}$ -es Adagio és énekszóló belépésnél («Tu rex gloriae Christe»), hanem a «Judex»-nél, ahol pedig Kodály éppen a Sanctus jubiláló dallamát idézi vissza. A második és harmadik főrész határa azonban pontosan egyezik a szövegben és a zenében. A repríz valóban a «Per singulos dies»-nél, a szöveg «dicsőítő» részének visszatérésénél következik be.

A *Budavári Te Deum*nak szöveghez való intonációs kapcsolata, a szöveg mondani-alójának és hangulatának kodályi értelmezése is elgondolkozathatja hallgatóját. Verdít említettük előbb, s Verdire kell gondolnunk a vallásos tárgyhoz való hozzáállás hasonlósága miatt is: modern, humanista, emberközpontú vallásosság ez, amely elsősorban a drámai élményt ragadja meg, s a szöveget is szinte vizuális, szemléletes drámaisággal interpretálja. A «Te Deum laudamus» győzelmes harci riadója, a «Sanctus» örömkialtása, a «Pleni sunt» örvendező mozgalmassága, a «Te gloriosus» meleg ragyogása, a «Te ergo quaesumus» térdreborulása, a «Miserere» sejtelmes bűnbánata, az «In te Domine speravi» szívből jövő meleg emberi bizalma, az «In aeternum» boldog, eufórikus kicsengése: mindez hallatlanul intenzív emberi átélés, amely drámaian helyezkedik bele az imádság minden gondolatába és saját érzelmeinek beteljesedését keresi benne!

A *Budavári Te Deum*nak éppen ez a legszebb, legmagávalragadóbb vonása. Sokoldalú tökéletessége csak fokozatosan tárul fel — első élményként emberi közvetlensége ragad meg és eltörölhetetlenül belevésődik emlékezetünkbe.

*

A *Te Deum* sokoldalú összefoglalása után a *Concerto* és a «*Felszállott a páva*»-variációk másfajta értelemben jelentenek összefoglalást. A *Concerto* 1939-ben íródott, a «*Felszállott a páva*»-variációk munkája 1938-ban kezdődött, de átnyúlik az 1939-es esztendőbe, s egy évben fejeződik be a *Concerto*-val. Annnyiféle egyik mű sem markol egybe, mint a *Te Deum*, de mindkettő lezár egy gazdag fejlődési korszakot és a legkoncentráltabban sűríti Kodály szimfonikus művészetének lényeges jegyeit. A kettő közül a *Variációk* az egyetemesebb összefoglaló. Ezért kell, hogy e tanulmány legvégén beszéljünk róla: sokmindenben maga a mű fogja Kodály szimfonikus fejlődésének konklúzióit leszűrni.

A *Concerto* zenei nyelvében népzene és régi magyar tánczene nyelvi hatása — Kodály hangszeres témainvenciójának, dallamvilágának ez a két fő ihletője — teljesen összeforrott és a dallamformálásban áthatja egymást. A főtéma a kodályi klasszikus dallam legjellegzetesebb vonásait egyesíti: majdnem teljesen tiszta ötfokú mintázást, a kvart-kvint intervallumok uralkodó szerepét, kvintváltó szerkezetet, feszes táncritmikát, amelyben a történeti magyar műzenestílus elemei oldódtak fel:

Allegro risoluto



Ez is azonnali «belső» feldolgozásra hajlamos melódia, mint a *Nyári Este* vagy a *Színházi Nyitány* témáinál láttuk. Nagy dallamugrásaiban rugalmas erő rejlik, mégsem annyira a rugalmasan továbbhullámzó fejlesztést kívánja, mint a *Színházi Nyitány* főtémája, hanem inkább a polifón szövést, imitációs rétegződést. Kvart-ismételgető, szignálszerű témafeje mind a polifón játékra, mind osztinató-basszus szerepére alkalmas. A mű mindkét lehetőséget gazdagon felhasználja.

A melléktéma anyaga fel-alá hullámzó hármashangzat-mixtúra; jellegzetes szinkópás eltolással:



Analógiáit már említettük a *Nyári Estében* és *Színházi Nyitányban*, de hozzá-sorolhatjuk a *Háry-szvit* és a két zenekari tánc számos részletét is: általában a mixtúra döntő szerepére fel kell hívni a figyelmet Kodály hangszeres műveiben. Legtisztább, legplasztikusabb alkalmazásait a «Felszállott a páva»-variációkban látjuk: ott egész variációs szakaszok teszik következetesen megválasztott és végigvezetett eszközükké (bevezetés; II., VI., X., XII., XV. változat; finálé).

A melléktéma mixtúrája felett, a témába beleszöve, mintegy rövid közjátékként bomlik ki a trombita-szólók koncertáló szakasza. Hármashangzat-motívumuk a katonai trombitajelek feszes, pattogó ritmusaira emlékeztet, s egyben a régi magyar műzene léggörét is idézi: mintha a Rákóczi-nóta dacos keménysége is ott lüktetne mozdulatainkban:

Általában ez a mozdulatszerűség, ritmikai plaszticitás, katonásan feszes táncos jelleg a legszembetűnőbb, első benyomásként is a legszuggesztivebb sajátja a Concerto gyors részeinek.

A lassú trió a vonós és fúvós szólók imitációjából szőtt fugató. Felépítése egyenletesen szélesedő, szólamainak szaporodásával és hangszerelésével egyenletesen bővülő; tetőpontjának felhalmozott feszültsége természetes feloldódással torkollik a gyors rész visszatérésébe. A téma ritmus szempontjából tagolatlan, egyenletes félértékekben mozgó (kontraszsubjektumai később aprózódnak). Széles hangközökből formált, pentaton alapszerkezetű, jellegzetes kodályi dallam. Ha jobban szemügyre vesszük és összehasonlítjuk a gyors rész fő témájának harmadik ütemével, kiderül, hogy a két zenei anyag nem teljesen idegen egymástól: a trió témafeje augmentációja az említett témarészletnek.

A tág intervallumok kitűnő imitációs lehetőségeket és szép harmóniai összecsengéseket adnak. A polifónia a korábbi zenekari művek legtöbbszörében alig volt önálló formai elem — legalábbis nem a forma horizontális értelmében —, hanem csak lazább, témafejlesztési és fakturális eszköz. A Concerto gyors részeiben is ilyenfajta többszólamúság uralkodik. A szimfonikus művek között csak a «Kezdődik a mesé»-ben és a Psalmus egyik epizódjában («Az igazakat») találunk önállóbb és szigorúan imitált polifón részletet. Mint kötött imitációjú, öncélú formarész tulajdonképpen csak a Te Deum egyes szakaszaiban (pl. «Pleni sunt») és itt, a Concerto triójában tűnik fel. A szimfonikus előképeken kívül sokkal inkább a kórus-zenében készült elő Kodály ilyenfajta polifóniája. WEISSMANN JÁNOS a Concertót elemző cikkében²³ találó terminusokkal érte-

²³ JOHN S. WEISSMANN, *Kodály's later orchestral music. I. Tempo*, London (1950) Autumn. — A cikk a Kádár Katával és a Concertoval foglalkozik.

kelteti a mű gyors és lassú részének alapvető karakterét: a gyors főrészt *ellenpontos* jellegűnek, a triót *polifon* szerkesztésűnek nevezi. A két szinonimával a figuratív, elsődlegesen hangszeres többszólamú faktúra és a tisztán melodikus, elsődlegesen vokális fogantatású szólamszövés különbségét és szembenállását fejezi ki. Annál érdekesebb, hogy a kétféle jelleg rokon témagondolathól alakul.

A *Concerto* nagy-formája első pillantásra «kétszeresen hajtogatottnak» tűnik: triója kétszer, gyors része háromszor jelenik meg. A hangnemi rend és az arányok megfigyelése azonban azonnal elárulhatja, hogy a trió másodszori és a gyors főrészharmadszori — melléktema nélküli! — visszatérése nem más, mint terjedelmesen kiépített kóda. Véleményünk szerint tehát nem öttagú (*A-B-A-B-A*) formáról van szó, hanem három főrésztű szonátaformáról, amelynek kódájában a triórész anyaga és a főanyag megegyezik, együttesen megjelenik (*A-B-A-b-a*).

A belső formai tagozódást szemügyre véve: a triórész — és visszatérése a kódában — homogén, differenciálatlan formatömb. A gyors főrészek (vagyis az expozíció és a repríz) két témacsoportot, a főtémát és a melléktemát (lásd a 95. lapon) állítják egymással szembe. Ezek a részek világosan, plasztikusan el is válnak egymástól. (Az expozícióban a melléktema kezdete a 37., a reprízben a 363. ütemnél; bár a reprízben, virtuóz polifon játékkal már a főtémacsoportban is — 347. ütemtől — előlegeződik a melléktema motívuma.) Nehezebb azonban értelmezést találni arra a főtémaanyagból alakult formarészre, amely az expozíció és a repríz végén, a melléktemacsoport után megjelenik. Kézenfekvő volna, hogy szonátarondó téma-visszatérésének tekintsük, a hangnemek azonban ellentmondanak ennek. A rondóvisszatérés, ha csak jelzésszerűen, egyetlen pillanatra is, mindig visszahozza az alaphangnemet. Itt viszont az expozíció melléktemája után (86. ütemnél) d-moll helyett e-mollban, majd más hangnemekben, a repríz melléktemája után (402. ütemnél) fisz-mollban indul újabb útjára a főtéma-motívum. Rondóvisszatérés ellen szól az is, hogy a témafej nem tisztán, hanem rögtön aprózva, imitációkkal átszőve jelenik meg.

A probléma megfejtését a repríz elején (259. ütemnél) találjuk. A trió után ismét fisz-mollban és ismét töredékesen szólal meg a főmotívum s csak 14 ütem után talál vissza az alaphangnemhez, torkollik bele a téma teljes visszatérésébe. A főtémaanyagot itt *visszavezeték*ként alkalmazta a zeneszerző. A triót tehát a főtéma motívumaiból épített *átvezető* és *visszavezető* részek kapcsolják az expozícióhoz és reprízhez. A melléktema után a főtémaanyag ilyen értelemben tűnik fel a reprízben is: ott a kódához vezet át.

A forma áttekintő vázlata:

Expozíció: 1—131. ütem. Főtémacsoport: 1—36. ütem; melléktemacsoport: 37—85. ütem; átvezető szakasz: 86—131. ütem.

Trió: 132—258. ütem.

Repríz: 259—426. ütem. *Visszavezető* szakasz: 259—272. ütem; főtémacsoport: 273—362. ütem; melléktemacsoport: 363—401. ütem; *átvezető* szakasz: 402—426. ütem.

Kóda: A. A trió visszaidézése: 427—456. ütem.

B. A főanyag visszaidézése: 457—490. ütem.

Annyi bizonyos, hogy az egyes témacsoportok még sokkal inkább feldolgozás-jellegűek, belső feldolgozásra hajlók, mint Kodály bármelyik eddigi

művében. A gyors részekben a nagyobb formai tagolódáson belül a zenei anyag kezelése *concerto grosso-stílusú*: szólók és vastagabban szótt állások fény—árnyék játéka, rövid, motívikus részletek állandó érzékeny ingadozása.

Részben ebből kiindulva, Weissmann János²⁴ a formát másképp értelmezi. A gyors részt egységes *concerto*-anyagnak tekinti, amelyben nagy vonalakban *a — b — a^{var}* hármas tagolás érvényesül. A lassú rész tölt be valamiféle melléktéma-szerepet, a gyors rész ismétlődése a visszatérést és kidolgozási szakaszt egyesíti. Így eszerint a szemlélet szerint a lassú rész visszatérése a melléktémaanyag repríze és végül a gyors rész harmadszori megjelenése a kóda.

A *concerto grosso*-stílus adja meg a faktúra és hangszerelés jellegét is: állandó ellenpontos szövedéket, szólók és érzékenyen kiegyensúlyozott polifón tutti-részek váltakozását. Pedig a zenekari összeállítás a legnagyobbak közül való Kodály szimfonikus művei között: három fuvola (a harmadik pikkolóra is vált), két-két oboa, klarinét, fagót, négy kürt, három trombita, három harsona, tuba, ütődobok és vonóskar együttese, amelyhez a triótól kezdve egy hárfia, a gyors rész reprízétől kezdve triangulum is járul. Feltűnő, hogy a rézfúvó hangszerek kezelése sem törekszik sehol folt- és tömbhatásokra; a rézfúvós szólamok vagy szólisztikus karakterűek, vagy más hangszerekhez csatlakozó kopula-szólamok. A trió hangszerelése például fokozatosan az egész zenekari együttes igénybevételéig növekszik, mégis, mixtúrákkal és megsokszorozással erősített szólamai ellenére, tetőpontján is megőrzi szálakból összetevődő szövedék-jellegét.

Az érett, mesteri kézzel formált művekben, talán a művészi belső fejlődés természetes és szükségzerű következményeként váltja fel a korábbi Kodály-muzsika szenvedélyesebb, fiatalosabb lángolását egy önfegyelmesebb, mélyebbre húzódó benső izzás. Így azonban mintha még fényesebbé tüzesednének a körvonalak, még plasztikusabb ragyogással domborodna ki a mű nagy egésze: első pillanatra talán kevésbé fog elvakítani, de igézete tartós marad az odaadó, szépségeiben elmélyedő hallgató számára.

*

Kodály pályájának alakulására, művészi magatartására jellemző, hogy szimfonikus művészete tetőpontján a *népdalt* választja legfőbb mondanivalójául. A *«Felszállott a páva»-variációk* népdaltémája több mint nyersanyag vagy váz, amelyre a zeneszerző saját külön mondanivalóját építheti. A népdal, amely Kodály művészetében az egyik legfőbb inspirációt jelentette, itt mint a *személyes mondanivaló szerves része* szólal meg az egyéni és közösségi művészet teljes azonosulásaként.

Az az egy népdal, amely itt, a szimfonikus mű koncentrált légkörében valamiképpen az egész magyar népzenet reprezentálja, a legjellemezőbbek és legtökéletesebb veretűek közül való. A rokon népeknél talált dallamegyezések bizonyítják, hogy a legősibb magyar népzenei réteghez tartozik. Tiszta pentaton rendszerben mozgó dallamvonal, ereszkedő, kvintváltó szerkezet a legtisztább formájú régi dallamok közé sorolja a *«Repülj páva»*-t. Felső féldallamának egyszerű transzpozíciója esetén sem volna rendszerváltó, mégis az oktáv kvart—kvint osztása kedvéért az alsó féldallam tonális válasszal felel, tehát a legszigorúbb, legklasszikusabb *műzenei* dallamformáló elvet is kielégíti.

²⁴ Weissmann id. cikk (l. 23. j.).

Klasszicitásához tartozik formula-szerű egyszerűsége is: alig több mint maga a pentaton hangsor — s a meztelen pentaton hangsor is variációi közé tartozhatik! (Pl. a X. változat utójátékának kürtszólamaiban: 275—279. ütem.)

Népdal variációszerű feldolgozásmódjával a korábbi alkotásokban is találkozhattunk; hogy csak a szimfonikus művek köréből keressünk példát, a Hány-szvit III. tételét («Tiszán innen, Dunán túl»), vagy a *Marosszéki Táncok* dallamait említhetjük. A variálandó anyag legfontosabb eleme, a dallam azonban — apróbb változtatásoktól eltekintve — mindvégig változatlan maradt. A «Felszállott a páva»-variációkban maga a dallam járja végig a metamorfózis változatos útját, a többi elem csak kiegészítője ennek a folytonos átalakulási folyamatnak. Kodály művészete itt vállalkozik egyik legnagyobb feladatára: kibontakoztatja azt, amit egy klasszikusan egyszerű és koncentrált dallam élete magában rejt. S nemcsak a melódia minden lehetőségét bontja ki belőle, hanem *típusokét és műfajokét* is.

A bevezetésből, tizenhat változathoz és széles fináléból álló sorozat több nagy csoportba tagolódik. A bevezetés mellett az első tíz variáció alkot összefüggő, nagyobb csoportot. A következő négy, ha az arányokat tekintve nem is pontosan a mű közepén helyezkedik el, a középrész, trió funkcióját tölti be. A hátralevő két variáció a fináléval együtt az egész mű nagyvonalú háromtagúságának harmadik szakaszát teszi.

A variációs mű — Beethoven *Froica*-variációihoz hasonlóan — a bevezetésben a dallam *redukált* vázának *basszusként* való bemutatásával kezdődik. Ebben a formájában a dallam második fele *reális* válasszal követi az elsőt. Tonális és reális válaszon kívül a dallam alakításának harmadik lehetőségként egy átmeneti típus, félig tonális, félig reális válaszü melódia is felbukkan, azokban a változatokban, ahol a kvintváltó harmadik sor a dallam kvartjáról indul ugyan, de utolsó sorának zárófigurája nem kvint-, hanem terc-transzpozíciója a második sor dallamzárlatának. A tisztán tonális válaszok mellett ezek a «fél-tonális» megoldások vannak többségben a tisztán reális válaszokkal szemben. Tisztán reális válasz csak ott lehetséges, ahol a zárófigura is redukálódik, tehát a bevezetésen kívül pl. a VI. változat zárórészében.

A bevezetés téma-vázából máris öt kisebb variáció alakul, mielőtt maga a népdal-téma, az egész mű variációinak alapja megjelenne! (14—22. ütem: a basszus-redukció kánonja; 22—30. ütem: ugyanennek az alakzatnak mixtúrásan harmonizált parafrázisa, ugyancsak kánonban, a vonósok és kürtök között; 31—38. ütem: a parafrázis tükör-kánonja; 39—50. ütem: újabb, szabad parafrázis; 50—60. ütem: levezetés.) Mire a téma feltűnik, a szenvedélyesen nekilendülő mű már túl is jutott első hullámhegyén és a téma, amint a VI. fokú orgonapont felett, a hárfa, vonósok és fafúvók osztinátókíséretében megszólal, szinte pihentetőnek hat.

A «Repülj páva» inkább lassú, rubato-dallam, az első tíz változat többsége mégis giusto-jellegű, gyors táncfeldolgozás. Ezek a variációs modellek is bizonyíthatnák — ha a népi variánsok nem igazolnák hitelesen —, hogy a népdalban eleve a karakterek sokféle lehetősége rejlik; sokféleségük együttesen egy organikus stílus egészét vagy legalábbis kiemelkedő fő típusait képviselheti. A «Felszállott a páva»-nak ezért egyetlen méltó kerete a *karaktervariáció*, a népdalvariációk eddigi megoldásaival szemben. Megformálásával Kodály a variáció legnagyobb mestereinek sorába emelkedik.

A stílus organikus életébe, Kodály átfogó nagy koncepciójában már nemcsak a szorosan vett *vokális* típusok tartoznak. Nemcsak a giusto-táncdal,

hanem a kifejezetten *hangszeres* jellegű tánczene példáival is találkozunk, rögtön az I., majd a III. variációban. A *Concerto* főtémaanyagában szintén a népzene dallamstílusának és a magyar hangszeres zene nyelvének — részben *műzenei* hagyománynak — egybeolvadását láthattuk. Az I. és III. variáció mintha éppen a *Concerto* főtémájának variánsait alakítaná a «Repülj páva» dallamából! A dallam rajzával, jellegzetes kvart-repetícióival inkább az első hasonlít a *Concerto*-témához (a vokális jellegű «dekolorált» alak ugyanakkor a harsonaszólamokban rejtőzködik), *ritmusában*, verbunkos tánclejtésében viszont inkább a III. változat mutat a *Concerto*val hasonlóságot.

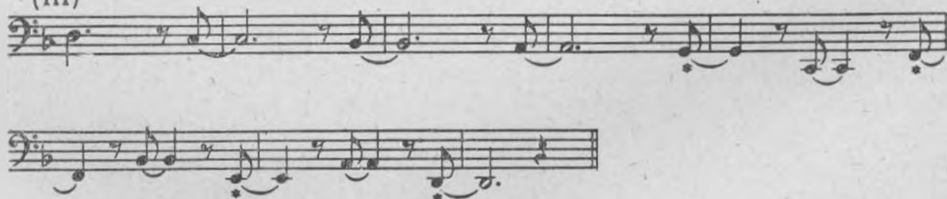
Mindkét variáció egyszerű, nyolcütemes sorszerkezet, s a téma feldolgozása is viszonylag egyszerű: az első a vonós- és fafúvós-csoport kontrasztját, a fafúvósok visszhanghatását aknázza ki; a III. változat a dallam második és negyedik sorában laza imitációt sző a basszus és felső szólam között. Inkább csak «zenekari», felrakásbeli polifónia, még nem a variáció központi gondolata.

A közrefogott II. variáció már összetettebb szerkezet. Vertikálisan, egymás alatt itt tulajdonképpen két variáció helyezkedik el. A fafúvós csoport mixtúrásan színeztet, gyorsan pergő táncdallama szabadabban alakítja a dallamot, míg a basszus élesen ritmizált, hangszeres akcentusokkal gazdagított, de viszonylag pontos, hű dallamrajzot ad. A felső variáció oktáv-töréses: a dallam második felét alsó kvint helyett felső kvart transzpozícióban hozza; az «alsó» megőrzi az ereszkedő dallamszerkezetet. Érdekes a kettőnek egymáshoz való szerkezeti viszonya. A «felső» variáció sorai négyütemesek, az «alsó» sorok kétütemesek. Az alsó variáció így két-két sort sűrít a felső második és negyedik sora alatt.

A IV. és V. variáció tovább halad a formai differenciálódás útján. A kettő szorosan összetartozó *iker-variáció*, sőt, mivel az V. változat önmagában is kettős variáció, a IV. és V. változat együttvéve hármas témaciklus. A IV. variáció a népdal-téma eddigi legnagyobb redukciója: a pentaton dallamból basszusmenet, ereszkedő *mollskála* válik:

(Egyszerűsítve:)

(III)



A variáció teljes anyaga, a karakterisztikus ritmusú akkordrepetíció az V. változatban a basszus-téma kísérete lesz. A variáció második fázisában, ahol a dallam a basszusból a felső regiszterbe emelkedik, ismét imitáció szövődik a szélső szólamok között. A «félíg reális» válaszü dallamszerkezetek kategóriáján belül érdekes, szokásostól elütő ez a variációs szakasz: a «reális» megfelelés nem úgy adódik, hogy a harmadik sor a skála kvintje helyett a kvartról indul, hanem úgy, hogy az első sor nónával kezdődik. A téma itt is oktáv-töréses, a dallam második fele az első féldallam feletti regiszterbe csap.

A VI. változat az első tíz variáció csoportján belül árnyalatnyi tagolást jelent. Fokozatos redukcióval apasztja le az első öt variáció hullámhegyét. A hangszerelés és dinamika is visszahúzódik. Tripla variáció, első két fázisa azonban csak együtemes szakaszokból áll. A két szélső szólam között következetesen végigvezetett kánon szövődik, először szigorú kétszólamúsággal («kísérő elem» — s egyben határvonal a kettő között csak a középszólam tonikai orgonapontja); második alkalommal a kánon szólamait kvint—oktáv mixtúra színezi. A harmadik fázis augmentációval és a dallam további redukciójával szélesíti tovább a témát a megnyugvás és formai holtpontra felé. Ritmikailag alig tagolt, homofón szextmixtúrák sorozata a basszus orgonapontja felett: maga a dallam, öt hangnyi soraival alig több már, mint a pentaton hangsor szelvényeinek ismétlégetése:



(A második sor zárlatának redukciója révén a téma itt teljesen reális válaszó.)

A VII. és VIII. változatban variáns elem a hangnem is: g-moll d-moll helyett, szubdomináns folt az alaptonalitásban. Bővülés és redukció jelenségei után a VI. változatban még bonyolultabb formai jelenséggel állunk szemben: a téma belső tömörülésével, *integrálódásával*. A négysoros szerkezet két, önmagán belül tagolatlan sorrá sűrűsödik, mindkettőt három markáns akkord jellegzetes «devizája» vezeti be. Ez a deviza harmadszor is beköszönt (még egy kvinttel mélyebben), s rövid, aprózó utójáték fejlődik belőle.

A VIII. változat pedig a négysoros szerkezetben soronként hoz belső bővülést: a dallamsorok első fele megháromszorozódik. Egyik legjellegzetesebb táncszerű arculata a témának; játékosságát a hangszerelés eszközei mellett a virtuóz regiszterjáték is kiemeli. A negyedik sor mélyből átvett dallama szinte kinő az addigi ellenszólamból (203. ütemnél). A negyedik sor azután terjedelmes utójátékká bővül.

A IX. variáció az első tíz változat csoportjában az egyetlen, amely lassú tempójával, széles rubato-karakterével elüt a többinek ritmikus, táncos, gyors jellegétől. Dallama már csak sarokpontjain őrzi a témával való rokonságot s sorainak transzpozíciós beállítása is igen szabad. Az alaptonalitáson belül csak az első és harmadik sor basszus-dallama és a felső regiszterben mozgó második és negyedik sor vége marad. A második és negyedik sor kezdete távoli hangnemekből indul (f-moll b-nónaakkord felett, ill. asz-moll f-nónaakkord felett). Puha pasztellszint, levegős, távlati beállítást ad a fafúvós figurációkból szőtt drapéria, amelynek elődjét a Hány-szív I. tételében láttuk.

A X. változat, karakterével, távoli kapcsolatra utal: kvint-mixtúrák, ugránczó dallamában mintha kínai koloritot idézne fel a zeneszerző. A dallamtól ez sem teljesen idegen, hisz rokonsága Kelet-Ázsiáig vezethető vissza. A variáció szerkezete hasonlít a VII. változathoz: két-két sora zárt, felbonthatatlan félperiódussá integrálódik.

A trió-jellegű XI—XIV. variációs-csoport, s különösen a XI., XII. és XIII. variáció az egész mű legérdekesebb szakasza. A karakterváltozás hangvételben, jellegben, formában itt a legnagyobb. Tempó- és hangnemváltás

(Andante espressivo, b-moll) erős cezúrát, feltűnő hangváltást éreztet az első pillanatban. Az *elégikus* karakterű XI. variációban, a fafúvók finom, egymásba-öltött szólóiban a népdal ereszkedő vonala, eredeti sorszerkezete teljesen eltűnik, helyét az európai műzene háromszakaszos formája foglalja el! Az eredeti témának már csak töredéknyi apró részletekben fedezzük fel fordulatait:



s az egyes dallamfrázisok kezdetének kvart és kvint motívumai őrzik még az eredeti dallam csíráit. Mégis, a népdal melódiájának szelleme ott él a háromtagú, nyugati formában, szimbolikus «hídként» «Európa és Ázsia kultúrája között».

Az elégia színe tovább sötétül a XII. változat különös, tépelődő hangulatában. A tonalitás ugyan ismét felemelkedik d-mollba, a basszustéma sötét tónusa azonban ellensúlyozza ezt a kivilágosodást. Az elnyújtott dallamhangok közeit a mélyfekvésű rézfúvósólamok tompafényű mixtúrája, körbetopogó osztinatója tölti ki, s a nyolcütemes témabemutató utolsó dallamsora tovább és tovább hullámozó, különös fantáziává szélesedik.

A *gyászindulóban* (Tempo di Marcia funebre; XIII. variáció) a sorszerkezet ismét háromtagú formának adja át a helyét, s a témát is csak a dallam egy-egy hajlásában elrejtve fedezzük fel:



A három tag három homogén anyagú *terasz*, formája ezúttal nem a konvencionális háromszakaszság. A középső hangnemével és hangszerelésével emelkedik ki a két szélső közül: d-mollból terccel feljebb lép (Gesz, ill. Fisz) és a harsonák mixtúráját a három trombitaszólam világos fénye váltja fel. Az egész variáció alatt a gyászmenet tompa dübörgése, basszus-hangszerek osztinatója hangzik.

A XIV. variáció már kifelé vezet az egész mű nagy hullámvölgyéből. A sokoldalú téma újabb karakterváltozata: *jurulya-szólo*, népi, hangszeres improvizáció. A variáción belül két témaciklus helyezkedik el, s bár metrikus elrendezése szabályos (négyütemes sorszelvények), az improvizatív jelleg mégis érződik a kolorált, cifrázatos dallamban, a rubato előadásmód szabadságában. A kíséret megint zsongó háttér, s a második fázisban maga a téma is majdnem teljesen beléolvad és elvész benne.

A XV. változatban hirtelen fordul a hangvétel; a szín végérvényesen kivilágosodik. A variáció típusa ugyanaz a 2/4-es giusto táncdallam, mint amilyen a VIII. változatban volt és a fináléban fog uralkodni. Belső felosztása négyes tagolású, az egyes tagok azonban nem a dallam egy-egy sorának felelnek meg. Egy-egy szakasz két dallamsor összefonódása, mint a VII. és X. variációban, s mindegyik ilyen szakasz megismétlődik ($A_1-A_1-A_2-A_2$; $A_1 = a_1 + a_2$, $A_2 = a_3 + a_4$).

Az utolsó variáció a dallamsorok szabad parafrázisa. Patétikus megtorpanása a sorozat végén feltorlaszolja a feszültséget, hirtelen feloldódása a finálé dallamában erősebben aláhúzza a forma egyik fontos metszetét.

A fináléban a zeneszerző variációs képzeletéhez új elemként társul a téma giusto népi variánsa. A két dallam összevetése azonnal meggyőzhet szoros kapcsolatukról:



A bevezetéshez hasonlóan a finálé is több rész összetétele. Középső, fő részként a mű eredeti, variálatlan témájának visszatérése emelkedik ki, a zeneirodalom nagy variációs műveinek szellemét követve. A téma a kiindulás s a konklúzió is; a prizma, amelyben a színskála gazdagsága mint fehér fénykéve újra egyesül. A finálé megelőző, első szakaszában a variánsdallam töredékei kavarnak; maga a teljes téma csak egyszer jelenik meg a magas fekvésű szólások mixtúráival. (589—600. ütem.) A Páva-dallam utolsó csúcspontját rövid, feldolgozásszerű kóda követi; a variánsdallam töredékeinek játékába beléharsan a fődallam egyre szélesebben augmentált utolsó sora. Meredek felemelkedés, vakító fény szétáradása fejezi be a művet.

A dallamalakítás változatossága, a karakterek sokfélesége, a forma rugalmas variabilitása mellett a «Felszállott a páva»-variációk a kodályi szimfonikus stílus egyéb elemeinek is valóságos mikrokozmosza. Azok az elemek, amelyek más művekben keverten használnak fel vagy szűk területre zsúfolódnak, itt gyakran variációnként széttergetve és elkülönítve, tisztán jelennek meg.

Az összhangosítási típusok között feltűnően sokszor kellett eddig is a *mixtúrát* említenünk. Más hangszeres művekben is sűrűn előfordulnak, Kodály harmóniavilágának jellemző stílusjegyét láthatjuk bennük, a Felszállott a páva-variációkra meg különösen jellemzőek. A mixtúra mint szólamszínezési elv (pl. a bevezetés kánonjaiban, VI., X., XII., XV. variációban, a fináléban), vagy mint kísérő harmóniák fűzésének elve (pl. XV. var.; a finálé teljes népi-variánsdallamának — 589—600. ütem — kísérete) egyaránt formaszakaszok következetes harmonizálási megoldásaként szerepel. Orgonapontok osztinátók szintén teljes variációk következetesen végigvezetett alkotóelemei. Lépésszerű szólamvezetés, különösen lépésszerű basszusszólam számos részletben, a funkciósan harmonizált területeken is feltűnik (egész variációs szakaszra kiterjedően pl. a IV. változatban).

A Páva-variációk és a többi szimfonikus művek tanulságait együttesen leszűrve, a következőkben fogalmazhatnánk meg Kodály harmónia-stílusának konklúzióit: Alapja a funkciós harmóniarend marad, alapvető harmóniakészlete tercépítkezésű akkordokból áll. Az akkordok önálló felépítése ritkán megy túl a szeptim- és nónaalakzatokon, de orgonapontok és dallam-szólamok súrlódásaival undecim és tredecim képletekké is kiegészülhet. A funkciós harmonizálás mellett jellemző, sűrűn alkalmazott eszköz a mixtúra, mint egyes szólamok színezése, vagy funkciós harmonizálást helyettesítő, azonos érvényű megoldás. Különösen gyakori és kedvelt a szeptim-mixtúra, közöttük is a dominánsseptim mixtúra. Modern jelleget ad a harmóniakezelésnek a diszsonanciák (feloldatlan késleltetések, hozzáfűzött színező hangok) kötetlen, szabad alkalmazása.

A *Felszállott a páva* partitúrája Kodály legkevésbé áttört partitúráképei közé tartozik; ebben inkább a két énekes-zenekari műhöz, mint a többi szimfonikus műhöz hasonlít. A zenekari összeállítás — egy hiányzó tuba-szólam kivételével és két ütőhangszer szólam (réztányérok, harangjáték) hozzájárulásával — megegyezik a *Concerto* hangszeregyüttesével; mégis a zenekar faktúrája s a hangzás is teljesen más. Természetesen a két mű jellegének alapvető eltéréseiből is következik ez a különbség. A *Concerto* gyors részeiben plasztikus dallamrajz helyett fontosabb az amúgyis kidomborodó, markáns motívumanyag torlasztása, ritmikus lüktetése, a trióban pedig elegendő a vonalak és rétegek hullámozása. A Variációkban viszont a dallamrajz mindennél fontosabb. Itt ritkább a kifejezett polifónia (a basszusdallammal szemben a felső harmónia-kíséretet nem számítjuk annak), s ahol előfordul (bevezetés, III., V., VI., XIV. variáció, finále), többnyire csak *kétszólamú*: a két *szélső* szólam imitációja.

A *Felszállott a páva*-variációk hangszerelése kedveli a szimmetriát, felső és alsó regiszterek szembeállítását (pl. V., IX. var.), egységes hangszer-csoportok szembeállítását (pl. I., VIII., XIII., XV. var.). Ritkább a szólszerűen hangszerelt partitúra-részlet (ilyen a XI. és részben a XIV. variáció), viszont igen gyakoriak a teljes zenekart igénybevevő tutti-hatások. A hangzás arányai mégis a vastagabban hangszerelt részletekben is jók, az erősítések, kopulák a kellő egyensúlyt teremtik meg. A hangszerelés tömb-jellege, csoportszerű váltakozása megfelel a variáció füzérformájának.

A *Felszállott a páva*-variációk és a *Concerto* egy, ma már zárt periódusként áttekinthető fejlődési korszak határművei. Idáig volt célunk Kodály szimfonikus művészetének útját követni. Itt, úgy érezzük, be kell fejezödnie e tanulmányoknak. Néhány későbbi szimfonikus mű (Kádár Kata, Missa Brevis, Minuetto Serio) tárgyalásával adósak maradtunk, ezek azonban Kodály élő, fejlődő művészetének új korszakából valók; az összefüggést, amelybe tartoznak, még nem tudjuk áttekinteni. Kodály szimfonikus művészete fejlődésének távlatát még lezáratlan. Bizonyosak vagyunk benne, hogy a jövőben még újabb szimfonikus művek bemutatóinak is tanúi lehetünk.

KODÁLY ZOLTÁN GYERMEKKARAI

Kodály Zoltán betöltötte már negyvenkettedik életévét, mikor első gyermekkórusait írta. Legkorábbi kompozíciós kísérleteit is számítva, közel harminc esztendő zeneszerzői múltja és tizenhét éves tanári működésre tekinthetett vissza. A nyilvánosság előtt történt bemutatkozása óta — ha nem vesszük figyelembe ifjúkori d-moll nyitányának 1898 februárjában és a *Nyári estének* 1906. október 22-én elhangzott előadását — épp másfél évtized telt el. Dalai, zongoradarabjai és kamaraművei mind gyakrabban szerepelnek a hangversenyek műsorán, s a *Psalmus* hatalmas sikere szinte egycsapásra a modern zene egyik vezető egyéniségévé avatja. Mint kórus-szerző azonban újszólóan ismeretlen. Az *Este* c. vegyeskar, a női kórusra írt *Két zaborvidéki népdal* és a *Hegyi éjszakák*, valamint a férfikari *Bordal* és *Mulató gajd* újszerű harmonizálásával, eredeti hangkezelésével némi megdöbbenést váltott ki a szakemberekből, de lényegében visszhang nélkül maradt.

Ilyen előzmények után meglepőnek tűnhet fel, hogy 1925-ben két, 1926-ban egy, 1927-ben két, 1928-ban öt, 1929-ben pedig négy remekbeszabott művel ajándékozta meg a gyermekkarokat, s ezzel — bátran mondhatjuk — új korszakot nyitott nemcsak a magyar kóruséneklés, hanem az európai vokális művészet történetében is.

Mi okozta ezt a fordulatot alkotó tevékenységében? Hogyan lépett előtérbe, s foglalt el mind nagyobb helyet munkásságában egy olyan műfaj, mely eddig teljesen kívül esett érdeklődési körén?

«Mintegy 1925-ig — emlékszik vissza Kodály ezekre az időkre — én is a szakzenészek rendes életét éltem, azaz semmit sem törődtem az iskolával, abban a hiszemben, hogy ott minden rendben van, tesznek, amit tehetnek, s akinek nincs hallása, az a zene számára úgyszólván elveszett . . .»¹

„Amit tehetek, nem volt sok; s amit tényleg megtettek — még ennél is kevesebb. Néhány lelkes énektanár foglalkozott csak Josquin de Près, Palestrina és Lasso műveivel, a többi megelégedett az iskolai ünnepélyekre szükséges kórusok betanításával. Így a diákok nagy része több esztendei énekkutatás után még a kótaolvasásig sem jutott el, megrekedt a magyar prozódia lábballal tipró Járjatok be minden földet, az idegen szellemet árasztó Ballag már a vendiák, Gaudeamus igitur és — a Schneider Fáni dalolgtatásánál.

Merő véletlen folytán, épp ez utóbbi vált — legalábbis részben — a gyermekkórus-irodalom megújulásának elindítójává. Kodály ugyanis a

¹ KODÁLY Zoltán, *Vidéki város zeneélete*. — A zene mindenkié. Szerkesztette Szöllösy András, Bp. 1954, 58. l.

budai hegyekben tett sétái során egyszer egy pesti tanítónőképző kiránduló növendékeinek vidám énekét hallgatta, s igen elszomorodott tőle: műsoruk «koronája» a Schneider Fáni volt. «...hirtelen megláttam — meséli később Kodály —, hogy a jövő nemzedék nevelői és anyái az analfabétaságnál is rosszabb, teljes zenei züllöttségben nőnek fel. Ma hálásan gondolok Schneider Fánira, mert az kényszerített, hogy gondolkodjam, mit kellene itt tenni.»²

Az első darabok megalkotásában része volt a Wesselényi-utcai polgári fiúiskola száztagú énekkarának és vezetőjének, *Borus* Endrének is. Ők énekeltek ugyanis egy ízben a *Psalmus Hungaricus ad libitum* gyermekkari részét s a frissen csengő gyermekhangok annyira megragadták Kodály képzeletét, hogy pár hét alatt megszületett a két kis mestermű: a *Villő* és a *Túrót eszik a cigány*.

Az első gyermekkarok tehát már fogantatásuk pillanatában kettős célt kívántak szolgálni: egy zenei s egy általános nevelési törekvés jutott kifejezésre bennük. Kodály igazi művészi értékkel ajándékozta meg a gyermekeket, hogy zeneileg képzettsébbé, emberileg jobbbá, műveltebbé és magyarabbá tegye őket.

Hasonlóan magasrendű és nagyszabású művészi terv felvázolására aligha találunk példát a gyermekkarok történetében. Szabolcsi Bence joggal beszél — már 1925-ben! — «a magyar ének tavaszáról»: valóban új tavasz köszöntött be e kis kórusokkal, éspedig nemcsak a magyar, hanem az egész európai vokális művészetben is. Mert hár zenei nyelvük sajátosan magyar, mondanivalójuk mégis az egyetemes ifjúsághoz szól.

Kodály nem maradt adós a nagy elképzeléshez méltó, azzal teljesen egyenrangú megoldással sem. Ahhoz azonban, hogy ezt meg tudjuk ítélni, s hogy jelentőségét helyesen értékeljük, szükséges, hogy gondolatban kövessük a gyermekkarok eddig megtett útját.

A GYERMEKKÓRUSOK

működése hosszú századokon át teljesen összefonódott az egyház életével. Nők nem tölthettek be liturgikus hivatalt, s minthogy a templomi éneklés ilyen hivatalnak számított, a szoprán- és altszólamok éneklésére fiúkat alkalmaztak. Az egyház különös gondot fordított e gyermekek képzésére. A székes-egyházak mellett — sokszor azokkal egybeépítve — schola cantorumok létesülnek internátussal. Ebben, akarva-nemakarva, szimbólumot kell látnunk: így kapcsolta magához az egyház a kis kórusokat, így állította saját céljai szolgálatába egész művészetüket.

Az iskolai zene- és énektanítás kiváltságos helyzetét a reformáció — legálább is egy időre — még jobban megerősítette. A teológia mögött a második helyet foglalta el. Luther maga, mint mondták róla, «beleénekelte» a reformációt a lelkekbe. Magas színvonalú, de zárt egyházi zenei élet alakult ki. A templomi kórusok mellett a gimnáziumi énekkarok értek el magas kultúrát. Ezek szintén teljesítettek egyházi szolgálatot is.

A templomi szolgálat azonban idővel megszűnt, ennek következtében az iskolai énektanítás, a kórusélet is visszafejlődött. Ezt több külső és belső tényező idézte elő. Az egyik ok — az egyházon belül — a pietista irányzat

² Uo.

erősödése volt, mely a gyülekezeti éneket részesítette előnyben az énekkarral szemben. De volt ok, nem is egy, az egyházon kívül is. Új zenei formák alakultak ki, a személytelen és kollektív «a cappella» művészettel szemben a hangszeres zene és a szóló ének hódított teret.

Az egyház befolyásának gyengülésével az iskolai énekkarok irányítása lassanként a tanügyi hatóságok kezébe került. Olyan művekkel látták el a kórusokat, melyek lehet, hogy megfeleltek pedagógiai céljaiknak, de alacsony művészi színvonaluk miatt nem voltak alkalmasak arra, hogy beoltsák a gyermekekbe a zene iránti szeretetet és a jó zenei ízlést. Száraz, a művészettől és a gyermeki lélektől egyaránt távoleső kompozíciókat adtak az ifjúság kezébe.

Éredetük talán még a XVI. század elejére, két humanistának, Celtis Konrádnak és Treibenreif-Tritonius Péternek a kezdeményezésére vezethető vissza. Ők a görög római világ, a klasszikus költészet megismertetésére szigorú klasszikus versmértékben, merev akkordokkal énekelgették Horatius ódáit, Catullus verseit. Ezt az éneklést meghonosították nemcsak az iskolában, hanem a templomban és a köznapi életben is.

Magyarországon a többszólamú kóruséneklés jóval később terjedt el és tulajdonképpen sosem vált annyira általánossá, mint Nyugat-Európában. Maróthi György reformja 1743-ban honosítja meg a vokális polifóniának azt a primitív — Nyugaton akkor már túlhaladott — formáját, mely hangot hang ellenében énekeltet, s a tenorpraxist alkalmazza. A kollégiumok zenéjét, énektanítását — mely jelentős mértékben hozzájárul a magyar zenei élet és kultúra fejlesztéséhez — teljesen átítatta ez a kórustechnika. Nemcsak az egyházi, hanem a világi énekek, sőt végül a népdal-átiratok is ezt a szerkesztési formát alkalmazták. A gyermekkar szerepe a tenorpraxisnak megfelelően abban állott, hogy a felső kísérő szólamot énekelte.

Ezt követte a tandalok kora, a «Fröbel-korszak», mikor a pedagógiai célzattal együtt németesítő törekvéseket is loptak bele az iskolai énektanításba. A hagyományt, a népi elemet kizárva, idegen, többnyire selejtes műveken — Kodály szóhasználatát szerint: «hígitott művészetpótlék» — nevelték az ifjúságot, óvodától a gimnáziumig:

S ekkor, századunk 20-as éveiben következett be a megújulás. Előbb halkan, néhány fővárosi iskolában, majd mind erősebben és biztosabban, több vidéki városban, végül diadalmasan, az egész országban felcsendülnek Kodály gyermekkórusai.

Honnan merítette ez a megújulás azt az erőt, mely lehetővé tette, hogy rövid idő alatt, szinte azt mondhatjuk: mindent elsöprő győzelmet arasson, a régi, a silány felett?

Elsősorban a népből, a nemzeti múltból. Ez a hagyománytisztelet azonban nemcsak saját történelmünk lapjait forgatta: felölelte és új tartalommal gazdagítva ifjúságunk ajkára adta az európai kórusművészet virágkorának minden nagy vívmányát.

A LEGFŐBB INSPIRÁCIÓS FORRÁS TERMÉSZETESEN MAGA A GYERMEK

Az ő élete, gondolatvilága, egyszerű kis játéka. S ezt érezték meg a gyermekek, ezért arattak sikert Kodály kórusai az ifjúság körében szinte egyik napról a másikra.

Az előző korszakokban, láthattuk, a gyermek csak szereplő volt — itt középpont. Ott eszköz volt csupán — itt kiindulópont és egyben cél is.

Hiányzott korábban az igazi gyermeki énekes irodalom. Az egyházi kórusművek, a nehéz motetták és liturgikus énekek zenéje és szövege egyaránt meghaladta a gyermek felfogó képességét. A latin és bibliai szövegek, különösen az egyház és iskola közti kapcsolatok lazulásával, inkább eltávolították az ifjúságot a zenétől, mintsem megkedveltették vele. A száraz pedagógiai célzat pedig már eleve kizárta, hogy a karéneklés akár művészi, akár igazán gyermeki muzsika legyen.

Ebbe a zord, kietlen világba egyedül a Gergely-napi énekek loptak be némi fény sugarat, ezek őrizték meg a gyermekek igazi világát, derűs, játékos kedélyét. Pedig éppen a pedagógia elvei szerint, mindenütt arra kellett volna törekedni, hogy azt adják a gyermeknek, ami lényének leginkább megfelel. Alig van azonban olyan terület, ahol ezt a szempontot jobban elhanyagolták volna, mint éppen a zenei nevelés terén.

Kodály gyermekkórusainak zenéje ezzel szemben olyan művészet, melynek «a gyermekhang az egyedül hivatott hangszere».³ Ezek a művek nemcsak a gyermekeknek, a gyermekekről, hanem szinte a gyermekekből szólnak. Alapjuk az a felismerés, hogy az alkotó hajlam a gyermekben veleszületett, az előadóművészetre viszont nevelni kell őt. Vagyis az alkotás és újraalkotás között a gyermeknél éppen fordított az arány, mint a felnőttél. A muzsika az ő számára «fokozottabb élet».⁴ Játék közben érzelmei, indulatai kifejezésére magaköltötte dalocskákat énekel, anélkül, hogy ezt külön tevékenységnek fogná fel. Kodály felismeri ezt, s így önti szavakba: «A gyermek ösztönszerű természetes nyelve a dal, s minél fiatalabb, annál inkább kívánja mellé a mozgást.»⁵

Ez a belülről fakadó, ösztönös játékos szellem hatja át Kodálynak majd mindegyik gyermekkórusát. Ez a magyarázata annak, hogy a gyermeki szívek saját hangjukra ismernek bennük. Betanulásuk és előadásuk nemhogy fárasztaná őket, inkább az alkotás örömét nyújtja a kis énekeseknek.

Igazi gyermeki muzsika csak klasszikus zene lehet. A gyermek gondolkodásmódja objektív, mentes minden romantikus szemlélettől. Ezért nem találták meg a romantikus és az impresszionista szerzők az utat a gyermek lelkéhez — kivéve talán, mikor a nép hangján szóltak hozzá (mint Schumann és Musszorgszkij).

Kodály kórusművészete ilyen klasszikus szellemű muzsika. Anyagát a klasszikus magyar népdalokból meríti, szerkezetileg a klasszikus formákra épül, tartalom és kifejezés egyensúlyban van benne.

A régi gyermek- és fiúkórusok jelentőségét el kell ismernünk. Komoly hivatást töltöttek be: hozzájárultak kiváló zenei tehetségek kibontakoztatásához, az európai vokális muzsika, az általános zenekultúra fejlesztéséhez. Az egyházi és iskolai énekkarok nem egy nagy zeneszerzőt láttak el szellemi útravalóval. A nyugati kóruspolifónia virágkorának kiváló mesterei csaknem mind ilyen fiúkarok tagjaiként kezdték pályafutásukat. Dufay a cambrai-i székesegyház kórusának neveltje, Okeghem az antwerpeni katedrális ének-

³ TÓTH Aladár, *Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében*. Em-lékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Bp. 1953, 25. 1.

⁴ MOLNÁR Antal, *A gyermek és a zene*. Népszerű Zenefüzetek 1. sz. Bp. 1933, 16. 1.

⁵ KODÁLY Zoltán, *Énekes Játékok*, Énekszó IV. 6, 429. 1.

karának tagja, Josquin a Saint Quentin-i dóm kórusában énekelt. Róma egyik templomi fiúkórusa indította útjára Palestrinát. Purcell a Westminster-apátság és az angol királyi kápolna énekkarában szerezte zenei képzettségét. Haydn (bár csak rövid ideig) a bécsi Stephansdom híres kórusának volt tagja. Schubert a bécsi udvari énekkar konviktusában tanulgatott, Bach pedig három évig a lüneburgi Michaelis gimnázium kórusában énekelt. Végül pedig Kodály maga is a nagyszombati székesegyház ének- és zenekarában, valamint az érseki főgimnázium együttesében szerezte első mély zenei benyomásait, itt láttak napvilágot első művei.

Ha már most a gyermekkarok és kórusművészet útjának egyes szakaszait összegezzük — történeti áttekintésnek e tanulmány keretében nincs helye —, önként adódik a hármas tagolás (anélkül, hogy az időbeli elhatárolást is jelentene):

- I. A gyermekkórus az egyház szolgálatában.
- II. A gyermekkórus a pedagógia szolgálatában.
- III. A gyermekkórus a művészet és a gyermek szolgálatában.

Az első szakaszban a cél: áhítatra nevelni a kórusok tagjait és a híveket. A másodikban: jó erkölcsre, helyes magatartásra buzdítani az ifjúságot, néha pedig egyszerűen ismereteket közölni vele. Itt is, ott is vagy a művészet, vagy a gyermek kárt szenved, háttérbe szorul.

Kodály kórusai — szinte egymagukban — a harmadik szakaszt képviselik.

S vajon nem ez tölti-e be a legmagasabb hivatást? Az igazi művész munkája sosem öncélú, népe műveltségének fejlesztésére törekszik. Az igazi műalkotás nemcsak gyönyörködtet, hanem egyben az esztétikai nevelésnek is leghatásosabb eszköze.

Kodály kórusai a szónak ebben a teljesebb, gazdagabb értelmében vett művészetet szolgálják. Nevelni akarnak, de igazi művészi világnézetre, egészséges esztétikai szemléletre.

Az ő művészete tűzi maga elé a legnagyobb feladatot, amit zeneszerző vállalhat: az egész nép zenekultúrájának megalapozását, magas színvonalra emelését. A templomi és iskolai énekkarok a múltban számtalan egyházi s világi szerző műveit énekelték. Hazai kórusaink számára egyetlen mester: Kodály adott elegendő anyagot és ösztönzést az új világ felépítésére.

KODÁLY GYERMEKKÓRUSAINAK STÍLUSA

alkalmassá is teszi e műveket nagy feladatuk betöltésére. Mindenkihez szólnak, éppen ezért nyelvük mindenki számára érthető. Anyagukat — szöveget és dallamot egyaránt — leginkább a népdalokból merítik. Azok közt is előszeretettel választják a kicsinyek ajkán élő játékdalocskákat, mondókákat. A kisebb művek középpontjában egy vagy két dal áll, a nagyobbak több dalt vagy töredéket kötnek színes csokorba. A művek tematikája minden ízében magyar, változatokban és díszítésekben gazdag.

Azokban a kórusaiban, ahol nem népi anyagot dolgoz fel, nagy műgonddal válogatja meg szövegét. A szerzők közt szerepelnek régi és újabbkori költők: Balassa Bálint, Verseyhy Ferenc, Kazinczy Ferenc, Kisfaludy

Sándor, Arany János és Weöres Sándor. Verseik különbözök ; egy tekintetben azonban hasonlítanak egymáshoz, s ezt megzenésítőjükre jellemzőnek kell tartanunk : stílusuk egyszerű, világos, tömör, mondanivalójuk magvas. Kiválasztásukban nyilvánvalóan ezek a — népdallal rokon — vonások voltak a döntők.

A kórusok melodikája plasztikus, a szólamok könnyen énekelhetők. A széphangzás Kodálnál elsődleges cél. Ugyanakkor gondosan ügyel a magyar fonetika épségére. Énekeseit megtanítja szebben beszélni anyanyelvükön.

A hangsor megválasztásánál kerüli a dúr-moll tonalitást. Korábbi műveiben gyakori a természetes moll, dór és mixolid hangsor. A pentatónia azonban mindjobban tért hódít, a mari (cseremis) népdallal való beható foglalkozás után pedig uralkodóvá válik. Kodály mindenben a magyart kereste. Érthető, hogy midőn megérezte a rokonságot a régi magyar népdalok és a cseremis dalok között, ezek széleskörű megismertetésére törekedett. Biciniu-mainak IV. kötetében mintegy félszáz cseremis népdalt ad ifjúságunk ajkára. Célját a füzet «Juliánusz nyomában» címmel megírt előszavában így fejezi ki : «A jövő magyarja : a magyarabb magyar lelki felépítéséből nem hiányozhatnak ez a réteg, a lélek ősránitja.»

A dalok ambitusa igazodik a kis énekeseik hangterjedelméhez. Csak az idősebb korosztály számára írott művek támasztanak nagyobb követelményeket. A kisebbek darabjaiban gondosan ügyel még arra is, hogy a kvintváltó szerkezetű dallamokat fekvésük szerint szétossza a szólamok között.

A kórusok ritmikája általában alkalmazkodó. A dallam ritmusa átveszi és élettel telíti a szöveg ritmusát. Pontosan igazodik a magyar prozódia szabályaihoz. Találunk egyes művekben feszes, változatlan ritmust is. Megoszlásukat tekintve, az alkalmazkodó ritmus inkább a népi ihletésű, a változatlan pedig főleg az egyházi jellegű művekben jelentkezik. Ennek a szempontnak az érvényesülése különösen szembetűnő a *Pünkösdlőben*. Az I. és III., illetőleg a II. és IV. rész közti hangulati ellentétet a ritmikában is kifejezi. Az első tétel ünnepélyes szövege végig változatlan ritmizálásban szól. A második és különösen a negyedik tétel vidám falusi mulatozást idéző hangulatát viszont az alkalmazkodó pontozott ritmus érzékelteti.

Andante con moto ♩ = 152

S. *pp*

A. *pp*

[Allegro] = 126]

S. *p*
El - hoz - ta az Is - ten pi - ros pün - kösd nap - ját,

M. zēng, bong, zēng, bong,

A. *sempre simile*
bong, bong, bong, bong,

S. Mi is mēg - hor - doz - zuk ki - rály - né asz - szon - kát.

M. zēng, bong, zēng, bong,

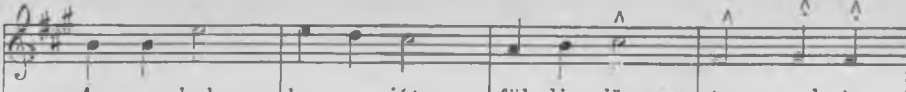
A. bong, bong, bong, bong,

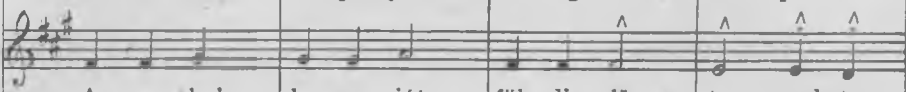
Moderato] = 72


S. Fél - ál - lott Szent Já - nos, Még - lá - tott egy vá - rost,

M. Fél - ál - lott Szent Já - nos, Még - lá - tott egy vá - rost,

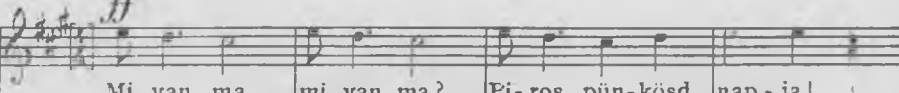
A. *f*
Fél - ál - lott Szent Já - nos, Még - lá - tott egy vá - rost,

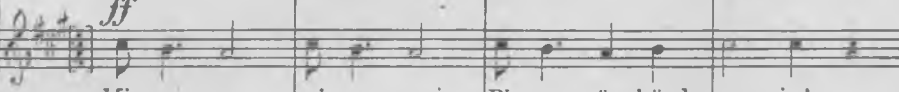
S.  A po - kol ka - pu - ját föl - dig lē - ta - pod - ta.


M.  A po - kol ka - pu - ját föl - dig lē - ta - pod - ta.

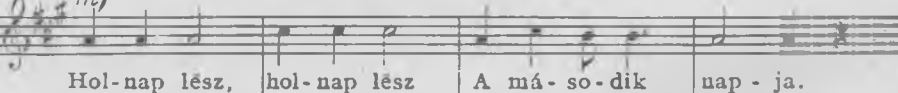
A.  A po - kol ka - pu - ját föl - dig lē - ta - pod - ta.

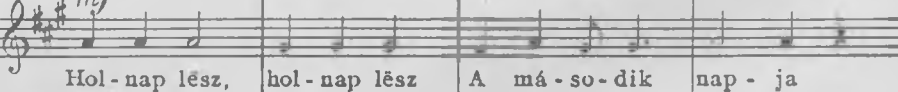
Andantino $\text{♩} = 126$

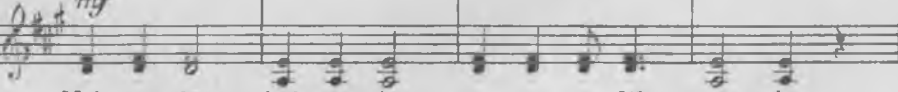
S.  *ff* Mi van ma, mi van ma? Pi - ros pün - kösd nap - ja!

M.  *ff* Mi van ma, mi van ma? Pi - ros pün - kösd nap - ja!

A.  *ff* Mi van ma, mi van ma? Pi - ros pün - kösd nap - ja!

S.  *mf* Hol - nap lesz, hol - nap lesz A má - so - dik nap - ja.

M.  *mf* Hol - nap lesz, hol - nap lesz A má - so - dik nap - ja.

A.  *mf* Hol - nap lesz, hol - nap lesz A má - so - dik nap - ja.

Még inkább szembetűnik ez a különbség az *Öt Tantum ergo*ban.

A XIX. századi magyaros műzene koriambusai kívülmaradnak a gyermekkarok világán. Egyetlen dallam őrzi emléküket: a *Bicinia Hungarica III.* kötetének 102. darabja — talán didaktikai célból.

Lassan $\text{♩} = 63$

pp

Ha mēg - ha - lok szel - lő lé - gyen be - lő - lem,

pp

Ha mēg - ha - lok szel - lő

Já - ró - ke - lő hold - vi - lá - gos me - ző - ben,

• lé - gyek, hold - vi - lá - gos éj - je - lén, me - ző [ben.]

Különösen nagy feladatot oldott meg Kodály, mikor megteremtette a magyar népdalfeldolgozás harmóniavilágát. Ez ő előtt senkinek sem sikerült. Kis remekműveiben is tiszta csengésű, leszűrt harmóniák szólnak. Nemcsak aláfestik, hanem ki is emelik a dallam magvát, az egyszólamú népdalt. Pedig ezek a harmóniák a nagy madrigalisták és Debussy eredményeinek felhasználásával épültek. A *Villő*, a *Túrót eszik a cigány*, a *Süket sógor*, a *Pünkösdlő*, a *Táncnóta* kvinthangközű és kvintakkord párhuzamai a madrigál-stílusra emlékeztetnek. A disszonancia-kezelés, a hangszínhatások keresése néha Debussyt idézi. Igen érdekes harmónia-hatásokat ér el nyugvó hangok, illetőleg orgonapont alkalmazásával. A *Villő* középrészének párbeszédét az altszólam 18 ütemen át tartott tonikai orgonapontja színezi.

[Con moto $\text{♩} = 160$]

[f]

I. Kú - ti víz - zel, Hát a bé - lēst? Pa - ta - ki

S.

[f]

II. Kú - ti víz - zel, Hát a bé - lēst? Pa - ta - ki

[f]

I. Ha - ja, Ha - ja, Ha -

A.

[f]

II. Haj - Haj - Haj -

I. S. viz - zel, A - gyi - gó, a - gyi - gó, fas - sang, fas - sang.

II. víz - zel, A - gyi - gó, a - gyi - gó, fas - sang, fas - sang.

I. A. ja, A - gyi - gó, a - gyi - gó, fas - sang, fas - sang.

II. A - gyi - gó, a - gyi - gó, a - gyi - gó, a - gyi - gó.

Kettős orgonapont növeli a *Cigánysírató* befejezőrészének hatásosságát.

[Allegro $\text{♩} = 138$]

ff

S. Gá - ré, gyo - pár bin - gyász ku - lē gaj - du - lē, gaj - du - lē,

M. Gá - ré, gyo - pár bin - gyász ku - lē gaj - du - lē, gaj - du - lē,

A. Jaj
Jaj, jaj, jaj — jaj, jaj — jaj, jaj — jaj, jaj —

S. Hop - pin - gá - lē sza - va - lin - gi szusz - ki - ri, szusz - ki - ri.

M. Hop - pin - gá - lē sza - va - lin - gi szusz - ki - ri, szusz - ki - ri.

A. [jaj]
— jaj, jaj — jaj, jaj — jaj, jaj — jaj, jaj —

Orgonapont, illetőleg nyugvóhang bővíti a *Gergelyjárás*, a *Gólyanóta*, a *Pünkösdőelő*, a *Vízkereszt*, az *Angyalok és pásztorok*, az *Esti dal* kifejezőeszközeinek gazdag tárházát.

A hangfestésnek ezenkívül is számtalan formájával találkozunk a kórusokban. Az *Esti dal* bujdosójának énekéhez a mezzo- és altszólamok halk zümmögése, lassú, lépcsőzetes mozgása fest panaszos hátteret. Ebből emelkedik ki a szöveg középső négy sora: a bujdosó kívánsága, melyet a szólamok együtt énekelnek.

[Lassan $\text{♩} = 60$]

S. *[p]* Ősz-sze-tét-tem két ke-ze-met, *P* Úgy kér-tem jó Is - te-né-met:

M. *[p]* [M-] ————— *p*

A. *[p]* [M-] ————— *p*

S. *mf* Én Is-te-ném, ad-jál szá-lást, *cresc.* Már meg-un-tam a jár - ká-lást,

M. [m] ————— *mf* Én Is - te-ném, ad - jál szá-lást,

A. *mf* [m] ————— Én Is - te-ném, ad-jál szá-lást, ad-jál szá-lást,

Ellentétes hangulatok ábrázolására is szép példákat találunk. A *Cigány-síratóban* a vajdáné panaszos sopánkodása mellett ott bujkál, s végül felülkerekedik a vidámság. A *Vízkereszt* első részének komor bánatát a csillag fénye enyhíti. Ragyogása utat nyit az öröm és hála hangjának. Ezekben a kórusokban a tempó, a dinamika, a harmonizálás és a szólamok megválasztása együtt érik el a tökéletes hatást.

A *Csalta sugár* meglepő harmóniakezelése példát mutat a hősessel való együttérzésnek, a szöveg hangulatának páratlan kifejezésére. Egy egyre lassuló, halkuló dallam, az utolsó szavakat ismételve színes, váratlan fordulatokban gazdag harmóniakon át jut el a befefező frig zárlathoz.

[Lassan ♩=96]

f

S. *hogy már o - da van,*

M. *o - da van, hogy már o - da van,*

A. *o - da van, hogy már o - da van,*

sosten. dim. > ----- *pp*

S. *hogy már o - da van.*

M. *hogy már o - da van.*

A. *hogy már o - da van.*

Ha a *Villót* nézzük — ahol az első rész szövegében («Vár' meg Villó, vár' meg . . .») a hosszúra nyújtott «á» érzékelteti a várakozást, vagy a *Katalinkát* — ahol a szoprán fél hangjegyekben felfelétörő oktávugrása fejezi ki a röpiülést — megállapíthatjuk, hogy e kis művek valósággal duskálkodnak a szíporkázó ötletekben; szerzőjük minden művészi módon igyekezett a gyermekek számára különösen élvezetessé tenni az együttes éneket.

Gyakori a találó és művészi hangutánzás e kórusokban. A *Harangszó* nagykórusának «giling-galang»-ja és méltóságteljes «bomm-bamm»-ja

S. *pp* *Gi-ling*

Nagy kar

A. *pp* *Bomm* *Bomm* *Bomm*

Ga-lang ————— Ga-lang —————

Gi-ling

Bamm ————— Bamm —————

Bomm —————

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with two phrases, 'Ga-lang' and 'Ga-lang', each followed by a long horizontal line. The middle staff is a vocal line with the phrase 'Gi-ling' and a long horizontal line. The bottom staff is a piano accompaniment with two systems of notes, each starting with an accent (>) and followed by a long horizontal line. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

vagy a Pünkösdőő második részének «zeng-bong» szavai épp oly kitünően festik a harangzúgást, mint az Isten kovácsa «pöm-pöm»-je és «rip-rop»-ja a munka zaját és ritmusát.

[Allegro $\text{♩} = 144$]

S. I. *p* > Pöm, pöm, Pé - ter bá - csi,

S. II. *p* Pad a - latt, pad a - latt, Pé - ter bá - csi,

A. *p* Pöm, pöm, pöm, pöm, pöm, pöm,
Pöm, pöm, pöm, pöm,

S. I. *cresc.* vé - gye kend ki, széd - je kend ki,

S. II. *cresc.* vé - gye kend ki, széd - je kend ki,

A. pöm, pöm, pöm, pöm, pöm, pöm,
pöm, pöm, pöm, pöm,

Detailed description: This musical score is in 3/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 144 beats per minute. It features three vocal parts (S. I., S. II., and A.) and a piano accompaniment (A.). The first system shows the vocal parts with lyrics 'Pöm, pöm, Pé - ter bá - csi,' and 'Pad a - latt, pad a - latt, Pé - ter bá - csi,'. The piano part has a melody with accents. The second system continues the lyrics 'vé - gye kend ki, széd - je kend ki,' and 'vé - gye kend ki, széd - je kend ki,'. The piano part includes a 'cresc.' marking. The final system shows the vocal parts with lyrics 'pöm, pöm, pöm, pöm, pöm, pöm,' and 'pöm, pöm, pöm, pöm,'. The piano part continues with a steady rhythm.

[Più vivo ♩=176]
 rallentando poco a poco
 [p cresc.]

S.I. rip, rop, rip, rop, rip, rop, rip, rop.
 rall.
 S.II. [p cresc.] rop, rop, rop, rop.
 rall.
 A. [p cresc.] rop, rop, rop, rop.

Tempo I.

S.I. rip, rop, rip, rop.
 S.II. Pad a - latt, pad a - latt
 A. Pad a - latt, pad a - latt pal - lan - tyú,

A Gergelyjárás víg tánca mögött szinte hallani véljük a dudát, a Gólya-nótából pedig síp-dob szól felénk.

[Vivace ♩=144]

S.I. Sip - pal, tu-li, ti-li, tu-li, ti-li,
 S.II. Sip - pal, dob - bal, ná - di he - ge -
 A. Ro-bo-rom, bom, bom, bom, ro-bo-ro - bo-rom, ro-bo-rom, bom, bom,

S.I. tu - li, ti - li, tu - li,
 S.II. dú - vel,
 A. bom, ro - bo - ro - bo - rom.

Az indulatszavak alkalmazása sem ritka. Mintegy a mulatozás közben felcsapó érzelmek levezetésére szolgálnak és szervesen illeszkednek a dal menetébe.

KODÁLY FORMAMŰVÉSZETE

a variációs formákban teljesebb ki. Az első gyermekkórusok nagyobb, ciklikus művek, a későbbiek rövidebbek, többnyire egytémájú variációs formát mutatnak. Mindkét csoportot egyaránt jellemzi a szigorú formai fegyelem, a világos szerkesztés, valamint a strofikus dalszerkezetek kerülése. Nagyobb variációs formában írt kórusok a *Cigánysírató* és a *Vízkereszt*.

A visszatérés ritka Kodály műveiben. Da Capo formát inkább csak az első kórusokban találunk (*Villő, Túrót eszik a cigány, Isten kovácsa*).

Szerkesztésére a lineáris szólamvezetés, az imitációs technika jellemző. A «vízszintes» komponálási mód azonban nem a harmónia háttérbe szorítását jelenti, hanem a szólamok egyenrangúságát. Ezt erősíti a gyakori imitálás, a kánonszerű megoldás, mely egyben biztosítja a művek témaegységét is (*Villő, Táncnóta, Új esztendőöt köszöntő, Jelenti magát Jézus, Zöld erdőben*).

Kiemelkedik ebből a csoportból, formaművészetét tekintve, a *Juhász-nóta* és a *Lengyel László*.

Előbbi a legegyszerűbb kétszólamú kórusokhoz tartozik. A cantus firmus-hoz — az ismert népdalhoz — komponált ellenpontszólam a felezőmozgás legtökéletesebb példája. A népdal minden hangjával szemben két hang áll az ellenpontozó szólamban, amikor viszont a dal halad rövidebb értékekben, ott az ellenpont időegységei növekednek kétszeresre.

[Andantino ♩ = 116]

S. Te - rel - ge - ti nyá - ját, Fúj - ja fu - ru - lyá - ját,
 A. Hajt - ja. te - rel - ge - ti nyá - ját, Fúj - ji fu - ru - [lyáját]

Az utóbbi a többszólamúságnak még Palestrina előtt kedvelt formáját, az ún. «quodlibet» éneklést, a motetust teremti újjá. Egyszerre szólaltat meg két különböző hangulatú, eltérő ritmikájú dallamot: a híd megjavítását sürgető altszólam követelőzéseivel szemben a szoprán múltba merengő hangja a régi dicsőséget idézi.

[Con moto ♩ = 138]

S.
Haj, ré - gi szép ma - gyar nép!
Haj, ma - gyar nép!
haj, ma - gyar nép!

A.
Az ő pi - ros pej - lo - vá - val, Ha - ja, ma - gyar né - pe!
Még - csi - nál - juk zöd boc - fá - ból, Ha - ja, né - mēt né - pe!

Haj, ré - gi szép ma - gyar nép!
A zöd boc - fa el - ro - han - dó, Ha - ja, ma - gyar né - pe!

A régi magyar népdal sajátosságai, a kvintváltószerkezet, az ereszkedő jelleg adja több kórus nemes veretét (*Túrót eszik a cigány, Hajnövesztő, Zöld erdőben* stb.).

A gondos szerkesztésre jellemző, hogy osztott szólamok esetén a szélsőket erősíti a belsőkhöz képest $2/3 : 1/3$ arányban (*Táncnóta*). Ezzel biztosítja a kórus tömör hangzását.

A gyermekkarok a szólamok számát tekintve is gazdag választékot nyújtanak. A csaknem teljesen egyszólamú játékdaloktól kezdve a két kórusra, 5—6, sőt helyenként 8 szólamra írt művekig (*Angyalok és pásztorok, Harangszó*), minden típust megtalálunk.

Az egyes szólamok gyakran kis zenei jellemképek is egyben. A szoprán csengő hangja általában a vidám fiatalságot, az alt komolyabb zengése pedig a korosabb szereplőket eleveníti meg. Gondoljunk *A süket sógor* fiataljainak az öreggel folytatott tréfálkozására,

Allegro $\text{♩} = 80$

f

S. I-II. Jó na - pot só - gor!

p

A. Csó - ua - kot fő - do - zok!

Hát az ö - reg mi - csi - nál ?

Ki - lu - kadt a fe - ne - ke!

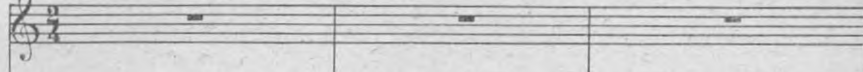
az *Angyalok és pásztorok* gazdájának és bojtárainak beszélgetésére, vagy a *Pünkösdőlvő* második részének szólambeosztására: «A szép leányoknak...» kezdetű sorokat a szólamok együtténeklük, az «Öregasszonyoknak...» szöveg-részt az alt egymaga.

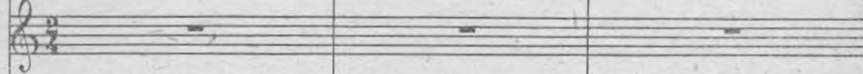
Nemcsak a nagyobb kórusok, hanem a Bicinia Hungarica négy füzetének szólamai is többnyire egyenítő szerepet töltenek be.


A párbeszédes szólamvezetés, az áttört szerkesztési mód, a fentemlített kórusokon kívül is, az egyszerű kis játékdaloktól a *Nyulacska* köszöntő-versikéjén, a *Harangszó* tréfás szövegén át a *Villő*-ig és a *Lengyel László*-ig, szinte mindegyik műben előfordul.

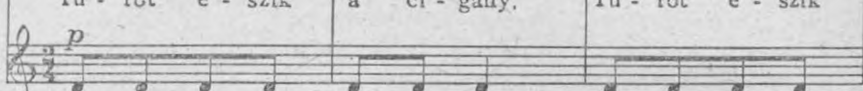
Gyakoriak a kórusokban a szövegismétlések. Kodálynak erre — az esztétikai szempontok mellett — mindig valamilyen lelki mozzanat adja az indító okot. A *Túrót eszik a cigány* alt-szólama közel 30 ütemen át kitart néhány szavas szövege mellett.


Con moto $\text{♩} = 200$

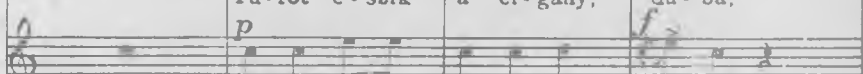
S. I. 


S. II. 

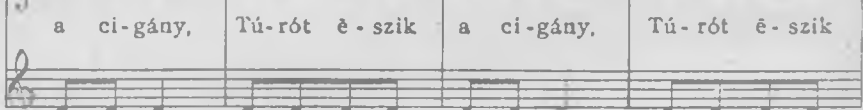
A. I. *p* Tú - rót é - szik a ci - gány, Tú - rót é - szik 

A. II. *p* 

S. I. *p* Tú - rót é - szik a ci - gány, *f* du - ba, 

S. II. *p* 

A. I. a ci - gány, Tú - rót é - szik a ci - gány, Tú - rót é - szik 

A. II. 

S. I. *p* Ve - sze - kē - dik a - zu - tán, *f* lē - ba, 

S. II. *p* 

A. I. a ci - gány, Tú - rót é - szik a ci - gány, 

A. II. 

Itt is, épp úgy mint *A süket sógor* befejezésében, ez adja meg a csúfondáros alaphangot. Másutt viszont a ritmikus háttérrel biztosítja, a vigadozás aláfestésére szolgál: a *Gergelyjárás* befejező részének szoprán I. szólama például a szoprán II. és alt dudaszereű kísérete fölött variálja kis szövegét.

Dudaszó

[♩]=160

poco a poco cresc. sin al Fine

I. *pp*

S. Jobb az ár - pa, mint a zab, i - haj - la, mint a zab,

II. Dú - li, dú - la, dú - li, dú - la,

A. [Da]

I.

S. tyu - haj - la, mint a zab, jobb száz - szor, mint a zab.

II. dú - li, dú - la, dú - li, dú - la,

A. [da]

Ugyanez a szerepe a *Pünkösödölő* vivace-jában a «Járjad, járjad jó katona...» ismételtetésének, s részben a kánonszerű imitációs feldolgozásból adódó újrázások teszik oly lenyűgözővé a *Táncnótlát*. Ismét másutt a gyermek játékos természetének enged teret, például az *Egyetem-begyetem* tréfás kis kórusában:

[Élénken ♩=116]

S. *p* Bë - gye - tēm, bë - gye - tēm,

M. *p* Bë - gye - tēm, ë - gye - tēm,

A. *mf* ë - gye - bet. Csak egy da - rab

cresc.

S. bé- gye- tém, bé- gye- tém, bé- gye- tém,

M. é- gye- tém, é- gye- tém, é- gye- tém,

A. *cresc.* ké - nye- ret Nem ki - vá - nok é - gye- bet,

S. be - gye- tem *f* ten - ger - tánc!

M. é - gye - tém, *f* é - gye - tém, bé - gye - tém

A. Csak *f* egy da - rab ké - nye - ret!

vagy az *Isten kovácsa*, a *Hajnövesztő* c. darabokban.

Ismerjük a gyermeki természetnek azt a tulajdonságát, hogy nem un rá az ismételtetésekre, mint a felnőtt, hanem inkább gyönyörűségét leli a kis szövegek mondogatásában. Izleli a hangsúlyt, az egyes hangzókat, új meg új értelmet keres és talál az egyes szavakban. Az sem baj, ha a szavak olyan alakot öltenek, mely a felnőttek számára semmit sem jelent. A játékdalok, táncdalok réjái (ingyom-bingyom-táliber...; csára-fára, csatagóra; rippajda, rippajdom... stb.) éppúgy kedvére valók a gyemeknek, mint a *Villő* múltat idéző felkiáltásai (agyigó, fassang) és az értelmükből kiforgatott latin vagy cigány szavak. (A *Gergelyjárás* «tótusz-kápusz»-a, a *Túrót eszik a cigány* «romlott» szavai: «duba», «leba» stb.)

A mester őszinte ember- és gyermekszeretetének, gazdag fantáziájának egyik megnyilvánulási formája a józan, egészséges humor. Kifigurázza a visszasságokat, de ugyanakkor együttérez azzal, akit megmosolyog. Optinista. A hétköznapi gondjait is humoros oldalukról nézi (*A süket sógor*, *Cigánysírató* és *Túrót eszik a cigány*). Minden baj ellenére is szépnek látja és élvezi az életet. Ez árad felénk a *Táncnóta* vigadozásából.

Átitatja humorral a szigorú zenei formákat is: tréfás kánonjai kinevetik a diákélet bajait, megéneklik a gyermek életének apró eseményeit.

A humor néha játékoságba csap át; a játékdalokban magától értetődően ez az uralkodó elem (*Kecskejáték*, *Tyúkozás*, *Gyertyajáték*, *Bent a bárány*, *kint a farkas*, *Vásárosdi*).

A gyermekkaroknak ezt a csoportját kétségtelenül a hídjáték népi töredékei alapján írt *Lengyel László* kórus tetőzi be. Népünk történeti múltját megelevenítő nagy alkotás, mégis igazi gyermek-muzsika.

A játékoság szólal meg a *Háry* Abécé-nótájában is. Nyilván nem véletlen, hogy éppen Kodály viszi operaszínpadra a gyermeket, igazi gyermeki mivoltában. Előtte néhány szerző már juttatott szerepet a gyermeknek és gyermekkarnak (Meyerbeer *Prófétájában*, Musszorgszkij a *Godunov Boriszban*, Kienzl *A bibliás emberben*, Bizet a *Carmen*-ben, Wagner a *Parsifalban*). A gyermek derűt, vidámságot sugárzó lénye azonban — Bizet kis katonái mellett — ezzel a jókedvű kórusral vonul be az operaszínpadra. A gyermek életének két nagy realitását, a fantáziát és a játékot, egyetlen alkotó sem örökítette meg ilyen maradandó értékű művekben, mint Kodály.

Kórusai, különösen az 1930 után keletkezettek — bár megcsillogtatják a többszólamú szerkesztés minden fortélyát — mégis egyszerűek. Gondolunk itt elsősorban a *Bicinia* négy füzetére, melyek 180 kis mesterműben nemcsak az ősi magyar zene sajátosságairól nyújtanak képet, hanem a többszólamú éneklés örömeivel is megajándékozzák az ifjúságot. Megteremtik a pentaton ellenpont rendszerét. S mindezt a legegyszerűbb formában, a legkisebb arányokban.

A kórusokból nyugalom és biztonságérzet: kiegyensúlyozottság árad. Ez a forma és a kifejezés, a melódia és a harmónia, a konzonanciák és diszszonanciák egyensúlyából, a szólamok egyenrangúságából adódik. Stílusa zárt egységet alkot. Tiszta és tömör, mint nagy példaképeié: *Palestrináé* és *Baché*. Igazi klasszikus stílus.

Éppen ez egyik oka a gyermekek közt aratott nagy és gyors sikerének. A másik ok pedig az az őszinte szeretet — mondhatnánk: tisztelet — mellyel a gyermekhez közeledik. Saját maga így vall erről: «Senki se túlságos nagy arra, hogy a kicsinyeknek írjon. Sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá.»⁶

Ez a szellem vezeti e sokszínű sorozat minden egyes darabjának megalkotásánál. A zene virágoskertjét teremti meg a magyar ifjúságnak. Mély-séges bánat és víg mulatozás, vallásos áhítat és a természet szeretete, játék és valóság, a hétköznapi gondja és az ünnepek öröme — egyszóval a gyermek egész élete tükröződik e művekben.

Ebben a színes, csodálatosan egyéni stílusban a legkülönbözőbb — azelőtt ellentétesnek hitt — sajátosságok egyesülnek. Kodály meglátja és hirdeti a nagy összefüggéseket. Megteremt a népzene és a műzene teljes és szerves egységét. A műzene azelőtt is felhasználta a népzene, mint inspirációs forrást. Úgy kezelte azonban, mint nyersanyagot, melyet a saját képére formálhat. A szerző saját, vagy a közönség ízlése szerint átdolgozta, stilizálta a dallamot.

Kodály nem «átdolgozza» a népdalt vagy gyermekdalt, hanem saját alkotó képességét a nép teremő erejével egyesítve, azt adja hozzá, ami még jobban kibontakoztatja a benne rejlő szépségeket: a harmóniát, a művészi formát. Így egyesíti a mély, ösztönös népi és gyermeki elemet a legmagasabb művészi törekvésekkel, a népszokások naivitásával a «poeta doctus» komolyságával. Mert azt, hogy a népzene gyökeréig tudott hatolni, népe iránt érzett szeretete és megbecsülése mellett tudományos kutató munkája tette lehetővé. A népzene beolvasztásának ezt a módját, melynek eredménye műzenénk

⁶ KODÁLY ZÁLTÁN, *Gyermekkarok*, Zenei Szemle XIII. 2. kötet 1—9. 1. (1929).

megújulása volt, zenei életünk nagy orvosa igen találóan «saját vér injekció»-hoz hasonlította.

Kodály mélyen átérzi a Kelet és Nyugat ütköző pontján élő magyarság sorsát és műveiben egybeszővi a két különböző világ művészetének legsajátosabb vonásait: Kelet pentatóniáját Nyugat többszólamúságával ékesíti.

Igen fontosnak tartja magyar és európai mivoltunk összeegyeztetését abban az értelemben, ahogyan azt *Mi a magyar a zenében?* című cikkében kifejti: «... minél több közünk van az európai kultúrához, annál nagyobb nő a magunké is... Az elzárkózás, műveletlenség a nemzeti vonásokat is elsorvasztja». ⁷ Világosan látja, hogy az első lépés és egyben a legfontosabb feladat a magyar zenekultúra megteremtése. Innen kell és lehet haladnunk az európai zene megértése felé. Fordítva sokkal nehezebb, vagy lehetetlen.

Gyermekkórusai eredményesen szolgálják ezt a célt. Bevezetik ifjúságunkat a többszólamú éneklésbe, ezzel megnyitják számára az utat az európai kórusművészet remekeihez. Tóth Aladár szerint «mióta Kodály hasonló kulturális magaslatra emelte a magyar nép zenéjét, azóta Palestrina már könnyen megközelíthető minden magyar számára». ⁸

Végül gondoljunk a *Villő* bevezető részére, melyben a pogány «Villő»-vel együttgonglik a «Kirelejszom», vagy a *Kardcsonyi pásztortáncra*, de még inkább a *Pünkösdőlőre*, ahol a templomi hangulat szinte egybevegyül a vidám táncolók zajával, vagy akár a *Jelenti magát Jézus* párhuzamaira, melyek a karácsonyt a havazás, a húsvétot a tavaszi olvadás, a pünkösdot a virágnylás képével fonják össze. Az ellentétes hangulatok adják meg e kompozíciók színet, zamatát. Tóth Aladár állapítja meg, hogy a gyermekkórusokban «a vallásos és a profán elem szorosán karöltve jár egymással». ⁹

Ezt nem is tarthatjuk különösnek: Kodály művészetének ihletője ezekben a művekben is a nép. Az pedig ősi szokás szerint együtt ünnepli a liturgikus ünnepeket és a természet újra meg újra megújuló csodáit.

A GYERMEKKÓRUSOK JELENTŐSÉGE

művelődéstörténeti szempontból is kimagasló.

Kodály a magyar zenei klasszicizmus megteremtésére hivatott alkotóművész és az egész nép kultúrájának fejlesztéséért küzdő humanista nevelő. Munkásságának célját ma már világosan látjuk. Ez a cél: népzeneinken alapuló európai színvonalú nemzeti zenekultúra felépítése. Ehhez szükséges — mint azt *Mi a magyar a zenében?* című cikkében írta — «... a zeneileg művelteket magyarabbá, a magyarságot zeneileg műveltebbé tenni».

Céljának elérésére az egyedül helyes utat választotta, a kórust. Ezt a meggyőződését tudatosan — hogy mind több hívet nyerjen meg e gondolat számára — többször is erőteljesen hangoztatja: «Karének az útja a fejlődésnek...» ¹⁰ — «Mennél nagyobb tömegeket közvetlen érintkezésbe hozni

⁷ KODÁLY Zoltán, *Mi a magyar a zenében?* Apollo IV, 97—102. 1.

⁸ TÓTH Aladár, *Másfélezer iskolásgyermek hangversenye*. Pesti Napló 1934. ápr. 29. 22. 1.

⁹ TÓTH Aladár, *Kodály Zoltán költői világa* (1. 3. j.) 30. 1.

¹⁰ KODÁLY Zoltán, *Szomjas lelkek, nagy alkotások*. Budapesti Hírlap, 1934. dec. 25. 37. 1.

igazi értékes zenével. Mi ennek ma a legjárhatóbb útja? A karéneklés...»¹¹
— «Mélyebb zenei műveltség mindig csak ott fejlődött, ahol ének volt az alapja.»¹²

Valóban, a tömegeket csak énekkarban való tevékeny közreműködés tudja megnyerni a jó zenei ízlésnek. A hangszeres zene, a szóló-éneklés — bármilyen magasra emelkedjék is színvonala — mindig csak kevesek művésze marad, nem terjedhet eléggé széles körben. Jól szervezett kórusmozgalom viszont, ha megfelelő művek állnak rendelkezésére, alkalmas új stílus meghonosítására. Különösen akkor, ha az ifjúságot maga mellé tudja állítani. Kodály világosan látta ezt. *Gyermekkarok* című cikkében így ír: «A magyar közönséget ki kell emelni zenei igénytelenségéből. Ezt pedig csak az iskola kezdheti el.»

Az adott pillanatban fontosabbnak ítélte a gyermekmuzsikát, mint a felnőttek számára írt műveket. Felismerte, hogy a zenei analfabétizmusból csak úgy emelheti ki népét, ha megreformálja az óvodai és iskolai énektanítást. Ugyanakkor sajnálattal tapasztalta azt is, hogy a magyar gyermek nem ismeri saját zenei anyanyelvét. Ezért indította meg «alulról felfelé» a magyar zenei élet felrisszítését. Remekművekkel ajándékozta meg az iskolák minden fajtáját az óvodától a gimnáziumig. Látta, hogy az óvoda akkori dalanyaga sem művészi, sem nevelési szempontból nem megfelelő. Hibáit négy pontban foglalja össze: «1. Kizárja a hagyományt, nem adja meg a később kifejlesztendő magyar zenei öntudat egyetlen lehetséges alapját. 2. Idegen elemeivel zavarja a tiszta zenei fogalomalkotást, idegen zenei érzésre vezet. 3. Sok selejtes dallamával nem a jó zene, hanem a ponyva felé irányít. 4. Nem fejleszti odáig a zenei felfogóképességet, ameddig lehetne.»¹³

Tudta, hogy iskoláink énekkutatása nemcsak hogy nem használ, hanem egyenesen árt a gyermekek zenei nevelésének. Emlékezzünk csak vissza két idevágó, súlyos, de igaz megállapítására: «Az iskola verte el a művésztől a nép nagy tömegét. S az élet nem tudta hozzávetetni. Más magyar iskola, más magyar élet kell ahhoz.»¹⁴ — «... zenei köznevelésünk 70 esztendő óta tévelygést jelent, azért nem volt semmi eredménye. A népet úgy akarták zenére nevelni, hogy mellőzték, félredobták, amit magától is tudott.»¹⁵

Ebből a zenei mocsárból emelte ki ifjúságunkat és adta kezébe magas művészi értéket képviselő egyszerű énekgyakorlatait, kórusműveit.

A zenei ponyvairodalom még leginkább a falusi gyermeket kímélte meg. Az őrizte meg romlatlan zenei ízlését. Kodály művei az ő világából merített anyagukat. Legfeljebb azt sajnáljuk, hogy nem merített többet, s nem születt meg újabb és újabb kórus ezekből a találkozásokból. A magyar falu kifogyhatatlan tárháza a gyermekdaloknak és játékoknak: a *Magyar Népzene Tára* első kötetében kiadott több mint ezer dallam még nem is ad teljes képet róla.

Kodály feladatául tűzte ki a magyar énekstílus megteremtését s ezt a stílust a magyar nyelv hangsúlytörvényeinek megfelelően alakította ki.

Írásműveivel is harcol azokért az elvekért, amelyeket zenéjében meghirdetett. Mindenki számára érthető, világos nyelven védi eszméit és rámutat

¹¹ KODÁLY Zoltán, *Vidéki város zenei élete* (1. 1. j.).

¹² KODÁLY Zoltán, *Bevezető sorok. Éneklő Ifjúság I/1* (1941) 1. old.

¹³ KODÁLY Zoltán, *Zene az óvodában. Magyar Zenei Szemle I/2*, 3—21. 1.

¹⁴ KODÁLY Zoltán, *Nyilatkozat. Fényszóró I/1*, 9. 1.

¹⁵ KODÁLY Zoltán, *Merjünk magyarok lenni a zenében is. Szabadnevelés I/1*, 26. 1.

a magyartalan, silány zene térfoglalásának veszélyeire. Valaki a «Boci, boci tarka» meg a «Szeretnék szántani» nemzetközi jellegű dallamaiért szállt síkra az ötfokúsággal szemben. Kodály bebizonyította álláspontja helytelenségét és zárójelben megjegyezte: «... ez a boci meg a hat ökör a magyartalanító zenei nevelés jelképe lehetne».¹⁶ Többször is felemeli intő szavát a rossz ízlés veszélye ellen, mely a művészetben sokkal komolyabb, nehezebben helyrehozható kárt okoz, mint például az öltözködésben. Egyúttal rámutat arra, hogy «a jó zene semmivel sem nehezebb, mint a rossz.»¹⁷ Vallja, hogy a zene nem a képzett osztály előjoga: az egész nép tulajdona kell hogy legyen. Ezért fontos az óvodai és általános iskolai énektanítás megfelelő színvonalra emelése.

Az iskola feladata szerinte az, hogy beleoltsa a gyermekbe a nemesebb zene szomját és újra felemelje népünk erősen visszaesett énektudását. Az iskolai zene annál életteljesebb, minél szorosabb a kapcsolata az uralkodó zenei áramlattal, a kor zeneszerzői törekvéseivel. Ez, a kölcsönhatás következtében, megfordítva is érvényes: egy nép zenekultúrájának legmagasabb fokra fejlesztését, zeneköltészetének virágzását az a korszak tudja biztosítani, amelyben az iskolai nevelés és a művészi törekvések, egymással összhangban állva, közös célt szolgálnak.

Nyilvánvaló ugyanis, hogy az iskolai énektanítás nagyobb hatással van egy nép egészére, mint a hangverseny, a színház vagy akár a rádió. Túlmutat az iskola keretein. Kihat a szülői ház zenei életére, kívülállókát ragad magával. Ehhez azonban az szükséges, hogy az énekóra a gyermek számára élmény, örömeik forrása legyen; kielégülést találjon saját zenélésében.

Kodály kórusai megadják ezt az örömet a gyermeknek. Egyúttal pedig az ifjúságon keresztül átformálják az egész nép zenei ízlését. Művei népünk egységesebbé tételét is szolgálják, mert legfőbb forrásuk a népdal, amely mindenkié, így érzelmi egységbe tudják forrasztani az alkotót, az előadókat és a hallgatóságot.

Ezzel magyarázható a *gyermekkarok elterjedése* szinte egyik napról a másikra az egész országban. A győzelmet csak értékesebbé teszi, hogy nem hatóságai intézkedések eredménye; maga az ifjúság döntött, nem várva a hivatalos fórumok állásfoglalását. (Arra ugyan várhattak volna egészen 1943-ig: ekkor tették végre kötelező tanítási anyaggá az Iskolai Énekgyűjteményt. Addig elismerés helyett csak gáncs érte munkáját. Még azzal is megvádolták, hogy «destruktív» zenéjével «megmételje» az ifjúságot.)

Mindez azonban nem ment volna végbe ilyen gyorsan, lelkes énektanárok és Kodály-tanítványok közreműködése nélkül. Az ő vezetésükkel csendültek fel a kórusok, hogy betöltsék hivatásukat: megnemesített formában adják vissza a népnek, ami a népből való.

Mindjárt az indulásnál ott állt a mester mellett két harcostárs, az első diadalok hősei, további sikerek ihletői: Borus Endre és Böhmné Sztojanovits Adrienne. Előbbi a *Villó* és a *Túrót eszik a cigány*, utóbbi a *Pünkösdőllő* sugalmazója. Borus Endre a Wesselényi utcai polgári fiúiskola énekkarával, Sztojanovits Adrienne pedig a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium kórusával mutatta be egymásután az új műveket. Mert az első kettőt négy év alatt újabb 12 követte — megannyi műremek.

¹⁶ KODÁLY Zoltán, *Gyermekdalaink magyarságáról*. Énekszó X/6, 1030. 1.

¹⁷ KODÁLY Zoltán, *A magyar harének útja*. Békésmegyei Közlöny (1935) ápr. 21. 5. 1

A nagy érdeklődés igazolja Kodály álláspontját a gyermekkarok jelentőségére vonatkozólag. Megerősíti azt a véleményét, hogy ha Erkel írt volna egy-két gyermekkart, ma többen hallgatnák operáit. Valóban, a XIX. századi magyar szerzők nem látták ezeket a nagy belső összefüggéseket, nem gondoskodtak a nemzet jövőjéről, zenei nevelésének alapjáról, az iskoláról és ezzel elmulasztották megteremteni saját utókorukat. A hiányok pótlására a XX. században kerül sor. Nagy előny számunkra, hogy a munkát Kodály elgondolásai alapján, az ő irányításával kezdhettük meg.

Vidéken a gyermekkarok előadása terén *Kerényi György* nevéhez fűződik az első kezdeményezés. 1927. április 3-án Győrött adták elő a *Villót* és a *Túrót eszik a cigány* önálló középhérszét, a *Csipkefát*. Úttörő munkát végzett Debrecenben *Horváth Károly*, aki 1929-től, Nyíregyházán pedig *Vikár Sándor*, aki 1932-től kezdve mutatta be a gyermekkarokat. Kiemelkedik Kecskeméten *Bodon Pál* és *Vásárhelyi Zoltán* teljesítménye, akik már 1929-ben és 1930-ban önálló gyermekkarokat rendeztek Kodály műveiből. Sikereik alapján joggal mondhatta *Tóth Aladár*: «Kodály gyermekkarai végérvényesen megtörték a hírhedt vidéki közöny jégpáncélját». Ugyanakkor Erdély legtávolabbi részein is felcsendültek a kórusok *Domokos Pál Péter* vezetésével, aki előbb Csíkszeredán, majd Sepsiszentgyörgyön szervezett énekkart, éppen Kodálynak e kórusaiból merített ösztönzés alapján.

Az úttörők után, mind több és több iskola találja meg az utat Kodály műveihez. A mester a mozgalom terjedésével mind sürgetőbben figyelmeztet a szaktanárképzés fontosságára. A karvezetők feladatává teszi, hogy harcoljanak a zenei «analfabétizmus és a rossz művek ellen».

Ő maga is tanított, előadott, nemcsak a Zeneművészeti Főiskolán — ahol a népzene-tanszakot nyugalombavonulása után is megtartotta —, hanem mindenütt az országban, Budapesten és vidéken, egyetemen és óvodában — ahol csak az ügy érdekében szükségesnek ítélte. Ösztönözte a fiatal zeneszerzőket: nyúljanak bátran, szeretettel a népi gyermekjátékokhoz, dalocskákhoz, tegyenek hozzáférhetővé közülük minél többet a városi gyermekek számára is, adjanak művészi színvonalon álló, szórakoztató muzsikát az ifjúságnak.

Ezalatt a gyermekkarok külföldre is eljutnak. Magyar énekkarok mutatják be a műveket, s mindenütt kedvező fogadtatásra találnak. Elsőnek a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium kórusa ad néhány hangversenyt 1931-ben és 1932-ben Ausztria és Németország nagyvárosaiban. A *Pünkösödölő*, a *Gólyanóta*, a *Táncnóta* s a többi kis mű sikere valóságos diadalúttá varázsolja körútjukat.

A gyermekkarok megbecsülésére mutat, hogy többet közülük lefordítottak idegen nyelvekre. Nem egy helyen külföldi kórus (pl. a híres prágai Bakule gyermekkar), megfelelő fordítás hiányában, lemezről tanulta meg vagy fonetikusán írt magyar szövegből, magyarul énekelte Kodály műveit. Emlékezetes marad a Bakule kórus 1930. február 21-i budapesti sikere, melyet a *Gólyanóta* és a *Lengyel László* magyarnyelvű előadásával aratott.

A magyar zenekultúra szempontjából különös jelentőségük a gyermekkaroknak, hogy elindítóivá váltak első zenei tömegmozgalmunknak: az Éneklő Ifjúságnak. Kiinduló pontjai az 1929. április 14-én Budapesten és ugyanezen év május 12-én Győrben megtartott iskolaközi énekes ünnepek voltak. A mozgalom egyre népszerűbbé vált — 1935 májusában például egy hónap alatt hét helyen rendeztek ifjúsági hangversenyt. Első csúcspontjához talán a «Kodály-év» végén, 1942. december 13-án, a mester 60. születésnapja alkalmából tartott ünnepi hangversennyel érkezett el. (Érdekes megfigyelni,

milyen kölcsönhatás alakult ki az alkotó s a művei által elindított tömegmozgalom között: 1935-ben talán részben az Éneklő Ifjúság zeneakadémiai «erkély-koncertjeinek» élményéből fakadt az első kettős gyermekkar, az *Angyalok és pásztorok*. A következő évben viszont Kodály ad új lendületet a mozgalomnak: elsöprő erejű négyyszólamú kánonja — *A magyarokhoz* — az ifjú énekesek forradalmi jellegévé válik.)

Ez a mozgalom nemcsak helyes irányba terelte a kóruskultúra általános fejlődését, hanem hozzájárult a társadalmi szolidaritás kifejlesztéséhez, a falu és a város közti ellentét csökkentéséhez, az osztályok közti válaszfalak lebontásához. Sajnálatos, hogy ez a mozgalom teljesen megszűnt, s a mai napig nem tudunk megfelelő pótlásáról gondoskodni.

*

Mindezek ismeretében teljes nagyságában bontakozik ki előttünk annak a munkának jelentősége, amelyet Kodály végzett gyermekkórusainak megírásával. Amit vállalt: véghez vitte. Tettének forradalmiságát csak akkor mérhetjük fel, ha visszagondolunk arra, hogy mennyire zárt művészet volt az elmúlt századok kóruskultúrája. Még virágzása idején sem ölelte fel valamennyi népréteget. Ezek a kórusok viszont az egyetemes magyar ifjúsághoz szólnak saját zenei- és anyanyelvén; ezekkel tanította meg népét énekelni Kodály, s velük bizonyította be, hogy «nem sokat ér, ha magunknak dalolunk, szebb, ha ketten összedalolnak. Aztán mind többen, százan, ezren, míg megszólal a nagy Harmónia, amiben mind egyek lehetünk».

KODÁLY ZOLTÁN GYERMEKKÓRUSAINAK JEGYZÉKE

Rövidítések

BH	=	Boosey and Hawkes
MK	=	Magyar Kórus
OUP	=	Oxford University Press
sz.k.	=	szerző kiadása
U.	=	Universal Edition
Z.	=	Zeneműkiadó Vállalat

I. A cappella művek

1. *Villő* — 1925 — (magyar, német, angol, francia szöveg), sz.k., U., MK, OUP.
2. *Túrót eszik a cigány* — 1925 — (magyar, német, angol, francia szöveg) sz.k., U., MK, OUP
3. *Gergelyjárdás* — 1926 — (magyar, német, angol, francia szöveg) sz.k., U., MK, OUP
4. *Lengyel László* — 1927 — (magyar, német, angol, francia szöveg) U., MK, OUP
5. *Jelenti magát Jézus* — 1927 — (magyar, német szöveg) sz.k., U., MK, OUP
6. *Juhásznoéta* — 1928 — (Kerényi György Kis gyermekkarok c. füzetében és külön) MK
7. *A süket sógor* — 1928 — (magyar, német, angol, francia szöveg), sz.k., MK, OUP
8. *Cigány sirató* — 1928 — (magyar, német, angol, francia szöveg), sz.k., MK, OUP
9. *Isten kovácsa* — 1928 — (magyar, német, angol, francia szöveg), sz.k., MK, OUP
10. *Gólyanoéta* — 1929 — (magyar, német, angol, francia szöveg), MK, OUP
11. *Pünkhösdből* — 1929 — (magyar, német, angol, francia szöveg), MK, OUP
12. *Táncnoéta* — 1929 — (magyar, német, angol, francia szöveg), MK, OUP
13. *Új eszlendőt köszöntő* — 1929 — (magyar, német, angol, francia szöveg), MK, OUP
14. *Nagyszalontai köszöntő* — 1931 — (magyar, német, angol szöveg), MK.¹⁸

¹⁸ Vegyeskarra is.

15. *Vizkereszt* — 1933 — (magyar, német szöveg), MK, U.
16. *Nyulacska* — 1934 — (magyar, német szöveg), MK, U.
17. *Horatii Carmen II. 10.* (diák-vegyeskar) — 1934 — (magyar, latin szöveg), (Wagner József *Carmina Horatii Selecta* c. gyűjteményében és külön), MK
18. *Harmatozások* (gyermek- vagy nőikar) — 1935 — MK
19. *Angyalok és pásztorok* (kettős gyermekkar) — 1935 — (magyar, német, angol szöveg), MK, U, ÖUP
20. *Hét könnyű gyermekkar és hat kánon* — 1936 — MK (az utóbbiak külön is Hat tréfás kánon címmel), MK
21. *A magyarokhoz* (Berzsenyi Dániel verse — négyezőlámú kánon) — 1936 — MK
22. *A 150. genfi zsoltár* — 1936 — (magyar, francia szöveg), MK¹⁹
23. *Harangszó* (kettős gyermekkar) — 1937 — MK
24. *Angyalkert* (öt játékdal) — 1937 — MK
25. *Hajnóvesztő* — 1937 — MK
26. *Katalinka* — 1937 — MK
27. *Zöld evődben* — 1937 — MK
28. *A csikó* — 1937 — MK²⁰
29. *Ének Szent István királyhoz* (fiú-vegyeskar) — 1938 — MK²¹
30. *Egyetem-begyeten* — 1938 — MK
31. *Cu föl lovam* — 1938 — MK
32. *Csalja sugár* (Arany János verse) — 1938 — MK
33. *Esti dal* — 1938 — MK²²
34. *János köszöntő* (fiú-vegyeskar) — 1939 — sz.k.
35. *Boldogasszony köszöntője* (Szedő Dénes szövege) — 1939 — MK
36. *Szent Mihály* (Szedő Dénes szövege) — 1939 — MK
37. *Szolmizáló kánon* — 1942 — Éneklő Ifjúság II. évf. 4. sz.
38. *Háromszólámú kánon* — 1944 — Éneklő Ifjúság IV. évf. 1. sz.
39. *Szent Ágnes ünnepére* (egyneműkar) — 1945
40. *A szabadság himnusza* (La Marseillaise) — Jankovich Ferenc fordítása — egyneműkar) — 1948 — MK²³
41. *Jelige* (Jankovich Ferenc két szövege) — 1948 — sz.k.²⁴
42. *Béke dal* (Weöres Sándor verse — egyneműkar) — 1952 — Z.
43. *Ürgeöntés* (Gazdag Erzsébet szövege — gyermek-, vagy nőikar) — 1954 — Z.

II. Gyermekkarok hangszerkísérettel

1. *Öt Tantum ergo* (gyermekkar — orgona) — 1928 — MK, U.
2. *Karácsonyi pásztorlanc* (gyermekkar — furulya) — 1935 — (magyar, német, angol szöveg), — MK, U.
3. *Vejnemőjnen muzsikál* (a Kalevala 44. éneke, Vikár Béla fordítása, egyneműkar — orgona, vagy zongora) — 1944 — MK
4. *Jézus és a gyermekek* (Szedő Dénes szövege, gyermekhang — orgona) — 1947 — MK

III. Pedagógiai művek

1. *15 kétszólámú énekgyakorlat* (szöveg nélkül) — 1941 — sz.k., MK, BH
2. *Énekeljünk tisztán I Két szólámú karénekgyakorlatok.* (107 gyakorlat szöveg nélkül) — 1941 — sz.k., MK, BH.
3. *Bicinia Hungarica.* Bevezető a kétszólámú éneklésbe. I—IV. (180 gyakorlat) — 1937—1942 — sz.k., MK, Z.
4. *333 olvasógyakorlat.* Bevezető a magyar népzenebe. — 1943 — MK, Z.
5. *Iskolai énekgyűjtemény* — I—II. — 1943 — Nemzetnevelők Könyvtára V. 14—15. sz.

¹⁹ Nőikarra is.

²⁰ Női- és férfikarra is.

²¹ Női-, férfi- és nagy vegyeskarra is.

²² Vegyeskarra is.

²³ Férfi- és vegyeskarra is.

²⁴ Férfi-, vegyes-, és kis vegyeskarra is.

6. Szó-mi I—VIII. (Ádám Jenővel együtt) — 1945—1947 — MK
 I. Szőlő síp
 II. Lánc-lánc
 III. Csipkefa
 IV. Vigan-vigan
 V. Besüt a nap
 VI. Repülj fecském
 VII. —
 VIII. —
7. Ötfokú zene I—IV. — 1945—1948 — sz.k., MK, Z.
 I. 100 magyar népdal
 II. 100 kis induló
 III. 100 mari dallam
 IV. 140 csuvas dallam
8. Énekes könyv az általános iskolák I—VIII. osztálya számára. (Ádám Jenővel együtt) — 1948 — (8 kötet), V. K. M. Bpest.
9. 33 kétszólamú énekgyakorlat — 1954 — Z.
 10. 44 kétszólamú énekgyakorlat — 1954 — Z.
 11. 55 kétszólamú énekgyakorlat — 1954 — Z.
 12. Tricinia. 28 háromszólamú énekgyakorlat — 1954 — Z.

KODÁLY ZOITÁNNAK A GYERMEKKAROKKAL ÉS AZ IFJÚSÁG ZENEI NEVELÉSÉVEL FOGLALKOZÓ CIKKEI, TANULMÁNYAI

1. *Gyermekkarok*. Zenei Szemle XIII/2. kötet (1929) 1—9.
2. Előszó a *101 magyar népdal* c. gyűjteményhez. Szerkesztette Bárdos Lajos. Magyar Cserkész Könyvei 116—117. sz. 1929 3—5. l.
3. *Bartók Béla gyermekkarai*. Énekszó IV/3—4. sz. (1936) 386—7. l.
4. *A magyar népzene*. K. Magy. Egyet. Nyomda, Bp. 1937. IV. fejezet.
5. *Énekes játékok*. Énekszó IV/6. (1937) 429. l.
6. Előszó és utószó a *Bicinia Hungarica* I. kötetéhez. 1937, 2. és 33—34. l.
7. *Vidéki város zenélete* — Előadás 1937. május 2-án, Nyíregyházán — A zene mindenkié. Szerkesztette Szöllősy András. Z. Bp. 1954.
8. Előszó a *15 kétszólamú énekgyakorlathoz* 1941.
9. Előszó az *Énekeljünk tisztán!* c. füzetéhez. 1941.
10. *Zene az óvodában*. Magyar Zenei Szemle I/2. (1941) 3—21. l.
11. *Zene az óvodában*. (1941. dec. 8-i rádióelőadás) A zene mindenkié. Szerkesztette Szöllősy András. Z. Bp. 1954, 74—77. l.
12. *Bevezető sorok*. Éneklő Ifjúság I/1 (1941) 1. old.
13. *Julianusz nyomában*. Utószó a *Bicinia Hungarica* IV. kötetéhez. 1942.
14. *Levél*. Éneklő Ifjúság II/6 (1943) 72. l.
15. Utószó a *333 olvasógyakorlathoz*. 1943.
16. Előszó az *Iskolai énekgyűjteményhez*. 1943.
17. *Gyermekdalaink magyarságáról*. Énekszó X/6 (1943) 1030—1031. l.
18. *Mire való a zenei önképzőkör?* Éneklő Ifjúság IV/1 (1944) 1—3. l.
19. *Útravaló*. Ádám Jenő, *Módszeres énektanítás*. 1944, 3—4. l.
20. *Szüleim szegények voltak...* Énekszó XI/69 (1944) 1—2. l.
21. Utószó az *Ötfokú zene* I. füzetéhez. 1945, 37—38. l.
22. *Nyilatkozat*. Fényszóró I/1 (1945) 9. l.
23. *Magyar zenei nevelés*. Iv, Pécs, I/9—12. l. (1945)
24. Utószó az *Ötfokú zene* II. és IV. füzetéhez. 1947.
25. *100 éves terv*. Énekszó XIV/79 (1947) 1—2. l.
26. *Bartók és a magyar ifjúság*. Zenei Szemle II, 391—3. l. (1948).
27. *A zenekedvelő ifjúsághoz*. (Rádiószózat.) Rádió Gyermekújság (a Magyar Rádió melléklete) IV/51 (1950) 35. l.
28. *Gyermeknap beszéd*. — 1951 — A zene mindenkié. Szerkesztette Szöllősy András. Z. Bp. 1954, 117—118. l.
29. *Hozzászólás a középiskolai énekköltés kérdéséhez*. Magyar Nemzet 1953. nov. 29. 5. l.
30. *Ki a jó zenész?* (A Zenei Művészeti Főiskola záróünnepélyén elhangzott beszéd) 1953. Megjelent: Z. Bp. 1954, 23. l.
31. Előszó Szőnyi Erzsébet *A zenei írás-olvasás módszertana* c. könyvéhez. Z. Bp. 1954, III—V. l.
32. Előszó az *55 kétszólamú énekgyakorlathoz*. 1954.
33. Bevezető a *Tricinia* c. füzetéhez. 1954.

HAJ – HUJ – KAJÁT

HANGUTÁNZÓ-HANGKIFEJEZŐ SZAVAINK
NÉHÁNY ŐSI ROKONSÁGBAN LEVŐ CSOPORTJÁRÓL

I. Eddigi nézetek

1. DONNER O. (Wb. 1874. I, 7—8) egy *kai*, *koi* 'dumpf tönen, leuchten' gyökeret vesz fel, s ennek bővült formájául *kaik*-ot jelöli meg. A családba bevonja a magyar *kajálni*, *kajdálni*, *kajdász*[z]ni szókat, s utal arra, hogy BLOMSTEDT hajlandó a magyar *kiáltani* ~ *kajátni* szókat a finn *kajan* 'den Schall od. das Licht zurückwerfen, schallen, leuchten, klar werden' igével összekapcsolni. A magyar *kaj-ko-l-ni* 'ugatni' igét a finn *kai-kku*, *kai-ku* 'Wiederschall, Echo' szóval kapcsolja össze.

SIMONYI (TMNy. 382) szerint az „ugor“ (fiumugor) -*ll* momentán képző maradt fenn a momentán -*t*-vel bővítve ezekben: *rikolt*, *sikolt*, *üvölt*, *süvölt*, *kiált*. — SIMONYI később, 1918. június 26-án kelt levelében írja: „Sok szócsaládunknak az alapszava sincs kimutatva a rokon nyelvekből, pl. . . . *vet*, *hány*, *ri*, *kiált* . . .”¹

SZINNYEI (MNy. XVIII, 147—8 és A HB. hang- és alaktana: MNy. XXII, 235—6) tárgyalja érdemlegesen a *kiált* igét és rokonságát. Korán, sőt korábban jelentkeznek az igének *l* nélküli alakjai, és a népnyelvben is nagyon el vannak terjedve az ilyenek. SZINNYEINEK mégis az a véleménye, hogy az *l*-es *kajált* ~ *kējált* forma — mint a *kajál* 'kiabál' igében levő gyakori -*ál* + mozzanatos -*t* vagy mozzanatos -*ll* képzős származék — eredetibb az *l* nélküli *kaját* ~ *kēját*-fénelél. Ennek megfelelően szerinte „a HB.-beli *keassatuc*-ot, minthogy korábbi **kēālsátuk*-ból való, *kēātsátuk*-nak kell olvasnunk, nem pedig (a *lássátok*, *bocsássátok*-ra támaszkodva) *kēāssátuk*-nak” (MNy. XVIII, 148).

A SzófSz. ezt írja a *kiált*-ról: „valószínűleg hangutánzó töből; kétes fgr. egyeztetése is van — md. *kajgems* 'cseng', f. *kajata* 'visszhangzik' —, azonban semmiképpen sem meggyőző (FUF. 16. Anz.: 39; 22 : 139; MNy. 34 : 27; Nyr. 55 : 26; MSzavak)“.

2. ERDŐDI JÓZSEF „Huj, huj, hajrá!” című közleménye (SzegFüz. III, 228—33) a vogul és osztják samanisztikus áldozásnak néhány nyelvi és tárgyi mozzanatára hívja fel a figyelmet. A voguloknál és osztjácoknál, mint a samanizmust követő más népeknél is, az áldozat nagy zajjal, hangos kiáltással megy végbe. A kiáltásban a vezető szerepet a sámán tölti be. Ezért a sámánt a vogulok *kajnè xum*-nak, 'kiáltó ember'-nek is nevezik, s ahogy a szellemeket idézi, arról mondják: *najt kajji* vagy *kaji* 'a tudó kiált'. A *kaj!* felkiáltás úgy is, mint istenidéző jellemző szava az obi-ugorok vallásos jellegű ténykedésének. Így *kaj-saw* 'kaj-szó' az istenidéző ige neve a voguloknál, s az ilyen imádság *kajawè* 'kiáltatik'. Az osztjácokból is lehet felhozni a

¹ A pontozás SIMONYI-tól.

kaj! kaj! felkiáltáshoz kapcsolódó egész csomó kifejezést, amilyen például itt is a *kaj-saw*, továbbá *koi ~ kei* 'varázsol', *keita xo* 'varázsló': 'kiáltó ember' vagy *kerim-xaiã't* 'jós': 'varázsló-kiáltó'.

A vogul és osztyák szócsoporttal kapcsolatban ERDŐDI helyesen mutat rá a következőkre: A *kaj!* felkiáltás vagy indulatszó, valamint annak igei alkalmazása eredetileg a mindennapi nyelvnek volt a szava, és mint indulatszó a jelenben is használatos (vö. VNGy. II/2, 0353 és MÉSZÖLY: MNY. XLVIII, 46—7). Az istenidéző „igék”-ben való refrénszerű előfordulása során lett vallásos hangulatúvá vagy jelentésűvé, majd összetételekben 'idéző, varázs', az ige pedig — amelynek az *a*-ja különben *o*-val vagy *e*-vel váltakozik — '[szellemet idéz] varázsol, igéz' értelművé.

ERDŐDInek az a véleménye, hogy a kalandozó pogány magyaroknak Liutprandtól a 933-i merseburgi ütközet leírásában megörökített rút és ördögi *húí, húí* szava nem egyszerűen csak csatakiáltás, hanem vele a keresztény ellenséghez hasonlóan istenségüket idézték, illetőleg hívták segítségül.

ERDŐDI mint egyszerű indulatszóra állít össze adatokat a régi és újabb, illetőleg népnyelvből a *huj* elemre és tartozékaira, amilyenek például *haja-huja ~ heje-huja* stb., *huja haj*, továbbá *hujogat ~ hujjogat, hujákol, hujánt, hujángat, hujánkodik* és más egyebek. — Indulatkifejező hangutánzókat lát bennük, s ezzel összefüggésben magyarázza sok alakváltozatban való előfordulásukat. A rokonságnak vogul és osztyák ágánál: *kaj- ~ kei- ~ kei ~ koi- ~ xai- ~ xo*; a magyarnál: *hé, hej, haj, hoj, huj*, amelyekben a többeli magánhangzók módosulatai szerinte kétségkívül a jelentéshangulat árnyalatainak a kifejezésére szolgálnak.

ERDŐDI nemcsak az ugor nyelvi elemek között vesz fel genetikus összetartozást, hanem felhívja a figyelmet arra, hogy megfelelőik nem vallásos jellegű indulatszókként más finnugor nyelvekben is fellelhetők: zürjén *gai* 'ach, o weh' (Antwortsruf im Walde) | votják *kaj!* 'juch, juchhei'; *ajkaj! ajyaj!* 'ej-haj, hej-haj, hejje-huj!', mint főnév 'ujjongás, hujja'; *kaj šuom* 'felkiáltás', *su! šü!* indulatszó | finn *kaikkua* 'hurler'; *kaikotta* 'chasser par des cris'; *kaikua* és *kajahtaa* 'retentir: hangzik, zeng'; *kajahua* 'dire d'une voix retentissante'.

3. MÉSZÖLY GEDEON „Az ugorkori sámánosság magyar szókincsbeli emlékei” című közleményének „Kiált” alcímű részében (MNY. XLVIII, 46—9) járul lényegesen hozzá ez igénk származásának felderítéséhez. Az ERDŐDI-től számba vett, főképpen MUNKÁCSI BERNÁTTól eredő (VNGy. II/2, 0353) nyelvi és tárgyi anyag alapján a *kajált* stb. igét az ugorkori *kaj!* indulatszó rokonságába vonja, miközben jelzi, hogy a jelentésbeli egyezésen kívül szerkezetbeli [képzésbeli?] hasonlóság vehető észre közte és a *huj* indulatszóból való *hujánt* ige között. Egyébként nem utal az előző nézetekre, és arról sem nyilatkozik, hogy miképpen vélekedik a *l*-es és *l* nélküli formák létrejöttéről és viszonyáról (a HB.: *keassatuc* olvasása szerinte *kéássátuk*).

Mészöly a Liutprand-féle *húí, húí* dolgában csatlakozik ERDŐDI magyarázatához, sőt még meg is toldja ezt azzal, hogy a Liutprandból ismert adatban a „Kyrie eleison” kiáltás „sancta ac mirabilis” jelzőjének „sancta” eleme mint párhuzam erősíti a „turpis et diabolica (vox) *húí, húí*” pogány vallási szertartási értékét. Ezen felül a Merseburgnál hangoztatott *húí, húí* szóban forgó jellegének szempontjából hivatkozik MUNKÁCSI adataira (VNGy. II/1, 0447, II/1, 0463—4), melyek szerint „nemcsak az áldozati állatot ajánlották föl azzal a rituálisnak mondható fölívöltéssel a pogány obi-ugorok, hanem a medvét is és — ez a fontos! — az ellenfélt is”.

II. Adalékok és megjegyzések az előző nézetekhez

1. Megítélésem szerint az ERDŐDITŐL és MÉSZÖLYTŐL felhozott anyagból és az azt kísérő fejtegetésekből leszűrhető eredményeket ismertetett lényegükben magunkévá tehetjük.

A Liutprand-féle adatra nézve én is elfogadom az ERDŐDI—MÉSZÖLY-féle felfogást, sőt hozzá igazodva el tudnám képzelni, hogy ezek után a merseburgi német varázsigék mellett merseburgi magyar varázsigéről beszélünk, ezen azt a bizonyos „ördögi” *huj—huj* kiáltást értve. — Sőt ha erre gondolkunk, éppenséggel nem láthatjuk légből kapottnak a szentgalleni eset elbeszélésének ezt a mozzanatát: „Postquam vero mero incaluerant, horridissime diis suis omnes vociferabant, clericum vero et fatuum suum id ipse facere coegerant.” (MHK. 338.) Vagyis a szentgalleni lakoma és borozás némi ugoros vagy törökös sámánkodással lehetett egybekötve.

Így kap bizonyos ősi távlatot a regös énekbeli *Haj!* vagy *Hej!* felkiáltás: *Haj! regő (regől) rejtem.* — *Hej, regöm, rejtöm.* (Vö. PAIS, Reg: Magyar Századok [Horváth Jánosnak] 13 és MNyTK. 75. szám 9.) Ez is egy mozzanat, ami hozzájárulhat a mi ugoros előzményekre visszavezethető reg-ünk samanisztikus vonatkozásainak a megvilágításához.

2. SEBESTYÉN GYULA (Regös énekek 31) regös-misztériumot közöl Vas megyéből. Ennek egy része: „Azt hallottuk, hogy egy eladó lányuk van. *Hajgassuk, hajgassuk, de kinek hajgassuk. A szomszéd fiának hajgassuk.*” SEBESTYÉN jegyzetben fűzi hozzá: „A *hajgatás*, mikor az értelmét még ismerték, arra vonatkozott, hogy a *haj, hej* kezdetű varázsigékkel (refrainekkel) regölték vagy varázsolták össze a párokat.”

PESTI FRIGYES okiratbeli személynevei közt van 1412-ből *Haygató* Mihály (Nyr. V, 510 után NySz.). Az OklSz. is *hajgat* címszavában a *Haygatho* a. m. *Hajgató* családnevekre tartalmaz adatokat az 1429., 1454., 1473., 1489., 1492., 1525. évekből. Egy 1900. évi újságból szintén idéz *Hajgató* családnevet ZOLNAI GYULA az OklSz.-ban. — *Hajgató*-kat én Zalaegerszegen ismertem a századforduló táján. BAJÁN GYÖRGY zalaegerszegi orvos barátom legalább 5 *Hajgató* családról tud Zalaegerszegen. Ugyancsak az ő közlése szerint Zalaegerszegen kívül ennek környékén is vannak *Hajgató* családok, a várostól északnyugatra fekvő Ságod, Boldogfa és Nagykutas falukban, hatvan-hetven éves emberek emlékezete szerint dédapákig visszamenően, tehát az 1800-as évek legelejéről vagy az 1700-as évek végéről ugyanott laktak, s a törzs őslakosnak számít.

Heygethew és *Heygetew* vagy *Heygethe* családnevek találhatók az 1438., 1455., 1461., 1479. és 1489. évekből az OklSz. *hejget* címszavában. PESTI szerint a *Heygethew* nevet a bazini grófok egyik Bodrog megyei jobbágya viseli (i. h.).

SÁNDOR ISTVÁNNÁL (Toldalék. 1808.): „*Hajgatás. R. Lamentatio, Planctus, Plangor. | Hajgatni. R. Lamentari, Plangere.*” SÁNDOR ISTVÁNra utalva a NySz. is a *hajgat*-hoz megfelelkül a latin „lamentor, plango”, meg szögletes zárójelben a német „jammern, wehklagen” igéket állítja oda. Követi ebben az OklSz. is, mégpedig nemcsak a *hajgat*-nál, hanem a *hejget*-nél is, az utóbbinál szögletes zárójelben és kérdőjellel. Az sem éppen valószínű, hogy SÁNDOR ISTVÁN helyesen adja meg a réginek jelzett *hajgat*-hoz a 'lamentor, plango' értelmezést, de az meg különösen valószínűtlen, hogy a XV—XVI. században feltűnő *Hajgató* és *Hejgető* neveket ilyen jelentésű igenevek szolgáltatták volna. A családnevek mögött inkább valami olyanféle jellegű jelentésbeli vagy

tárgyi indítékokat kereshetünk, amilyeneket az OklSz. *hajgat* címszavában is közölt, SEBESTYÉN GYULÁTÓL való idézetekben fentebb ismertettünk.

Baján György édesapja, BAJÁN FERENC, nekem 1893—1894-ben kitűnő és kedves mesterem, ennél korábban mint vasvári tanító feljegyzett egy dudu- és sípdallamokkal kísért göcseji betlehemes játékot, amely így kezdődik: „*Hej, hej!* Mennyit kiáltok, mégsem halljátok!” Későbbi részlete: „*Hej, Gyurka, hej! Gyurka! Ne alugyál Gyurka!*” — Szintén BAJÁN GYÖRGY közli velem: „Egy szentmártonmajori (a Zalaegerszeg mellett nyugatra fekvő Andrásidához) hetvenöt-nyolcvan esztendőös »ihász«, Tukodi János ma is elnyújtott *hej! heej!* kiáltással hívja fel a figyelmemet, hogy a legelő melletti úton felfedez a kocsin, és vagy akar valamit, vagy csupán jelzi, hogy észrevett. (A kanászok ezt ostorkongatással intézik el, a mai fiatalok pedig *hallo-t* kiáltanak.)”

A WICHMANN (CSÜRY—KANNISTO)-féle szótárban északi-csángó „*heiget* am Sylvesterabend mit Gesang und Musik (Glocken, Flöten u. a.) von Haus zu Haus herumgehen und den Leuten Glück wünschen“ [uo. hétfalusi csángó: „*heiget* mit dem Rufe »hei« das Vieh antreiben (auf dem Wege, beim Pflügen)“. A szótárban a következő tétel mint északi-csángó adat: „*heigetés* das Glückwünschen mit Gesang und Musik am Sylvesterabend; am Sylvesterabend ausgeführter Gesang“. A kiadvány III., „Texte“ című részében a „Volksdichtung“ szakasz 1. közleménye a *heigetés* című 15 soros szöveg.²

Annak a megbeszélésére, amit a „*hejgető*” előadásmódról, valamint a *hejget* igének meg a *hegedű* szerszámnévnek egymáshoz való viszonyáról VISKI KÁROLY írt az 1943. évi Kodály-Emlékkönyvben (43—54), ezúttal nincs lehetőségünk (vö. MÉSZÖLY: MNy. XLVIII, 55).

A regös-énekek refrénjebeli *haj!* indulatszóról és szövegük zenéjének recitáló jellegéről SEBESTYÉN (A regösök 69—80).

Az 1451: „Stephano *Yeygelhe*“ adatot az OklSz. *jejget* címszó alatt 'lamentor, plango; jammern, wehklagen' értelmezéssel és a *hejget*-tel összevetve közli. A név, amelynek olvasása *Jejgeté*, egy *jejget* igének az igeneve. A *jejget* a *hejget* változata lehet, amelyben a szókezdő *h* az első szótagot végző *j* hatása alatt cserélődhetett fel *j*-vel.

1520: „Paulo *Heyelew*“: az OklSz. (Pótl.) szerint a. m. *hejelő* 'lamentor', vagy hiba *Henyelew* helyett? Azt hiszem, a *Heyelew* névvel nincs baj, s az a *hej!* indulatszónak *-l* képzős igei származékából való igenév.

CzF. szerint: „*Haj!* (4) v. *hajh!* . . . indulatszó. 1) Jelent felsohajást . . . 2) Jelent valaki után kiáltást . . . Vékony hangon: *hej*. Utólehelettel is megtoldva: *hajh!* Rokon ez értelemben *kaj* gyökkel *kajált* (v. kiált), s *kajabál* (v. kiabál) szókbán.³ A törökben is *haj* Hindoglu szerint, francziául *ha! ah! eh bien.*” *Haj* (2) címszónak különválasztja a barmot, különösen a szarvasmarhát, mint tehenet s ökröt menésre sürgető indulatszót. — A *Hajh*-nál ez olvasható benne: „*Hajh*, indulatszó, mely bánatos, keserves felsohajást jelent; továbbá valami után sovárgást, ahitozást.” — Ugyancsak CzF. szerint: „*Hej*, (1), indulatszó, mely által valakit felszólítunk, öszvevonva *hé* . . .

² Foglalkozik vele KALLÓS ZSIGMOND „Hejgetés. Regösdalaink rejtélye V.” című füzetében (Szombathely, 1940.). A címlapon olvasható: „A pogány magyarok sírbatételi szertartása egy most talált csángó népdalban“. Ez a népdal a WICHMANN-féle szótárbeli *heigetés*.

³ Ime, CzF., aki itt is ráötlött bizonyos összefüggésekre.

»Hej haj nem bánom.« Népdal. »Hej haj, hujja haj, Nincsen mostan semmi baj.« Siklódi tánczdal. (Krizsa J. gyűjteménye).” *Héj!* (1) alatt meg ezt írja: „indulatszó. 1) Szólító, kérdő, s egy a *hej* szóval. 2) Széles kedvből fakadó. »*Héj huj!* nem bánom...« 3) Sajnálkozó *hejh!* helyett. *Héj be kár!* *Héj be sajnálom!*” — Utóbb meg: „*Hejh,* indulatszó, mely sajnálkozást, keservet, bánatot, sohajtást fejez ki.” — Ami a *huj*-nak újabb nyelvbéli mivoltát illeti, CzF.-nál az van, hogy indulatszó, s a jelentése: 1. 'csodálkozás, bámulás'; 2. 'vidám kedv': „*Hej huj!* nem bánom, nekem is van virágom.”

3. A finnugor *kai* hangutánzó finn tartozékai közé az ERDŐDITŐL idézeten kívül bevonhatónak tekinthetjük még: *kaiku* 'hang, hangzás; visszhang, utóhang'; *kaika* 'sirály (larus canus)' (SZINNYEI szótára).

Talán nem árt felhívni a figyelmet arra sem, hogy a törökség bizonyos ágánál is felmerül ilyen szó. Az altaji, sór és szagaj nyelvekből ismert: *kai* 1. 'das Zischen, der zischende Ton, das Brummen'; 2. 'die gurgelnden Töne, die beim Recitieren der Märchen hervorgebracht werden' (RADLOFF, Wb. II, 3).

MUNKÁCSI (VNGy. II/2, 0354) megjegyzi, hogy a vogul *kaj* vallásos idéző igéhez, illetőleg a *kaj* indulatszóhoz „hasznos a medveénekek végén felhangzó *kaja-juj!*... *kajä-juj!*... *kaji-juj!*...” ERDŐDI (i. h. 230) szaporítja erre a szerinte „bővült kiáltás”-ra vonatkozó adatokat, azonban nem nyilatkozik arról, hogy alakulás szempontjából milyen viszonyt lát vagy sejt a *kaj* meg a *kaja*: *kajä*: *kaji* formák között. — Sajnos, én sem tudok mire gondolni, pedig az erre a kérdésre való válasz — erősen valószínű — egyszerűsödés válasz volna arra is, hogy a magyar egy szótagú *haj* (*hoj*) és *huj* elemekkel minő viszonyban lehetnek a két szótagú *haja* és *hujja* alakok.

Nincsen hely arra, hogy belebocsátkozzunk a két szótagú *haja* és *hujja* vagy az ismétlődéses *hajä-haja*, *haja-hujja*, *hejehujja* stb. elemek történetének a megvilágításába. — Csak annyit pendítetek most meg, hogy a jó kedvnek, a vígasságnak ezek a hangbéli kísérői vagy fokozói az ősi vallásosságnak, a regösségnek a jelenségkörében gyökerezhetnek. Hogy miképpen, azt nem fejtegetem, hanem utalok „Reg” című értekezésemnek 6. szakaszára (i. helyek 17—9, illetőleg 13—5), amelyben a mi föltehető varázssünnepeinknek, áldozatainknak némely mozzanataival, különösen a téli napfordulat megünneplésével, a *regelő hét*-tel meg a *regelés*-sel foglalkozom. Az ekkori — rituális előzményekre visszamenő — különösen nagy arányú evés-ivástól kiváltott jó kedv, tobzódás hangbéli megnyilvánulásai az életnek egyéb mozzanataiba is áttérjedtek, így énekbe, költészetbe. Ekként vesz fel egy ilyen hajdan rituális jellegű felkiáltást a körmöcbányai 1505-i számadáskönyv tízfás versezetének utolsó sora: „*haya haya Wiragom*”. — MOLNÁR ALBERT nyelvtanának „De interjectionibus” szövege szerint „*Gaudientis: hayja, hayjahuyja, heyjahó, jo, ho, evohé, evax.*” Utóbb: „*Fastidientis: pfi, pfiha, huy!*” (Corp-Gramm. 251—2.)

4. Amit ERDŐDI vetett fel: hogy a *h* kezdetű obiugor, sőt — a magyar belefoglalásával — ugor *kaj* stb. meg a *h* kezdetű magyar *haj*, *hoj*, *huj*, *hej*, *hé* „felkiáltók” vagy indulatszók összefüggenek egymással, elfogadhatjuk, azonban úgy, hogy bizonyos kiegészítésekkel kísérjük.

A *haj* a *kaj*-ból a „szabályos” szókezdő *k* > *h* fejlődéssel lett, a *hej* pedig a *haj*-ból változott el, úgy, hogy a *j* ~ *í* félhangzó az előtte álló *á*-t vagy *a*-t palatalizálhatta, a *hej* ~ *héj*-ből meg az *éj* vagy *éí* kettőshangzónak *é*-be való összevonásával *hé* vált. A magánhangzók tekintetében hasonló természetű alakváltozások esnek meg az osztjákban, illetőleg az osztják nyelvjárásokban:

kaj > *kei* > *kei*. — Nem tudom azonban, hányadán állhatunk az osztják samanisztikus fegyvertáncot kísérő vagy áldozatbemutatás alkalmával hangoztatott *haj! haj!* kiabálással. Feltehetően a kondai osztjákban meglevő *χαι* alakot helyettesítő elnagyolt hangjelölés, amellyel PÁPAY JÓZSEF az 1905-ös Budapesti Szemle tipográfiai lehetőségeihez alkalmazkodott. Egy ilyen osztják *χαι* lehet a magyar *kaj* és *haj* közé fölvehető átmeneti *χaj* forma megfelelője.

ERDŐDI E. HOFFMANN-tól idézi, hogy az osztjások a vallásos lakoma után a szent sátorban elhelyezkedve tapssal kísért *hou! hou!* kiáltozást folytatnak erejük fogytaig. Amit zárójelben jegyez meg hozzá ERDŐDI, hogy „a *hou* jelölés kétségkívül *hoj* illetve *χοj* alakot jelöl” (i. h. 229), nem egészen megnyugtató, annál kevésbé, mivel utóbb (231) az alakváltozatok között bizonyára ez mint *χου* tűnik fel. — Esetleg arra gondolhatunk, hogy a magyar *hó* vagy *hohó*, *ohó* megfelelőjével van dolgunk. Persze az előzményül feltehető ugor *kay* ~ *χay* ~ *χαι* > *χου* indulatszó rokonságba állítható a *kaj* elemmel. Kapcsolatuk mellett vallanak az ilyen együtt szereplések: MOLNÁR ALBERT nyelvtanában: *heyjahó* (CorpGramm. 251), továbbá amit CzF. *hajhász* 1. címszava alatt találunk: „1. *Haj, hajh, hajha, hajhó* kiáltozással vadakat ijeszt, kerget, üz. 2. Átv. ért. mindenfelé járva, kelve, tudakozódva keres, kutat valamit.” — A *hajhász*-ra különben a régi nyelvből is vannak adatok (NySz.). SÁNDOR ISTVÁNNál ez található: „*Hajha. Hajhaj. Vox feras v. pecora pelentium. | Hajhász. Quaesitor, Inquisitor, v. Pulsor ferarum. | Hajhászni. Quaerere, Investigare, v. Pellere feras.*” — A SzófSz. szerint a *hajkorász* (1838. KASSAI) vagy *hajkurász* a *haj* indulatszó származéka, s összevethető a népnyelvi *hajkász, hajlál*, továbbá a *hajhász* szókkal.

Egyébként az indulatszó egy szótagú, formans nélküli, pusztá alakjait MOLNÁR ALBERT grammatikája adatomlja, így: „Exclamantis: *oh, ó, hoy, uho, héy, hophaya!*” (CorpGramm. 252.)

DöbrK. 441: „Es kilenced horan úvölte iesus nag zoval mondvan *hely hely* lamazatabani az az En istenem en istenem mire hagat meg (el) engen: *Eli, Eli*, lamma sabacthani? 'hoc est Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?' ” Az idézetbeli *hely hely* tehát nem a magyar *hej! hej!* indulatszó elírása (vö. BENKŐ, Az *ly* hang története 68), hanem a Máté-evangélium eredetijéből való átvétel, amint erre LIGETI LAJOS is (Pais-Emlék 346) rámutatott. — Fortuna: Szerencsének... XVI. század: „*Heu* társ, néked léssen szép feleséged”. Ugyanabban: „*Heu* társ, ez ember felől ezt meg értheted”. Ez a *heu* bizonyára a latin *Heu* 'oh' interiectionak magyar szövegbe való átvétele.

A magyar *haj* felkiáltó szó átvétele a szerb—horvát *hàj, aj* 'rufen und dadurch scheuchen, jagen' ~ szlovén *haj* 'zurufen'; a magyar indulatszóból a szerb—horvátban *hàjkati* 'vor sich treiben; scheuchen, jagen' (vö. Nyr. XLVI, 272; de vele szemben nb. BERNEKER, EtWb. I, 382).¶

III. A *haj* vagy *huj* alakú hangutánzó-indulatszó származékai!

Előbb jelentéstani szempontból foglalkoztunk a *hajgat* igével meg a tulajdonnévül használt *Hajgató* és *Hejgető* igenevekkel. Most egy-két tótani szempontú megjegyzést teszünk hozzájuk.

A műveltető-gyakorító *hajgat* igének volt három szótagos alakja, sőt bizonyára ez volt az eredetibb forma. Adatok a *hajgat*-ra: 1518: „Paulus

Hayoghatho”; 1544: „Az *hayogato* peternek ket forintot” (OkI Sz.). Található *hajagat*, illetőleg *hajjagat* Bornemisza Prédikációiban: „Nemelly igen megvadult lator toborzekot nyom es *meghayiagattya* magát az hohar előtt” (a NySz. kérdőjeles *meg-hajjagat* altételben veszi föl az 1. *haj* címszónak kérdőjeles *hajjá*, *hajjagat* főtétele alatt; nincs ok a hosszú *á*-s olvasásra).

A *huj-* alapszavú *-gat* képzős származéknak az előzőkhöz hasonló formája a CzF.: *hujjogat* ~ *hujogat* 'széles jó kedvében *huj huj* hangon kiáltoz' és a székelyföldi *hujjogat* 1. 'rikkantgat, hejehujáz'; 2. 'hujj! szóval riogat (disznókat)' (MTsz.). Fel van jegyezve a Székelyföldről *hujjogtat* 'kiabálva zaklat' is (Tsz.). A régiségből idézhetünk *hujjagat* alakot: Forró: Curtius. 1619.: „Az bolondoknak es *huyjagatok*nak kialtasokkal nem különben rettenven meg: haud secus bacchantium ululantiumque fremitu perterritus” (a NySz. *hujjagat*-nak olvassa, és egy ilyen tételt vesz fel).

A *huj-*hoz tartozó *-kol* képzős gyakorító van meg ebben: Balaton mell., Somogy m., Kiskunhalas: *hujákol* ~ *hujjákol* 'kiabál, kurjongat, rikoltoz' (MTsz.): a *-kol* képző előtti *-á* hosszúságának oka nem világos.⁴ Amit a MTsz. egy címszóba foglal vele: a Somogy m. Balaton mell. *hujákul* 'huhog', valószínűleg a *huh* hangutánzóval, illetőleg a *huhog* igével függ össze, és változata ezeknek: Zemplén megyei *huhukol* 'huhog (a bagoly)', a Borsod, Abaúj, Zemplén tájairól közölt *huhókol* 'lehel', a Somogy megyei *hujíkol* ~ *hujjíkol* 'lehel (pl. a markába, hogy fölmelegítse)' és Fehér megyei *hujíkol* 'gyorsan lélegzik' (MTsz.).

Kiss Á.: Gyermekj. 170: *hujjant* van (id. TMNy. 388); Őrség, Alföld, Szeged, Torontál megjelöléssel pedig *hujánt* ~ *hujjánt* 'kiált, rikolt' (MTsz.): *-nt* képzős mozzanatos forma a *huj-*ból, vagyis olyan, mint a *rikkant*, *szippant*, *kottyant*. A *hujjant* ~ *hujjánt*-féle hangutánzó-indulatszóból képezett igékhez és az *-nt* képző előtti magánhangzó hosszúságához adatokat állít össze és megjegyzést fűz TMNy. (388—9; vö. még BEKE: NYR. XLI, 442). Az *-ant*-ból az *n* nyújtó hatása miatt lett *-ánt*.

A mozzanatos *-nt* képzős *hujant* ~ *hujjant* vagy *hujánt* ~ *hujjánt* hatására támadt elváltozások: *hu(j)jogat*-ból a CzF.: *hujongat* és a Balaton mellékéről adatolt *hujjongat* 'kiabál, kurjongat, rikoltoz' (Tsz.); *hu(j)jogat*-ból vagy *hu(j)jagat*-ból a szegedi *hujángat* ~ *hujjángat* 'ua.' (MTsz.); **hujakodik*-ból vagy **hujakodik*-ból a tápéi (*utána*) *hujánkodik*?' (ERDŐDI: i. h. 231).

Van *hallároz* 1. Duna melléke, Győr megye Bőny, Tolna megye Sárszentlőrinc: 'lärmáz, kiabál, lármásan pöröl'; 2. Simontornya, Kiskunhalas: 'zaklat, sok kéréssel, pörrel' (MTsz.). Veszprém megye: *hallározó* 'fönnhéjázó' (MTsz.): a *haj* hangutánzó *-lál* + *-z* képzős gyakorító **hajláló* származékából, *l—l* > *l—r* elhasonulással. Hasonlóan, mint Pápa, Kiskunság, Kiskunhalas: *hullároz* 'szállinkózik, egyenként jön' (MTsz.) **hulláló*-ból; ezt már csak azért is így magyarázhatjuk, mivel Kiskunhalasról ismeretes *hullál* 'hullong' (MTsz.).

Abaúj megyéből van egy *ujjant* 'kiált, rikolt' közlés; a MTsz. a *hujánt*, *hujjánt* alá veszi, s lehet, hogy igaza van. Számolhatunk szókezdő *h* lekopásá-

⁴ Vö. TMNy. 404: „Gyakrabban előkerülnek az *-ákol*, *-ékol*, *-ékél* végűek [gyakorítók], melyekben kétes az *á*, *é* hang eredete, s melyek jobbra hangutánzók. Ilyenek: *szipákol* a *szip* igéből; *pőfékel*, *nyivákol*, *bernyákol*; — *turbékol*, *toporzékol* (v.ö. *toborzó*, *típor*); — *pislákol* CzF., *szunyákol* NYR. IV: 446, *sumákol*: félig-meddig alszik XX: 430; — *supákol*, *supátol*: [el]páhol, Kriza: v.ö. *supál*: megver u. o.” Hasonló a nyugati nyelvjárások *cikákol* 'torkán akadt valamitől fulladoz és sziszegő hangot ad lélegzés közben' (MTsz. és Zalaegerszegről saját tudomásom). Van *zuhákol* 'zihál' (MTsz.).

val. — Az *ujjong* ige csak 1838-ban jelenik meg (Tzs.); azonban vele kapcsolatos szók már jóval korábbról adatolhatók: *ujjogat* a XVII. század közepéről, *ujjalgatás* szintén az idő tájról, *ujjongat* SÁNDOR ISTVÁNTÓL. A SzófSz. az *ujju* indulatszóhoz (CzF.: *Ujju ju! ujju ju!* táncszó) kapcsolja őket. Hogy ez milyen viszonyban lehetett a *huj*-féle elemekkel, ez idő szerint nem világos előttem.

IV. A hangutánzó-indulatszónak *kaj* alakját mutató nyelvelemek

1. Egy *kajál* 'kiabál' igére népnyelvi adat van az Ormánságból (MTsz.; az OrmSz. nem tud róla), továbbá a Sopron megyei Mihályiból (ZSIRAI MIKLÓSTÓL: MNy. XVIII, 147). A *kajál* SZINNYEI (MNy. XVIII, 147) szerint „nyilván olyan gyakorító származék, mint *dobál*, *ugrál*, tehát *l*-je etimologikus elem”. Ugyancsak ő szerinte (MNy. XXII, 236) gyakorító *-ál* képzős származéka a **kaj-* (**koj-*?) alapszónak.

Melius Szent Jánosában 1568. így beszél: „Ordítanak, enekelnek, *kayalnak*, *bayalnak*” (NySz. [*kiál*] al.). A Decsi-féle Adagiából 1598.: „Heában *kaiálni baidlni*”. Zvonarics Postillájából 1626—1627.: „Azt *kiállýác baiállýác*”. Tehát a *kajál* mellé osztódásos ikerítéssel *kajál-bajál*, ebből meg *kiál-bajál* keletkezett. — Ide kapcsolódik a *kiabál* igének a magyarázata, amelyet SZINNYEI (MNy. XVIII, 147) meglehetősen odavetve intézett el. A *kajál-bajál* az *aj* hangkapcsolat egyszerejtésével *kajálbál*-nak adott helyet; adat rá Kisviczaynál: Adagia. 1713. Ezt régi nyelvi **kajából* és népnyelvi *kijából* ~ *kiából* formák követhették, majd a két *á* elhasonulásával *kajából* Póсахázinál és a népnyelvben, illetőleg *kijából* vagy *kiabál*. A Bornemiszanál felmerülő *kaiabayalo* olv. *kajabajáló* bizonyára az első, *kajáló* elem *ló* részének a kivetésével lett; hasonlóan a Póсахázi-féle *kajabajálások*. A Kisviczayból adatolható „nagy *kaja baja*” a *kajál-bajál*-ból való elvonás, ahogyan az Alföldről közölt *kajaba* 'lármás veszekedés' a *kajából*-ból lett.

SzD.²: „*Kajdászni*: kajátani, kiáltani, lármázni, kajalni-bajalni.” A Dunántúl, a magyarországi felső Duna-szakasz mellékén és ettől északra, valamint a Duna—Tisza közén el van terjedve a *kajdász* ~ Zalában és Pápa vidékén: *gajdász* ~ Fejérbén: *kajdáz* 'kiáltoz, tele torokkal kiabál'. Csallóközben *kajdászúnyi* (MTsz.). Kittenberger Kálmán „A Kilima-Ndzsárótól Nagymarosig” című könyvében (252) mondatja egyik Börzsöny vidéki pásztorcsaládból való szereplőjével: „Abban az évben nagyon hamar kezdett *kajdászni* a zöld harkály . . .” S az író ezt jegyzi meg hozzá: „A zöld harkályt meg azért említette, mert azt minden erdőjáró tudja, hogyha ez a madár nagyon kiabál, akkor az idő hamarost rosszra fordul.” — Csallóközi közlés *kajdászúnyi* 'kiabál, éktelenül énekel' (MTsz.) a már idézett *kajdászúnyi* 'ua.' mellett.

TMNy. 411: „Az *-ász* képzőt gyakorító *-d* látszik megelőzni ezekben: *kajdász*, v. ö. *kajált*; *hajdász*: hajszol, Gömör (talán a *kajdász* analógiájára, mintegy *kajdászva* hajszol, v. ö. *kurgat*: kurjogatva kerget, Simonyi: Komb. szóalk.); — *bujdász* NySz.” SZINNYEI a „Kiált” cikkben (MNy. XVIII, 147) ezt írja: „Ezzel [a *kajál* igével] egy tőből sarjadt: *kajdász* 'kiáltoz, tele torokkal kiabál' (MTsz., SzD.) és *kajdászol* 'kiabál, éktelenül énekel' (MTsz.). *Kajdász*, *kajdászol* és *kajál* úgy viszonylik egymáshoz, mint a régi nyelvbeli *bujdász* 'bujkál', *bujdászol* ua. és *buvál* ua. (NySz.)” SZINNYEI utóbb is (HB.: MNy.

XXII, 236) a HB.: *keassatuc* magyarázatával kapcsolatban hivatkozik a *kajdász* és *kajdácsol* szókra mint a *kajál*-lal együtt a **káj*- (**koj*-?) alapszó származékaira. A NyH.⁷ 66 szerint a *bukdácsol*, *szökdécsél*, *nyögdécsél* igékbeli -*dácsol*, -*décsél* előzménye **dál-csol*, *-*dél-csél* volt. — A csillagos formák fölvetését nem tartom egészen megokoltnak. Inkább gondolom azt, hogy az *á*, *é* nyúlással lettek. A *szökdécsél*-re nézve ezt bizonyítja az „Igen *szökdöcsölnek* és ugrálnak” adat Sztárai Mihálytól a 29. zsoldár fordításában (RMKT. V, 85 után NySz.): az *ö* nyilván korábbi *ě*-ből változott el. Az Eszterházi Tamás-féle (1602.) *irdatsollyac* 'irdogálják, irogatják' hangalakja kétes: *irdacsol* (így KRÉSZN. és NySz.) vagy *irdácsol*? A *kajdácsol* szerintem *kajdacsol*-ból változott el, illetőleg még korábbi *kajdasol*-ból, mivel a képzőbeli *cs* bizonyára a gyakorító -*s* képzőnek affrikálódott változata. — A *kajdász*-t, mint a *kajdász*-t is rövid *a*-val hangzó **kajdasz*, **hajdasz* formákra vezetem vissza. Az igékben jelentkező *d*-nek és *l*-nek, illetőleg *sz*-nek gyakorító képző volta nem kétséges.

A Velencei-tó vidékén a *kajdász* mellett: *kajdácskodik* 'lármáz'; „mikor egyes vadlud elszakad a falkától s gágogva keresi társait, azt mondják: »*Kajdácskodhatik*, míg megtalálja pajtásait»” (Nyr. XVII, 431 után MTsz.).

A Komárom megyei Nagyigmándról merül fel *kajdabajdász* 'kiáltoz, kiabál' (MTsz.): **kajdász*-*bajdász* ikerítésből való *kajda*-*bajda* (vö. *kaja*-*baja*) elvonás, s ennek **kajdász*-*bajdász* igével való keveredése.

Ormánsági adatokból (OrmSz.) ismeretesek *kajkol* ~ *kajkó* 'vonít (kutya)' és *kaicol* (kutya, pl. mikor oldalba ütik): az utóbbi bizonyára előző *kajszol*-ból változott el.⁵ A *kajkol* 'nyifogva ugat' előkerül a Baranya megyei Pellérd-ről (MTsz.), és ismeretlen helyről felveszi a Tsz.

A Somogy megyei Visnyéről: *kajint* 'nagyot kiált': mozzanatos értelmű **kajant* alakulatnak a változata (vö. *pattant* ~ *pattint*).

2. A *kaját* és *kajált* keletkezésére és egymáshoz való viszonyára vonatkozó nézetemet ismertetem.

A HB. *keassatuc* elemét már régóta -*ss*-sel olvasom, amint ez „A HB. olvasása és értelmezése” című közleményemből (MNY. XXXVIII, 160—1) is kitetszik. Az emléknek folytatólagosan adott olvasásában *kéässátuk* van és az ehhez fűzött 59. jegyzetben változatokként: „*kéässátuk* || *kéässátuk* | *keässátuk*”. Ebből látható, hogy már akkor lehetségesnek gondoltam olyan alakot, amelyben a *t* előtt rövid *á* hang áll. Világosabb fogalmazásba áttéve úgy értem ezt, hogy én egy eredeti *káját* alakot tartok kiindulásul felvehetőnek, amely azután *káját* > *kéát* ~ *kiát* változatokban folytatódott.

Felmerülhet az a kérdés, hogy milyen funkciójú -*t* képzővel alakult az a bizonyos *káját* > *káját*. A kérdésre nem könnyű felelni, azért sem, mivel a finnugor -*t* igéképzők összefüggése, illetőleg viszonya általában meglehetősen tisztázatlan.

Az igei szerepben is alkalmazott *káj* hangutánzó-felkiáltó mellett, feltehetőleg egy abból való -*t* képzős alakulat, amely a hangnak hirtelenségét vagy pillanatnyi voltát: mozzanatoságát fejezte ki. Analóg esetül idézhető az osztják *vu* 'üvölt': *vuat* 'elkiáltja magát' (NyH.⁷ 70). — Persze azzal is

⁵ Az Őrségből való: „*lehinczül* a szél, ha lassan fú; az ember, ha menés közben elfárad. »Úgy efárott, alig *lehinczül*.«” (Nyr. IV, 426; vö. MTsz.). Magam Zalaegerszegről emlékszem rá *lehincö*[*ö*] formában és 'líheg' jelentéssel. Példa a gyakorító -*sz*-nek *c*-vé változására.

számolni lehet, hogy mind az *-l*, mind a *-t* vagy a már egybeolvadt *-lt* képzőkapcsolat a maga egészében mozzanatos jelentésben járult a *káj*-hoz. A magyar *sivölt* ~ *süvölt* lehet erre példa, vagy — hangkifejező elemet véve — a magyaron kívüli finnugorságból a finn *puhua* 'blasen': *puhaltaa* 'plötzlich blasen: fuvallani'. Mint lehetőséget felveti SZINNYEI, azzal, hogy a **kajolt* (**kojolt*?) formából a **kajál* hatása alatt fejlődhetett **kajált* ~ **kējált* (MNY. XVIII, 147, MNY. XXII, 236). — BÁRCZI (TihAl. 179) a HB. *keassatuc*-jában *-t* mozzanatos képzőt lát, azonban nem szól arról, hogy eredetibb *l* nélküli vagy pedig eredetibb *l*-es alakra gondol-e.

Az is lehetséges, hogy úgynevezett „műveltető” *-t*-t vett fel a *káj* valami ilyenféle jelentéssel: 'a *káj*-t hangzóvá teszi', hasonlóan, mint *ég*: *éget* 'valamit égővé tesz'. — A hangot kifejező *si* ~ *siv* igének *-at* képzős igei **sivat* származéka szolgálhatott alapjául az előbb a szél hangjára vonatkozó *sivatag* szónak (vö. PAIS: MNY. XLVIII, 141—5). Hasonlóképpen a *ri*: *riv* igével összefüggő **rivat* igét kereshetünk a háromszéki *rivatag* 'hideg és szeles (idő)' szóban (MTsz.).

Vannak hangkifejező *-lt* képzős igéink is, mint *sivít* régi és népnyelvi *sít* ~ *süvit*; régi *visít*; népnyelvi *sipít*; régi *ordéht* ~ régi *ordéjt* ~ régi *ordojt* ~ régi *ordét* ~ régi *ordít*; régi *nyeréjt* ~ régi *nyerét* ~ régi *nyerít* (rég *nyiret*-is) ~ népnyelvi *nyerüt*: a népnyelvben 'kiált, ordít', mégpedig a régi és népnyelvben madárról is; régi *huréjt* ~ régi *hurét* ~ régi *hurít* 'acclamo, probrose clamo, opprobro' (NySz.) (vö. *hurogat* ~ *hurrogat* uo. és Órség: *huraj* 'kiáltozás' MTsz.). — Az idézett igékben levő *-lt* ~ *-ét* képző alakilag, azaz alakfejlődés szempontjából egyezik az *-ít* ~ *-ét* műveltető képzővel, amelynek az *i* ~ *é*-je előbbi *i* másodlemű kettőshangzóra, ez magánhangzó + *xt* hangkapcsolatra, az utóbbi meg finnugor *-kt* ~ *-xt* (*-yt*) képzőkapcsolatra vezethető vissza (vö. SZINNYEI, FgrSprw.² 111—2). — A TMNY. kétféle jelentésű deverbális *-ít* képzőt vesz fel: mozzanatosat (392—3) és műveltetőt: *-ajt*, *-ejt*, *-ít* (432—5). A NyH.⁷ szerint ugyanígy van mozzanatos (72) és műveltető (74—5). Amarra ilyen példák szerepelnek: *vonít* (*vállat v.*), *merít*, *kaparít*, *csavarít*, *sodorít*, *pődörít*, *emelít*, *nyomít* stb. — A NyH.⁷ (72) az összetett *-lt* mozzanatos képzőre felhozott *sivölt* ~ *süvölt* példához zárójelben ezt teszi oda: „vö. *sivít*, *süvít* N.”. Nem egészen világos, hogy SZINNYEI mit ért itt a „vö.”-n. Hogy a *sivít*, *visít*, *nyerít* mozzanatos jelentésű igék volnának most, azt nem állíthatjuk. De ha jelenleg vagy újabban nem így használatosak, abból nem következik, hogy nem is voltak ilyenek, vagyis hogy az *-ít* ~ *-ét* bennük előzőleg nem mozzanatos képzőként funkcionált. A képző jelentésbeli elhomályosodásának az esetei lehetnek ezek, olyanféleképpen, mint ahogy a *vállat vonít* kifejezésben a *vonít* valóban mozzanatos ige, azonban ebben: *a kutya (soká) vonított*, éppen nem az.

BUDENZnél (UA. 62—3) találjuk: „Közönséges momentán igeképző a finnben *-hta* (illetőleg < *ahta*), kivált hangutánzó igéken: pl. *huudahta*- fölkiáltani: *huuta* clamare, vocare | *helähtä*- megcsendülni: *helää*, *heläjä*- csengetni. . . *ko[u]mahta*- [mom.]: *ko[u]maa*-, *ko[u]maja*- graviter resonare [nb. magyar *kong!*] . . . *parahta*- följajdulni, sirásra fakadni: *parku*- hangosan sírni. . .” (Vö. BUDENZ—SZINNYEI, Finn Nyelvtan 49.) — BUDENZ (i. h. 63) a *-hta* képző eredetére vonatkozólag ezt jegyzi meg: „. . . a *-hta* (< *ahta*) képzős momentán igeik nagyrésze *-j* (< *aja*)-féle continuatív igeik mellett áll, a melyek képzője (*-j*) eredetibb *g*-ből való: bizonyosnak vehető, hogy a finn *-ht* összetett képző, melynek előrése, elhomályosult értékkel, a frequ. *-j* (*g*)

s csak utórésze *-t* voltaképen momentán exponens (vö. m. < *-ojt*, *-tt*, pl. *taszít*).¹ A finn mozzanatos *-hta* képző bátran egyeztethető a fentebb szóba hozott finnugor *-kt* ~ $-\chi(\gamma)t$ műveltető képzővel: annak az egyik hangtörténeti fejleménye. Azonban érdekes, hogy a *-kt* ~ $-\chi(\gamma)t$ képzőnek műveltető funkcióban egy másik hangalaki folytatása van a finnben: *-tt* (FgrSprw.² 112), nyilván *-kt* > *-tt*-hasonulással. Közönséges, hogy funkcióelkülönülés alaki elkülönüléssel jár együtt.

Ami a *kajált* ~ *kiált* alakok *l*-jét illeti: hogy az az *a*-nak analogikus úton létrejött felbomlásával került-e a szóba, vagy pedig képzőelem-e, arra nézve nem tudok dönteni. Mindenesetre számba veendőnek tartom, hogy a mozzanatos *-t* képzős *káját* forma mellett keletkezett gyakorító *-l* képzős *kajál* alak is, s ebből alakult *-t* mozzanatos képző felvételével *kajált* > *kajált* > *kéält* ~ *kiált*. — Természetesen az *l* nélküli régi és népnyelvi *kaját* ~ *kiát* eseteknek részben *kajált* ~ *kiált* lehetett az előzményük. Így a BpG1. (SermDom. II, 451): „*juettven* auag *kajátvan*” esetében az *ivölt* ~ *üvölt*-nek *l*-je vesztett formája van, s vele együtt ilyen lehetett a *kaját* is.

A Székelyföldről *kéajt*, *kiajt*, *kajt*, az északi-csángóból *kiāit*, Hétfaluból *kiālt* mellett *kāit* (WICHMANN) formákat közölnek (MTsz.). Hasonló formák előfordulnak már a régiségben is: JordK. (361): *keaytonak*⁶; ÉrdyK. 101: „*keyaytany* . . . *kyaytany* . . . *ywölteest kyaytast* . . . *kyaytom*”; uo. 204: *keat'totanak* olv. *kējittot(t)anak*; uo. 218: *keya'tassal* olv. *kējajtással*⁷. — Ezek a mi jelenlegi feladatunk szempontjából nem különösebben fontos esetek sokkal bonyolultabb és terjedelmesebb fejtegetést kívánnának, mintsem hogy most célszerű volna abba itte belebocsátkoznunk.

Com: Jan.: *Kiáltnac bajátnac* merül fel (NySz. II, 298), vagyis a *kiált* osztódásával létrejött ikerítés. A Balásfinál levő „*Hiuságos kaiabaiáltástok*” (uo.) a *kajáltás* elbtagot megcsonkító eset. Veresmartinál „*Azon kiáltozol bajátozol* . . .” bukkan fel.

V. Egy a hangkifejező *kaj*- alapelemű szócsoporttól független *kaj*- tö rokonsága

1. „*A fitul, finta* szócsalád” című dolgozatomnak „*Kalafinta, csalafinta, csalafurdi*” című II. szakaszában (MNy. XI, 405—8) egy akkoriban — 1915-ben — talán szokatlanul nagy tetsző etimológiai bonyodalom kifejtésére teszek kísérletet. — A *kalafinta* 1. 'görbe, ferde — horog' és 'csalás, ravaszság, szemfényvesztés, törbe ejtés' szót úgy magyarázom, hogy annak a *kala* eleme a 'görbe, lekonyult' értelmű *kajla* melléknév változata, ez meg igenévi származéka egy **kajal* vagy **kajol* igének, mely *kajlad* és *kajlul* továbbképzésekben is felbukkan, s amelynek *-s* képzővel megtoldott *kajló* igenévét egy 1691-i *kajlós* (Oklsz.) adatban találhatjuk meg.⁸ A **kajol*-t akkor gyakorító-nak, vagyis a *kaj* gyökeret igei természetűnek fogtam fel, s ennek megfelelően

⁶ Uo. 360: *ordoytasnak*.

⁷ A ' jel gyakran áll *az* helyett levő *a* után. De van 141: „*Ne akar*”.

⁸ MÁRTON JÓZSEF 1807. évi szótárábap előkerül egy „*kajolni*, 1. *kajladni*” tétel, s valószínűleg ehhez kapcsolódik KRESZNERICSNél: „*Kajol* (mint hajol). Flectitur. De már ma szokatlan.” (Útalok rájuk GÁLDI LÁSZLÓ „A magyar szótárirodalom a felvilágosodás korában és a reformkorban” című munkijához készült opponensi véleményemben: i. m. 514. — MÁRTON és KRESZNERICS alighanem egy kikövetkeztetett formát vesznek fel.

magyaráztam az összeállított szép létszámú szócsaládot. Azóta mindinkább előtérbe került az ősbib nyelvfejlődési szakaszokra vonatkozólag a nomen-verbum: névszó-ige kategóriájának a jelentősége. Ehhez képest újabban arra gondolok, hogy a *kaj* gyökér igeként és névszóként egyaránt szerepelt, s így a szócsalád egyik-másik tagjának az alaktani magyarázatához a szóban forgó dolgozatban felvetett lehetőség mellett még más megoldást is kombinációba vennék.

Néhány, hajdani és mostani nézetem szerint idetartozó nyelvelemet itt is ismertetek.

A *kajács* 'görbe, horgas, ferde stb.' lehet egy **kajó* vagy **kaja* igenévnek *-s > -cs* képzős megtoldása, de lehetséges — és most szerintem valószínűbb —, hogy az a *kaj* nomen-verbumból való *-s > -cs* képzős alakulat, s az *á* nyúlással jött létre. Az utóbbi megfejtés révén alaktani szempontból egyeztethető vele mint a **kajas > *kajacs*-ra visszamenő elválkozás *kajcs ~ gacs* 'görbe, görcsös fa vagy kajla, görbe láb; görbület', valamint a növényrészek megjelölésére alkalmazott *kacs*, továbbá a *kacsó* 'kis kéz', *kacska* (*kocska*) 'hibás kezű'.

A *kajmó ~ gajmó*: *gamó* 'kampó, horog; horgas végű bot; ág-bog; nagy láb' vagy a mozzanatos *-m*-mel képezett **kajm* igei származéknak az igeneve, vagy — ezt most vetem föl — *-m + -ó* kicsinyítő képzős alakulat, olyan mint például *or : orom : ormó*. A régi nyelvi *kajmocs* (*kajmócs*) ~ *kajmacs* 'horgas, kajcsos; uncus, uncinus' lehet egy **kajm* igéből való névszó, de lehet *-m + -cs* képzős kicsinyítő is.

A 'görbülés' értelmű *kaj* gyökér igei funkciójú *kuj* alakváltozatának **kujog ~ *kujjog* gyakorítójára mehet vissza a mezőtúri *kujjogó* 'bamba, hülye, esetlen, ügyetlen, gyámoltalan' szó (MTsz.). Ugyancsak a *kuj-* alapszóhoz vonható **kujag* gyakorító származék igenevének fogható fel a Kassa vidéki *kujaga* (gúnyosan) 'sánta, bicegő (nőszemély)' (MTsz.).

Az iméntiekre tekintettel egykori nézetemtől eltérően **kajog* gyakorítóból eredeztethető a *kajkó ~ kákó ~ kakó*: *gágó ~ gagó* ilyen jelentéseivel: 1. 'fahorog'; 2. 'szénvonó'; 3. 'a zsuppfödél farába szúrt karó vagy pózna'; 4. 'görbe kezű vagy lábú'; 5. 'esetlen, féleszű, félbolond, bolondoskodó' (MTsz. I, 1010—1), valamint *gágó ~ gagó* 'tátott szájú, ostoba' (uo. 666). Az alakváltozatok úgy magyarázhatók, hogy a **kajogó* igenévből vált **kajgó*, és ebben egyrészt a szókezdő *k* hasonította magához a második szótag kezdő *g*-jét, másrészt pedig a második szótagbeli *g* is zöngésítette a szókezdő *k*-t. — Gondolnunk lehet még arra is, hogy a *kajkó*-félékben a *-k* a *sikk-**kan(t)*, *sikkolt*-félékbeli mozzanatos *-k*-val azonos, és mellettük voltak **kajgó ~ *gajgó*-félék, amelyekben a *-g* gyakorító, majd a kétféle alakulatok keveredtek egymással.⁹

SZINNYEI *kajkó*-nál (MTsz. I, 1011) az 1. *kuka* tételre utal, ennél meg (1238) a *kajkó*-ra. Az 1. *kuka* alföldi nyelvjárási elem: 'horog alakú fa, amellyel a zsinigre fűzött dohányt a szárítóra akasztják'. SZINNYEI helyesen kapcsolt: a *kuka* (*kukás*) a **kujog* gyakorítónak az igeneve volt, vagyis a Kassa vidéki *kujaga* változata. — Azonban tovább léphetünk: ide számít a 2.-nak jelzett *kuka* is: 1. 'mafla, bamba, bárgyú, hülye'; 2. 'makogó, rosszul beszélő'; 3. 'néma, süketnéma'; 4. 'álarcos ember, maskara' (MTsz.). Hozzájuk csatol-

⁹ A gólya *gagó* stb. nevét egy *gag* hangutánzó ige melléknévi származékának fejti meg D. BARTHA KATALIN (MNY. XI, IX, 464—5).

hatók: a SZINNYEITŐL a 2. *kuká*-val összevetett *kukó* ~ *kukó* 1. 'golyvás' (vö. *finta*, *fintor*); 2. 'törpe természetű'; 3. 'ügyetlen, együgyű, bamba, mafla, gyámoltalan' (MTsz.) ~ *gugó* 'ostoba, bamba' (MTsz.) ~ *guga* 'golyva, pestises mirigydaganat'. Sőt a **kujog* gyakorítóhoz tartozott vagy oda vonódott a *guggol*, *gugaszt*, *guggan*, *gugora* (MTsz.). — Megjegyezzük, hogy a MTsz. 1. *kuka* szavát SIMONYI (MARIÁNOVICS MILÁN: Nyr. XLIII, 16, XLVI, 273) és őt követve KNEZSA (SzlJsz. I, 290) szláv, közelebbiről — úgy látszik — szerb—horvát eredetűnek minősíti (BERNEKER, EtWb. I, 639). Én nem látom valami különösen megokoltnak a „gányó”-k műszavának a vázolt szócsoporttól való elszakítását.

A *kajsza* 'ferde, görbe; görbe szarvú' a *kaj* ige *sz-es* *kajsz* gyakorítójának az igeneve; továbbképzése: *kajzás* 'csámpás (ökör)' ~ *kaszás* (lábú ökör). A **kajsz* igének egyéb származékai: *kajszos* 'ferde, görbe, csámpás'; *kajszol* 'kaszál a lábával'; *kajszul* 'kitörök'. — A MTsz. „[*kósz*]” címszó alatt ezt veszi fel: *kojsza* 'dologkerülő, henye' és *kojsza puskás* 'csavargó puskás': a Szabolcs megyei Besenyődről, illetőleg Kisbesenyődről. Ebben a *kojsza* elemében az imént szóban volt *kajsza* alak- és jelentésváltozatát láthatjuk. BÁRCZI (SzófSz.) a KASSAINÁL feltűnő *kószu*-t a XVII. század közepéről adatolt *kószál* igéből való elvonásnak tartja, azzal, hogy ennek eredete bizonytalan, és azt jegyzi meg róla: „Talán inkább a népn. *kajsza* 'görbe' szóhoz kapcsolható, s így alapja az alkalmasint fgr. er. *kaj*-tő volna; vö. *kajla*, *kujtorog* stb. (MUSZ.; FUF. 16: 78).” Én a bizonytalankodást mellőzhetők vélem, s azt gondolom, hogy a *kajsza* szónak *kojsza* és *kósz*a változata használatos volt 'kóborló' jelentésben is, s belőle lett denominalis igei származék a *kószál*. — BÁRCZI (SzófSz.) nyomán úgy gondolom, hogy a *kúszál* — *kúsz*a szintén a *kajsza* családja foglaltat bele.

A *kajtat* (*kojtat*) 1. 'kóborol, kószál, koslat, lótfut'; 2. 'keresgél, kutat' igének és a *kajtár* ~ *kajtor* 1. 'kóborló'; 2. 'csapodár, kicsapongó, buja, pajkos'; 3. 'tilosba járó'; 4. 'kártékony'; 5. 'mindent fölkutató'; 6. 'nyalánk, torkos' melléknévnek *kajt* alapszava és ennek *kajti* igeneve 'keres, kutat', illetőleg 'kereső, kutató' jelentésben él a Székelyföldön. A *kajt* -t képzős műveltető, azaz deverbális alakulat. A *kajtat* *j* nélküli változata a *katat* 'keresgél, kutat' (vö. *sajtó*: *sató* ~ *satu* ~ *sotó* ~ *sotu* ~ *sutú* stb.) meg a *kutat* (vö. SzófSz.). Ezekben 'görbítés—görbülés' alapképzetből a 'keresés, kutatás' értelem hasonló módon fejlődött ki, mint a *kerít*—*kerül*—*kerget*—*keres* esetében, vagy mint ahogy az ugyancsak a 'görbeség' jelentéskörének egyik kifejezőjével: a *fit* ~ *fint* (*fitul*, *finta* stb.) elemmel függ össze a *fitat* ~ *firtat* a. m. 'mutat', de 'keres, kutat, fürkész, szimatol' is.

Annak idején a *kojtorog* ~ *kójtorog* ~ *kujtorog* 1. 'kóborol, kószál, csavargó' és 2. 'nyomorog' igét én a *kajti* ige **kajtorog* gyakorítójából vezettem le. Ezt most módosítom: nem egy *kajti* műveltetőből való -*rog* képzős gyakorító, hanem egy **kajd* ~ **kojd* ~ **kujd* gyakorítónak a megtoldása lehet az további gyakorító képzőkkel. Erre vall a KASSAITÓL „Duna mell.” meghatározással közölt *kujdorog* (MTsz.) s ennek *j* nélküli változata: a Gyöngyös vidéki *kúdorog* (uo.), valamint előző **kojdorog*-ból lett hegyaljai *kódorog* (KASSAI után MTsz., a *kujtorog*-ra utalva). — A **kajd* ~ **kojd*-nak egy gyakorító -*g*-vel való megtoldását őrizheti a Fehér megyei *kódog* 'tévelyeg' (MTsz.). — Sőt a *kajd* ~ *kojd* gyakorító -*ár* képzős származékául fogható gyanúba a mármarosai Técsőről való *kojár* 'kártevő, rongáló (például tyúk)' (MTsz.), azért is, mivel ilyen jelentését a *kajtár*-nak is ismerjük.

2. A több mint négy évtizede közölt és most részben — felfrissítve — ismertetett szó- vagy szócsaládfejtést tovább bővitem azzal, hogy a *kaj*- alap- elemű szócsoporthoz hozzá kapcsolom a *hajol*—*hajt* igéket és tartozékaikat. — Azaz követem BUDENZET (MUSz. 2, 76—7), aki a *kajács*, *kajla*, *kajsza*, *kajcsa*, *kajmó*, *kajmacs* szók tételében így ír: „Mindezen szembetünőleg egymással egybetartozó m. szók az ugor *kɣg*- 'hajlani' igének származékai, melynek különben *haj*- a magyar alakja (*hajt*- *flectere*, *hajl*- *inclinare*, *flecti*, lásd e cikket), s melynek itt kezdőhangzója még *k*-nak maradt: *kaj*- (úgy mint *kúm*, *kún*-ban = *húny*-).” E felismerés megkapó példája BUDENZ hatalmas fantáziájának és csodálatos élelátásának. Ez irányban határozottabban foglalok állást, mint BÁRCZI, aki a SzófSz.-ban a *kacs*, *kacsint*, *kacsó*, *kajla*, *kajtat* stb. szókkal összefüggésben ismételten ilyen megjegyzéseket tesz: „a 'görbülést, ferdeséget' jelentő *kaj*- tő szárm.-a, ez valószínűleg a fgr. er. *hajlik* tövének változata” (a *kajla* al.). A *hajlik*—*hajol*—*hajt* alatt ez nincs meg, ellenben a következő olvasható: „valószínűleg ugor er., vö. vog. *khojlál*- 'hajladozik', *khūti* 'hajt, hajlít’”.

Én határozottan azt gondolom, hogy az ezekben meglévő *haj*- ~ régi *hoj*- tő a *kajla* családjában mutatkozó *kaj* elemnek a szókezdő *k* spirantizálódása útján lett változata. — Az előbb idézett vogul szókkal való rokonítást a *kajla* és *hajol*-féle szócsoport etimológiai összefoglalására vonatkozó javaslat természetesen nem érvényteleníti. Sőt a magyar *k* és *h* kezdetű nyelvelemek összetartozását éppen a vogulból idézhető megfelelőek erősítik azzal, hogy bennük a *k* χ fokon jelentkezik.

BUDENZ (MUSz. 72—3) a magyar *hajt* 'üz' igét a vogul *kujt* 'impellere' megfelelőjeként különválasztja a *hajol*, *hajlik* — *hajt* csoporttól, és egy ugor **kɣg*- 'foly, fut' alapszóra vezeti vissza, miután elhárítja azt a lehetőséget is, hogy a *haj!* interjectio van meg benne. — A 'görbit'-féle értelmű *hajt*-nál az 'üz, kerget' olyan természetű jelentésfejlődési mozzanat, aminőt a *kajt* és *kajtat* ~ *katat* ~ *kulat* igéknél meg a *kajlár* ~ *kajtor* melléknévnél már előbb számba vettünk és analógiákkal támogatunk. Tehát a BUDENZ-féle elkülönítést nem tekintem szükségesnek.

3. Amikor az egyelőre a magyarból és vogulból adatolt 'görbülés' jelentésű *kaj* ~ *haj* gyökér családjával foglalkozunk, érdemes fontolóra venni, hogy a török nyelvekben szintén van egy azonos alakú és rokon jelentésű nyelvelem. Ez: Kásyari: *qamaq*, *qayar* 'sich zuwenden, umwenden' | *kai* 1. altaji, teleut 'sich zurückwenden'; 2. oszmánli 'abspringen (von der Kugel)'; 3. oszmánli 'hindurchschlüpfen, unbemerkt vorbeikommen'; 4. oszmánli 'ausgleiten, gleiten'; 5. oszmánli 'gleiten lassen' (RADLOFF, Wb. II, 3—4). — Tehát egy uráli és egy török nyelvelem egyezésével volna dolgunk?

Lehetséges volna az is, hogy egyik-másik magyarországi személy- vagy helynévben a török *kai* igének valamelyik tartozéka őrződött meg.

1281: *Kayan* és genitívusban *Kayani* „Jula” bán nemzetségéből „Bere-men” és „Weegbala” Baranya megyei birtokokkal kapcsolatban (HazOkm. VII, 17). R. NAGY LÁSZLÓ (KCsA. I, 238—9, NyK. XLVI, 136) a *Kayan* személynevet a török *kaj* 'sich biegen; verderben; tödten' igéből magyarázza. A baj az, hogy a személy a Nagy Jula Bán nemének, másképpen az 1240: *Kean* ~ 1251: *Kan* nemzetségnek a tagja (KARÁCSONYI, MNemz. II, 280—9), s így valószínű, hogy a neve a török *kayan*: *kán* méltóságnév változata.

Az imént jelzett török *kai* igével összefügg a teleut, kirgiz, kazáni, baraba, toboli, komandi, krími, csagatáj, keleti türk, karaim *kait* I. 'zurück-

kehren, heimkehren'; 2. 'sich abwenden, absagen'; 3. 'entfliehen, entwischen'; 4. 'auf etwas beziehen'; 5. (v. trans.) 'bespringen' (RADLOFF, Wb. II, 29—30). Ebből való jelen idejű melléknévi igenév *kaitar*. Megjegyezhetjük, hogy a törökségből kirgiz, kazáni, krími, komandi, csagatáj, keleti türk, karaim nyelvű *kaitar* 1. 'zurückgeben, zurückbringen, zurückschicken' és 2. 'wiederholen' ige is idézhető. A *kaitar* tóalak pedig egyes 2. személyű imperativusként szintén ölthetett személynévi szerepet a törököknél. — Az OklSz. az 1346 és 1602 közötti időből 10 *Kaythar* ~ *Kaitar* ~ *Kaitár* „dictus”-t és családnevet sorol fel a NySz. nyomán 'damnificus, noxius, cupes, catillo' értelmezésű címszóban. A címszóban fel van véve 4 *Kaytor* ~ *Kaythor* „dictus” és családnév. — Hogy a *Kajtar* vagy *Kajtár* nevek mind az imént megbeszélte magyar közsőből erednek, nem merném határozottan állítani, mert feltehető, hogy egyikben vagy másikban az említett török *kaitar* igenév vagy imperativusi forma vált személynévvé. A török eredet fokozottabban valószínű az 1479: *Kaythar* családnév esetében, amelyet a Vas megyei Rohonctól keletre eső Besenyő helységgel kapcsolatban jegyeznek föl (CSÁNKI II, 829): így lehetett az ott megszállatott besenyők nyelvi maradványa. — Az 1429., 1466., 1474., 1480. évi előfordulású *Kaytor* ~ *Kaythor* olv. *Kajtor* névalak, mint a közsónak ugyanilyen formája is, elváltozhatott akár magyar, akár török *kajtar* alakból bizonyos elhasonulással. LIPSZKY és Hnt. 1873.: *Kajtor* puszta, a Fehér megyei Abához (CSÁNKINÁL nem található); *Kajtori-tó* ugyanott PRT. X, 424): nincs támasztó pontunk arra nézve, hogy személynévi eredetű.

VI. Az előző szakaszban ismertetett szócsaláddal való összevetés

1. A finnugor szókezdő velaris *k*-nak a magyarban legnagyobb részt *h* a megfelelője, de előfordul, hogy a *k*-ból lett *h*-val kezdődő nyelvelemek mellett kimutathatók az eredeti *k*-val ejtett nyelvelemek is. Ilyenekül a következőket szokás emlegetni: *kupa* 'Grube', *kúszik*, *hovál* ~ *kopál* és *kap*¹⁰, továbbá a népnyelvi *kúm* mint a népnyelvi *húm* és köznyelvi *húny* megfelelője vagy amire én hívtam fel a figyelmet: a népnyelvi *komp*, *kump* ~ *homp* 'halmocska' is, ami összefügg a finnugor eredetű *homorú*, *homorodik*, *homlitt* szócsoporttal (vö. MNy. XXXIV, 31).

Az utóbbiak közé sorolható az egymástól független *kaj* elem és rokonsága is. Érdekes párhuzamot mutatnak: mind a kettőnek az egyik ágában megmaradt az eredeti velaris *k*, a másik ágában pedig *h* lépett a helyébe. Újabb két példa, amelyben a *k* ~ *h* megfelelés maradványa az ősi magyar nyelvjárási különfejlődésnek.

TOIVONEN „Über die vertretung des fiugr. anlautenden *k* im ungarischen” címen (FUF. XXII, 134—46, 1934-ben) közölt tanulmányában szóba kerül a mi *kajál*, *kajált* szavunk (139) is. WICHMANN ellenében, aki (Tsch. Texten 56) a finn *kajo*, *kajata* és a magyar *kaja*, *kajál*, *kiál*-szókat összekapcsolja, TOIVONEN azzal érvel, hogy a magyar szók „scheinen einigermaßen onomatopoesisch und lautmetaphorisch zu sein”, s így nem számítható olyan esetnek, amelyben a szókezdő velaris *k* megmaradt. TOIVONENnek eme felfogásához

¹⁰ Vö. vele kapcsolatban PAISTÓL: „Koplal” (MNy. XLIII, 279—85) és „Kopó, koptantó, kopoltyú” (i. h. XLIV, 18—23).

LAZICZIUS GYULA „A finnugor szókezdő *k* magyar fejleményei mélyhangú szavakban” című dolgozatában (MNY. XXXIV, 27, 1938-ban) azt a megjegyzést teszi, hogy „a *kajál* (*kiált*) 'schreien', *kopog* 'klopfen' szavakat is könnyű elintézni a hangutánzásra való hivatkozással”. — Én korántsem látom „könnyen elintézhető”-nek akár a *kajál* (*kiált*), akár egyéb nyelvelemek hangfejlődési lehetőségeit azzal, hogy hangutánzóknak vagy hangfestőknek nyilvánítjuk őket, sőt még azzal sem, hogy tudomásunk szerint valóban azok, mint a *kajált* és társai is. Azt hiszem és vallom, hogy hangutánzó mozzanat érzékelése csakugyan védhet bizonyos alakváltozások ellenében, azonban azt is gondolom, hogy a hangutánzó mozzanat felfogásának az erőssége nem egyszersmindenkorra változatlan. Emellett még azt is figyelembe veendőnek tartom, hogy bizonyos változások nem fosztják meg a szót hangutánzó természetétől. Így el lehet képzelni, hogy az ősmagyar *kaj!* hangutánzó-indulatszó *zaj!*, majd *haj!* alakot öltött, és ennek ellenére megtartotta hangutánzó jellegét. Tehát a *kaj!* és tartozékai nem azért nem változtak meg, mivel hangutánzónak érezték őket, hanem mivel egyes ősi magyar nyelvjárásokban a szókezdő velaris *k* nem spirantizálódott.

Ezen az alapon bátran föltehetjük, hogy a *kaját* : *kiált* stb. szóeleji *k*-jában egy ilyen *h*-val váltakozó *k* őrződött meg, vagyis a *kaját* : *kiált* stb. arra az ugor, sőt valószínűleg finnugor kapcsolatú *kaj!* felkiáltó-indulatszóra megy vissza, amelyből egyrészt a *haj!* és tartozékai, másrészt pedig a *kajál*, *kajdász*, *kajdácsol*, *kajkol* stb. nyelvelemek származtathatók.

Sőt a többi *h* megfelelőesű szókezdő velaris *h*-val kezdődő nyelvelemek társaságában nemcsak ősi magyar nyelvjárási alakoknak minősíthetők, hanem az ősmagyarság permies nyelvjárására vagy nyelvjárásaira jellemző elemeknek, minthogy a zürjén meg a votják nyelvekben marad meg a finnugor szókezdő velaris *k* *k*-nak vagy zöngésül *g*-re (vö. NyH.⁷ 24). — Az ősmagyarság nyelvének ugoros és permies nyelvjárások szerint való tagozódása kérdésével „*Nyék* törzsnevünk és ami körülötte lehetett” című dolgozatomnak II. és IV. részében foglalkozom (MNY. XLIX, 286—9, 292—3).

2. Azt nézzük meg, hogy a kétféle *kaj* gyökér tartozékaiban a tövégi magánhangzókra nézve mit tapasztalhatunk. — A 'görbülés' értelmű *kaj-t* jelöljük 1.-gyel, a hangutánzó indulatszó *kaj-t* meg 2.-vel.

Az 1. *kaj*-ból való **kajal* vagy ebből magánhangzó-elhasonulással vált *kajol* ige igeneve a *kajla* és *kajló(s)*. Tehát a **kajala* ~ **kajola* vagy **kajaló* ~ **kajoló* alakulatok úgy módosultak, hogy a második nyílt szótagjukban álló rövidnek maradt tövégi magánhangzó kiesett. — A 2. *kaj*-hoz tartozó ugyancsak -*l* képzős igei származék így van: *kajál* 'kiabál'. Ebben bizonyára egy *kajál* előzmény folytatódott, úgyhogy a második szótagbeli *á* valószínűleg az *l* hatására is megnyúlt.

Az 1. *kaj*-ból való **kajas* ~ *kajacs* — mint láttuk — a hangkivetés irányában *kajcs* lett, a nyúlás irányában *kajács*. — A 2. *kaj*-nak nem ismerjük ilyen származékát.

Olyan formák, amelyekben a -*t* formans, illetőleg a -*t*-vel kezdődő formanskapcsolat tövégi magánhangzó nélkül járul az 1. *kaj* gyökérhez: *kajt*, *kajtat*, *kajtár*. A *kajt* egy *kaját*-ra megy vissza: *kajátom* > *kajtom* stb. — A 2. *kaj*-ból való -*t* képzős származéknak, a *kaját* igének az előzménye ugyancsak *kaját*, amelyen második, illetőleg utolsó szótagbeli *á* > *á* nyúlás történt.

3. Az 1. és 2. *kaj* gyökér tartozékai összehasonlíthatók abból a szempontból is, hogy a két gyökér *j* hangjával mi lesz.

Az 1. *kaj* családjában sok a *j*-t eltüntető *kala*, *kacs*, *kasza*, *katat*-féle változat. — A 2. *kaj* tartozékai között *j*-telen forma alig egy-kettő ha akad, amilyen a *kaját* vagy *kajált*-nak a *kát* vagy *kátt* változata.

4. Az olyanféle alaki elkülönülésekkel, aminők *kajol* : *kajál*, *kajt* : *kaját*, együttjár a homonimiából, egyalakúságból eredő jelentéstani zavaroknak, bizonytalanságoknak a kiküszöbölése vagy legalább csökkentése. A homonímia elkerülésének olyan módjai ezek, hogy más jellegű alakváltozások tartották külön a más jelentésű nyelvelemeket. A nyelv háztartásában, a nyelvnek önmagával való gazdálkodásában az alaki szétfejlődés igen fontos szerepet játszik.

5. A *kaj-neszes* értelme Bakonyalján 'lármás, pörlekedő' (HORVÁTH ENDRE, A bakonyalji nyj. 40), ellenben Kiskunhalason, Szegeden, Orosházán 'féleszű, bolondos' (MTsz.). A Somogy megyei Mesztegyőn az utóbbi jelentésben *hajneszes* van. — MÉSZÖLY (MNY. XLVIII, 49) a bakonyalji *kaj-neszes*-ben az indulatszói eredetű *kaj*-t látja. Valószínűleg igaza van, azért is, mivel ugyanott *kajdász* 'kiáltoz' is él (HORVÁTH: uo.). A 'féleszű, bolondos' jelentés az előbbinek fejleménye úgy, ahogy a *neszes*-nek is lesz a 'lármás' után 'részeg, részezes' és 'bolond' jelentése (MTsz.). A *haj-neszes*-beli *haj* előtag is a hangutánzó-indulatszói előzmény mellett szól. — A Tolna megyei Paksról való közlés *kajla-neszes* 'bolondos' (MTsz.). Ugyanonnan, de másunnan is *kajla* 'szeles, vigyázatlan, elhamarkodó, könnyelmű', Bakonyaljáról pedig 'meg gondolatlan' (HORVÁTH i. m. 50). Valószínűleg ez az „értelmes” *kajla* lépett az értelmetlen *kaj* helyébe.

Kaj család ma is él, és a Zalaegerszeghez tartozó Egerszeghegyen lakik a Bazitára vivő „Inséges út” mellett (BAJÁN GYÖRGY közlése). — Hogy a név összefügg-e a *kaj* közszói elemekkel, vagy melyikkel függ össze, persze bizonytalan.

VII. A *kaját* : *kiált* jelentésköréhez

MÉSZÖLY — amint láttuk — az ugorokori sámánosság magyar szókincsbeli emlékei közé állítja oda a *kiált*—*kajált*—*kaját* igét. Én nem merném olyan határozottan állítani, hogy éppen az idézett igék beletartoztak ugor vagy egyéb jellegű sámánosságunk műszókészletébe. MÉSZÖLY a cikkét így fejezi be: „a Pray-kódex imádságában (1200 k.) a nagy társadalomtörténeti átalakulás után békésen megfér egymás mellett a pogány múltú *kaját*-ból lett *keát* a keresztyén szertartás fölkiáltásaival: »*Kéássátuk* chármul: *Kyrie eleison!*«” — Nem érdektelen a magyar szónak éppen egy ilyen vallási vonatkozásban való alkalmazása, de azért nem következtetném ebből meg a kódexek nyelvében való bizonyos előfordulásaiból azt, hogy a szó a korábbi „vallás” műszavának az átvétele az újabb vallás terminológiájába. Én valószínűbbnek gondolom, hogy a *h* kezdetű ágazat: a *haj* és *hej*, valamint tartozékai — tehát az ugoros alakú elemek — szállították az utódokra, bizonyos mértékben még jóval a honfoglalás utániakra is a hajdani sámánosság egyik nyelvi megnyilvánulását. Esetleg felmerülhet az ötlet, hogy azért volt így, mivel a mi sámánosságunk inkább ugoros, mint permies jellegű volt.

Ellenben, ha a *kiált*-ra vonatkozó nyelvtörténeti anyagot átnézzük, az tűnhetik fel, hogy a szó sűrűn használatos az életnek jogi és közigazgatási természetű mozzanataival kapcsolatban.

Besztszj. 157—60: „nuncius: keueth | legatus: idem | missus: idem | promulgacō: *kayalt* | manumissio: zabgatas”. A „promulgacō” FINÁLY szerint és szerintünk is lehet „promulgatio” vagy „promulgator”, s a magyar megfelelő is hasonlóképpen lehetne *kiáltás* és *kiáltó* egyaránt. A SchlSzj.-beli megfelelő: 640—5: „nuncius: keueth | legatus: idem | ambasiator: folio | explorator: kem | promulgatio: *kayaltas hirdetes* | manu missio: zabadou bochatas”. Decsi: Adag.: „Szabadságot *kiáltani*: ad pileum vocare” (NySz.); vö. PPB.: „Vocare ad pileum: Valakit szabad emberré tenni.”

SZIKSZFABR. 110: „Clamor: *Kialtas*” | uo. 130: „Praeco, Stentor: *Kialto*” | no. 234: „Proclamatoria: *Föl kialto leuel*”. — CAL. 851: „proclamo: wöltök, *kialtok* | proclamator: *Kialto, porozlo*”. CAL. 830: „praecones: *Hirdető, elől ki alto* [!] | praeconium: *Hirates [Hirdetes] elől, kialtas*”. MA. 1611: „proclamatōr: *Kikialto, Porozlo*. | proclamo, as: *Kikialtom*.” és „Megkiáltás: Proclamatio. | Megkiáltatott: Proclamatús, a. | Megkiáltom: Proclamo, as.” Com: Jan.: „Író deákok és *kiáltoc*, szó-kihirdető: scribae et praecones.” (NySz.): ma *kikiáltó* volna. A Veres Balázs-féle Verböczi-fordítás szójegyzékében: „*Fel kialtot gyűles*: proclamata congregatio”.

Helt: Krón.: „*ki megkiáltana* minden felé az ellenségnek be-íövetelét az országra” | Kár: Bibl.: „*Porozlónac* szaua által *meg kiáltatác* minden rab-ságból haza íött fiaknak . . .”

Fölmerül még ilyen adat is: GyöngyTör. 2780: „Balatro: onis: clamo-rosus ioculator: *kyalto, yuelteó chiuf* vel prodigij et Lectatores, tykozlo.”

GyöngyTör. 4644: „Cicuticen: est instrumentum, quo aues ad viscum vocant. *Sikattiu*: i. *kialtiw*.” MELICH összevetése jegyzetben: „A madarat a fián, *sikatván* ezt, szokták meg-fogni” (Medgyesi Pál: Hármás jaj). A másik neve az eszköznek *kiálttyú*; érdekes rajta is a *-tyú* végződés vagy „képző”.

Besztszj. 319: „stāma: *kayalthow*” a halakra és halászatra vonatkozó szavak között: valami zavar, tévedés van körülötte. A latin szó „squama” akar lenni, amelyre SchlSzj. 818: „scama: *hal he*”. De mivel előtte „hamus: horog” áll, lehet, hogy valami halászszerszámra vonatkozott; így egy a *kajla* családjába tartozó szó képzelhető oda, amely összevethető ilyenekkel, mint *kalafinta* 'horog', *kallanttyú*, *kajmó*.

VIII. *Kajár és Hungony*

1. Az 1086-ra keltezett és Szent Lászlónak tulajdonított bakonybéli összeírás elsőnek jelzett vagy másként úgy is mondhatjuk: törzsrészében: „Secunda villa est, que vocatur *Quiar*.” (PRT. VIII, 267.) Ezt a hely határ-leírása követi. Az oklevélben előtte „Prima villa Sancti Mauricii, que vocatur *Cupan*” (uo.), utána pedig: „Tertia villa est, que nominatur *Panauadi*.” (I. h. 268.) Az előbbi a Veszprém megyei, Pápától keletre eső *Koppány* (CSÁNKI III, 239). Az utóbbi a Győr megye délnyugati csücskében található *Ponyvád* (CSÁNKI III, 556). Különben amannak a névadója „*Cupon, comes monasterii*”, emezé *Panauadi* (*pányva!*), a monostor egyik „liber”-je (PRT. VIII, 269). A két hely között felsorolt *Quiar* tehát a Győrtől délre Győr megye déli szélén fekvő *Kajár* helyel azonosítható.

Ugyanez az a kétszer említett *Kyar*, amelyből az összeíró oklevél alább feljegyezi „equites”-t (i. h. 269), majd „aratores”-t (i. h. 270). Az ? 1086: *Quiar* bele van foglalva egy 1368-i oklevélbe (i. h. 365). — Egy 1171 tájáról jelzett oklevél szerint: „facta est inquisitio de terra Sancti Mauricii in predio *Quiar*, quam Sciscienses dicebant suam esse.” (I. h. 275.) ERDÉLYI LÁSZLÓ (PRT. VIII, 276, I, 246—7) megjegyzéseit figyelembe véve, úgy láthatjuk, hogy az oklevélben a „Sciscienses” ellen lefolytatott eljárás az előző helyre, azaz a Győr megyei Sokoró-*Kajár*-ra vonatkozik, azonban a Balatonfő-*Kajár*-t illető határleírás van hozzákeverve. — 1234: „Mete terre *Cuyar* secundum privilegium Sancti Ladizlai”: határkiigazítás a bakonybéli apátság és a győri várnépek között „super quadam parte terre ville Sceez” (PRT. VIII, 282—3). — 1240: „super quadam terra nomine *Quoyar* questio”: az apátság a bizonyításban Szent István privilegiumával és Szent Lászlónak az ezt megújító és a határokat megállapító oklevelével mutatja ki a birtokhoz való régi jogát a Péc nemzetségbeliek ellenében (i. h. 286—7). — 1258: „super facto terre *Tharyan* . . . Cuius terre meta incipit a stagno *Kvyar* et vertit in terram *Kvzep* . . .” (i. h. 296): a bakonybéli apátság ügye a Győrszentmártontól délre fekvő *Tarján* (CSÁNKI III, 561) birtokában való osztózásra vonatkozólag. — 1265 kör.: „decimas populorum de *Koyar*” akarja eltulajdonítani a bakonybéli apátságtól a győri püspök (ÁÚO. III, 119). — 1353, 1426, 1427, 1429: „*Poss. Kayar*” (CSÁNKI III, 550).

Egy 1135. évi keltezésű oklevél szerint II. Béla Gergely nevű káplánja útján a béli monostorral kapcsolatban egyebek között így rendelkezik: „In predio *Kuiar*, quod vulgo *Hongun* dicitur, iuxta lacum Balatyn, assignavit sex mansionum iobagiones, quorum nomina sunt hec: Egud, Sulc, Pua, Ysaac, Jacob, Hene. Isti debent equitare cum abbate vel fratribus cum armis et ministrare, sicut alii iobagio[nes min]istrant. Assignavit eciam ibidem octo homines condicionales, quorum nomina sunt hec: Michal, Cunes, Scemus, Bula, Buloc, Sele, Fele, Juan. Isti debent singuli ministrare annuatim cenobio Sancti Mauricii de Bel cum uno bove trienni et tunella vini, idrias quinquaginta habente, centum albis panibus, quinque anseribus, decem gallinis et decem candelis, cum totidem denariis. Hoc obsequium tenentur facere singuli eorum annuatim pro animabus *Oboneg* comitis et fratris eius *Kviar*, qui fuit curialis comes Sancti Stephani regis. Isti habent silvas per se separatas, que vocantur *Sumlu* et *Basfaia*, quam emit *Oboneg*, comes de Bas. Terram autem et cetera necessaria ad [hum]anum usum pertinencia et ad sua servicia complenda habent sufficientem, sed mixtim cum villanis.” (PRT. VIII, 273.) — 1239: „terram et syluam in villa *Kayar*”: vitatja Uros pannonhalmi apát (ÁÚO. VII, 79 és PRT. I, 768) | más 1239/1399: „quidam clericus *Pouka* nomine de villa *Kayaar*” (PRT. I, 769) | 1240 kör.: „In predio *Kear* hec sunt nomina libertinorum”: „predium *Sar*” után felsorolva (PRT. I, 781) | 1267: „Datum in villa *Koyar*”: Lőrinc nádor rendelkezése a tihanyi monostor jobbágysai ügyében (CD. IV/3, 421) | 1296: „Magister *Ladizlaus Fudor* dictus filius *Mortunus* nobilis de *Wesprimio* possessiones suas in *Wesprimio*, in *Bosuk* et in *Kayar*” (ÁÚO. XII, 594): „*Bosuk*” = *Bozsok* Enying mellett északra (CSÁNKI III, 224). — 1347: „in possessione *Kayar* [ismételten] . . . possessionem *Hanganokayar* vocatam . . . de dicta *Kayar* in possessione *Zelkayar* . . . de genere *Kayar Magni* [háromszor] . . . *Stephanus*, filius *Bartholomei*, quondam de *Kayar*” (PRT. VIII, 322—3). — 1366: „*Jacobi* dicti *Keer* de *Tengurd*, necnon *Johannis*

fratris eiusdem, iobagionis domini abbatis [a béli], Nicolai dicti Istenwette, similiter iobagionis ac filiorum Thome, filii Elekes, ascriptitiorum iobagionum eiusdem de dicta *Kayar*” (PRT. VIII, 350—1) | 1369: „Poss. *Kayar* a parte possessionis Wepsen” (CSÁNKI III, 236) | 1402: „in possessione *Kaiar* vocata” (PRT. VIII, 426). — 1332: „Poss. *Kayar* iuxta caput aque *Balatin*” (CSÁNKI III, 236) | 1367: „occasione conservationis possessionariæ portionis ipsius monasterii de Beel *Kayar* vocate iuxta caput aque *Balatin* existentis” (PRT. VIII, 359) | 1382: „portiones ecclesie Sancti Martini Sacrimontis Pannonie in possessionibus *Balaton[m?]feukayar* et *Molumsaar* vocatis” (PRT. II, 559—60 és CSÁNKI III, 236) | 1398/1399: „in possessione *Balatonfewkayar*” (PRT. VIII, 421) | 1437: „portionem possessionariam in possessione *Balatonfewkayar* . . . tertie partis sessionalis de tribus iugeribus terre, in possessione *Kayar* habite” (i. h. 502—3) | 1473: *Balathonfewkayar* mint a bakonybéli apátság birtoka Fejér megyéhez (CSÁNKI III, 236) | 1488: *Balatonfewkayar* és 1488: *Kayar* (uo.). — 1366: „in territoriis videlicet et terminis predictæ ecclesie de Beel *Somlyou*, *Baachfa* et *Balatonfeu* nuncupatis in dicta *Kayar* existentibus” (PRT. VIII, 351) | 1517: „desertam vineam . . . in promontorio possessionis *Kayar Somlyo* vocatam” (PRT. VIII, 561; vö. i. h. 187). Az 1366: *Somlyou*-ra és *Kajár-Somlyó*-ra nézve nb. 1135: „Isti habent silvas per se separatas, que vocantur *Sumlu* et *Basfaia*, quam emit *Oboneg comes* de *Bas* [Bástól]” (PRT. VIII, 273). Az utóbbi oklevélben említett *Sumlu* erdő, továbbá az 1366: *Somlyou* és az 1517: *Kayar Somlyo* a Balatonfő-Kajár mellett emelkedő *Somlyó* hegy. A közeli tájékon északkelet felé egy másik *Somlyó* hegy is található (*Szárhegy* mellett); erről viselte a nevét 1397: „Poss. *Somlyo*” stb., ma: Alsó- és Felső-*Somlyó* puszta Fejér megye nyugati szélén Polgárdi mellett északkeletre (CSÁNKI III, 345).

IV. László (1272—1290.) parancsa a fehérvári káptalanhoz és a káptalan jelentése: „ad *Denem* et *Ballasey* de *Kayar* . . . in duello contra *Abbatem* de *Ecclesia Beel*” (ÁÚO. IV, 382—3): a Veszprém vagy Győr megyeire vonatkozik-e, bizonytalan.

1431, 1446, 1471, 1493, 1506: „*Kayor* ~ *Kayar* de *Istwanfelde*” család; bizonyára egy vele az 1513-ban Edöcsházán birtokos család: Zala megyében Nagykanizsa vidékén (CSÁNKI III, 156).

2. Az 1135-ös jelzésű oklevélről ERDÉLYI LÁSZLÓ úgy vélekedik, hogy az a XIII. század negyvenes éveiben keletkezett hamisítvány (PRT. VIII, 254—5). ERDÉLYINEK ehhez a nézetéhez mi is csatlakozunk, azzal a megszorítással, hogy a hamisítás — mint annyi más esetben — itt is sok tekintetben régi, hiteles adatok alapján és korábbi minták alapján történhetett (vö. PAIS, Miklós püspök írta-e a tihanyi alapítólevelet?: MNy. LI, 15).

Nincs okunk megtagadni az oklevéltől a forrásértéket arra nézve, amit a birtok kettős: *Kuiar*—*Hongun* nevéől tartalmaz, továbbá arra vonatkozólag sem, hogy „*Oboneg comes*”-nek és testvérének, *Kuiar*-nak, Szent István udvarispánjának köze volt a birtokhoz, és szerepet játszottak a birtokkal kapcsolatos — megjelölt — javaknak vagy előnyöknek a bakonybéli apátság részére juttatásában. A kajári birtok magánadományból lett a monostoré, s ezt a magánadományt az ?1135-ös oklevél szerint II. Béla erősíti meg (ERDÉLYI: PRT. VIII, 35).

A helynek *Hongun* neve felbukkan a bakonybéli apátság „villá”-i között az ?1086-os oklevélben is: „. . . in *Uertis*, in *Zaczardi*, in *Hongin*,”

in Ploznic . . ." (PRT. VIII, 269). *Hongin* előtt a Komárom megye déli szélén fekvő Vértes: Vértes-Szentkereszt (CSÁNKI III, 517—8) és — úgy látszik — a Tolna megyei Szekszárdal azonosítható „Zacardi” van felsorolva, utána pedig a Balaton északkeleti sarka felé, Balatonfő-Kajártól nem messze eső Zala megyei Paloznak (CSÁNKI III, 92). Ez az ?1086-os *Hongin* tehát azonos az ?1135-ös oklevél *Hongun*-jával. ERDÉLYI (uo.) szerint az ?1086-os oklevél Szent Lászlónak tulajdonítja többek között a *Hongin* birtokon való adományozást. Ezt az oklevél illető helyéből nem tudom kiolvasni, inkább annak a rögzítését veszem ki belőle, hogy a béli monostornak több más, felsorolt helyen kívül ott is „famiáliái” vannak. — Az ?1086: *Hongin* bele van foglalva egy 1368-i oklevélbe (i. h. 365).

Az ?1135-ös oklevél szerint a bakonybéli monostornak „Kviar”-ék jóvoltából hat jobbágy családja és nyolc „homines condicionales”-a: szolgalmánosa, szolgáltatója volt „Kuiar—Hongun”-on. Javadalmak innen később: a XIII—XIV. század folyamán is jutottak a részére, természetesen nem mindig zavarok nélkül, egyenletesen. Ő többet akart bevonni a szolgáltatók közé, viszont a szolgáltatók gyakran igyekeztek kivonni magukat a kötelezettségekből.

Egy 1347-i oklevél szerint (fentebb már tulajdonnévi adatokat idéztünk belőle) Pál országbíró rendeletére a budai káptalan nyomozást tart Martonos fia Bertalan fia Istvánnak a bakonybéli apáttól kétségbe vont nemessége dolgában (PRT. VIII, 321—4). Az apát az illetőt egyháza „nobilis exercitua-lis”-ának állítja; Torvajai Lőrinc fia Péter meg, aki Istvánnak a javait birtokolja, ennek a nemességét törekszik bizonyítani. A bizonyítás során arra utalnak, hogy az apátságé a *Hangonkayar* nevű birtok volt, Istvánéknak pedig *Zelkayar* nevű birtokban volt részük. Az is szerepel a bizonyításban, hogy „Stephanum, filium Bartholomei . . . semper verum nobilem in numeroque verorum et naturalium regni nobilium computatum et de genere *Kayar* Magni fuisse”. Tehát *Kajár*-nak, sőt a *Nagy Kajár*-nak az emlékezete nem veszett el még a XIV. század közepén sem.

3. A) Próbáljuk meg vallatóra fogni a fenti adatokban előforduló tulajdonneveket.

Az ?1135-ös oklevél alapján eléggé nyilvánvaló, hogy *Kviar* udvarispán a Balatonfő melléki *Kuiar* helynek a névadója, illetőleg a hely ezt a nevét ő tőle vagy ő utána kapta. — Hogy a Győr megyei hellyel kapcsolatban szintén ez-e az eset, határozottan nem állíthatjuk. Azonban nem tetszik valószínűtlennek, hogy az udvarispánnak ott is volt birtoka, s tőle származott a bakonybéli apátság ottani javadalma. Ekként aztán ennek a helynek a neve is róla eredhetett.

Kviar udvarispán testvére az ?1135-ös oklevél szerint „*Oboneg comes*”. Az utóbbi személlyel azonosítható az, akiről az ?1086-os oklevélben egy utat jelölnek meg: „*Septimum predium, quod vocatur Forkosig . . . ad sepulchrum Thati, de quibus tenditur per quinque fossas ad viam Wboneg*” (PRT. VIII, 268). Az ebben levő *Forkosig*-nek megfelel a Hnt. 1944.: *Farkashegy*, Pápateszérhez tartozó puszta. — Az *Wboneg* ~ *Oboneg* név a szlávból etimologizálható: *ubi* 'occidere' + *negz* 'férfi'; azonban hasonló név csupán a cseh emlékekben mutatható ki (MIKLOSICH, PON. 108; MELICH, SzJsz. I/2, 106, 121, 129).

Vegyük most már elő az udvarispán nevét, illetőleg a róla kelt helynevet.

A névnek korai: ? XI—XII. és XIII. századi feljegyzésű adataiból az alábbi alakok olvashatók ki. — ?1086: *Kyar* olv. *Ki(j)ár* vagy *Ki(j)ár*. ?1086, 1171 kör.: *Quiar*: az elején levő *Qu*, illetőleg a kéziratbeli *qu* egyaránt vehető *k* hangnak és *ku* hangkapcsolatnak a jeléül (vö. KNIEZSA, A magyar helyesírás a tatárjárásig: MNy. XXIV, 264); e szerint a név olvasása *Ki(j)ár* vagy *Ki(j)ár* meg *Kujár* vagy *Kujár* egyaránt lehet. — A többiek: ?1135: *Kuiar* ~ ?1135: *Kuiar* ~ 1234: *Cuyar* ~ 1258: *Kvyar*: olvasásuk *Kujár* vagy már inkább *Kujár*. 1239, 1272—1290: *Kayar*: olvasása *Kajá[a]r*. 1239/1399: *Kayaar*: olvasása *Kajár*. 1240 kör.: *Kear*: olvasása *Kë(j)ár*. 1240: *Quoyar* ~ 1265 kör., 1267: *Koyar*: olvasásuk *Kojár*. A XIV—XV. századi adatokban *Kayar*-nak írják a nevet, s ezzel már kétségtelenül *Kajár* hangalakot jelölnek. Az imént idézett 1239/1399: *Kayaar* adatbeli *aa* jelölése a hosszúságnak bizonyára az átírás korára érvényes.

3. B) Mit lehet kezdeni egy ilyen formákban jelentkező személynévvel vagy ebből vált helynévvel?

Az 1135-ös oklevélnek a HazOkm. II, 271: „Praedium *Kayar*” közlése alapján R. NAGY LÁSZLÓ (KCsa. I, 239, NyK. XLVI, 136) szerint a névnek a török *kaj-* 'sich biegen; verderben, tödten' ige az alapszava. — Egy Árpád-kori magyarországi *Kajar* vagy *Kajár* személynév valóban megfigyelhető volna éppen a törökből is mint a *qai* 'sich zuwenden, umwenden stb.' igeének *qajar* igeneve. Azonban a nyelvészeti lehetőség itt sem — mint máskor sem — minden.

A kisorosz *kovaty* 'schreien wie der Kuckuck' igét egy *ku-* 3 töre vezeti vissza, és ezt az ófelnémet *hūwo* 'Eule' madárnévvel veti össze MIKLOSICH (EtWb. 154). BERNEKER (EtWb. I, 638 *kujajo*, *kujati* al.) után pedig egy ilyen szláv szócsoporthoz idézhetünk: óbolgár *kujajo*, *kujati* 'γογγυόζειν, murren' | orosz nyelvjárási *куи́мъ* 'Stotternder, Taubstummer' | kisorosz *ку́је*, Inf. *kovaty* 'schreien, vom Kuckuck'; *kujá* 'Murrkopf'; *kujaty* 'hocken, säumen' | szlovén *kujati se* 'mucken, schmolten, sich weigern'; *kujjavac* 'Trotzkopf'. Talán a MIKLOSICHTÓL (PON. 69) *ku* 'cudere' alá foglalt személynévi adatok részben a hangot kifejező tőhöz fűzhetők. MIKLOSICH -ar képzős adatot, aminő az 'üt' jelentésű *kovъ*, *kovati* igéből a cseh *kovář* 'Schmied; Schöpfer, Urheber' (BERNEKER I, 593), nem nyújt a személynévek között. De azért esetleg feltehető egy szláv 'kiáltó' jelentésű szláv *Kujar* személynév.

A szóban forgó tulajdonnevekhez etimológiai alapnak ott van a két magyar *káj* gyökér is. Akár egy 'görbülés' jelentésű, akár egy hangot kifejező *káj-* igei alapszónak lehetett *kajár* > *kajár* névszói származéka, s ebből válhatott személynév is, helynév is.

Több hangkifejező alapszónak kimutathatók -r, illetőleg -ár, -ér képzős névszói származékai. — MELICH (MNy. XXVIII, 98—9) szerint a *kopár* a *kopasz*-szal együtt a *kopik* ige származéka. Szerintem a *kopik* ige rokona, illetőleg nem átható jelentéstani változata egy eléggé számos tagú szócsoporthoz kielemezhető *kop* nyelvelemnek, amelynek 'üt, ver → koptat: ütődik, verődik → kopik' értelme vehető fel, s amely gyökerében a hangutánzó eredetű, hangot kifejező *kopog*, *koppan* ige alapszavával egyeztethető (vö. PAIS, Koplal: MNy. XI, III, 280—1). — A *súg* igéből való a *sugár* ~ *sudár* 1. 'faág' [eredetileg a. m. 'suhogó'] és 2. 'nap-sugár' (vö. PAIS, Susárló: MNy. XXII, 134—5). — A *sikolt*, *sikít*, *sikkan* hangkifejező *sik-* az alapszava a *sikár* szónak (MTsz.) (vö. PAIS: uo.). — A *csuszik* — *csoszog* — *csosszan* — *csuszol* — *csiszol*-ból kielemezhető *csusz-* ~ *csosz-* ~ *csisz* elemre megy vissza

a csizár: 1232: *Cyzar* várjobbágy (ÁÚO. VI, 504) és 1240 kör.: *Cysar* szakács (Oklsz.) (vö. az EtSz. és a SzófSz. címszavait). — A *szotyog*, *szotyó*, *szotyós*, *szotyé*, *szottyán*, *szotyorodik* családjának tagja a *szotyor* 'vízen uszkáló, hó- és jéggomoly' (vö. PAIS: MNy. XI, 359). — Őrség: *kutyor* 'vízzel telt mély gödör' (Tsz.): egy *kuty* ~ *kutty* hangutánzóból; vö. Hetés: *kutty* 'kukk', Székelyföld: *kuttyog* 'kutty-forma hangot ad (a görény)' stb. (MTsz.); a *kuty* ~ *kutty* a *koty* ~ *kotty*-nak alak- és bizonyos fokig jelentésváltozata; az utóbbiból: Túrkeve, Békés megye, Tiszadob: *kottyánó* 'zökkenő (kerék vájta mélyedés a szekéru-ton, kátyu)'; különben a *kátyu* ~ *kátyó* ebbe a hangutánzó szócsaládba vonható. Az *o* ~ *á* váltakozásra nézve figyelembe vehető, hogy a *konnyad*-nak a Székelyföldön mutatkozik *kánnyad* változata is (MTsz.). — A *pityeg* 1. 'pity-pity hangot ad, csipog (a kis csirke'; 2. 'csacsog, fecseg' — *pityérég* — *pityéredik* (MTsz.) hangkifejezők rokonságába illeszkednek bele a *pityér* ~ *pityér* 'pacsirta' és *pityérke* 'búbos pacsirta' madárnevek; vö. *pityipiritty* 'pitypalatty, fűrj' (MTsz.), mint *fityfiritty*, *kutykurutty*.

Hogyan vágnak össze a fölvetett etimológiai lehetőségek a tulajdonnévnek fentebb jelzett alakjaival? — Egy török etimológiájú *Kájár* > *Kájár*-nak fellelhetők *Ki(j)ár* vagy *Ki(j)ár*, *Kē(j)ár* vagy *Kē(j)ár*, *Kojár* vagy *Kojár* változatai, de *Kujár* vagy *Kujár* aligha. — Egy szláv eredetű *Kujár* forma feltevése mellett nem igen van hangtörténeti nehézség. Az első szótagbeli *u* > *o* > *a* hangfejlődés elég „szabályszerű”, legföljebb kissé rohamosnak tűnik fel. — Ha egy magyar *Kájár*-ból indulunk ki, amennyiben az ?1086, 1171 kör.: *Quiar* formáknak *Ki(j)ár* vagy *Ki(j)ár* az olvasásuk, csak *Kájár* vagy *Kájár* alakokból *á-á* > *i-á* vagy *á-á* > *i-á* elhasonulással jöhettek létre, mint ahogy az 1240 kör.: *Kear*-ban vagy *á-á* > *ē-á* vagy *á-á* > *ē-á* elhasonulás történt. Azonban ha ezeknek *Kujár* vagy *Kujár* az olvasásuk, miképpen az ?1135: *Kuiar* ~ ?1135: *Kviar* ~ 1234: *Cujar* ~ 1258: *Kvyar* alakoké is, az ilyen *u*-zó formák magyarázata végett arra gondolhatunk, hogy a *kaj* hangutánzó indulatszónak és tartozékainak akkor élt *u*-zó **kuj* alakja is a *haj*: *huj* megfeleléshez hasonlóan. A *Kojár* vagy *Kojár* olvasású forma *Kujár* vagy *Kujár* alakokból *u* > *o* nyíltabbá válással, valamint *Kájár* vagy *Kájár* alakokból *a* > *o* zártabbá válással egyaránt támadhatott.

3. C) Hogy valamelyik nyelvi magyarázatra nézve határozottabban állást foglalhassunk, mérlegelnünk kell bizonyos — az adatokból kihüvelyezhető — tárgyi körülményeket vagy ilyen természetű lehetőségeket. — A honfoglalás korától a XIV. századba nyúló időkipg adatolható vagy ebből a korból ránk maradtoknak tekinthető tulajdonnevek: személy- és helynevek vizsgálatának eredményességét nagymértékben fokozza annak a szempontnak a felismerése is, hogy a nevek igen gyakran etimológiai vagy tárgyi kapcsolatban, vonatkozásban állanak egymással. Ez részben a névadás tárgyi indítékainak a közöségéből vagy bizonyos társadalomtörténeti szokásoknak a fennforgásából következik. — Kísértsük meg, mire tudunk menni a tárgyi lehetőségek latra vetésével és a vonatkoztatás szempontjának alkalmazásával a jelenlegi esetben.

Egy magyar 'görbülés' jelentésű **kájár* vagy **kájár* közszóból való származtatáshoz nem tudok semmiféle erősítő tárgyi körülményt felhozni. — Valamennyire — nem nagyon — a török eredeztetés mellett szólhat, hogy *Besnyő* puszta van Balatonfő-Kájár mellett keletre; CsÁNKI nem ismeri, s ez

meglehetősen feltűnő. — Számbavehető mozzanat *Kuiar*, illetőleg *Kujár* udvarispán fítestvérének a neve. Ez — mint rámutattunk — nyilvánvalóan szláv eredetű. Tehát a felé a nyelvi megoldás felé fordíthat bennünket, hogy az udvarispán neve szintén szláv, s így egy 'mormogó, dörmögő, kiáltó' jelentésű szláv **kujar* közszói elemmel egyeztethető.

4. A) A *Kuiar* személynév „értelmezése”-nek és ezen a réven etimológiájának, valamint a *Kuiar*, illetőleg *Kajár* helynevek etimológiájának a felderítése szempontjából lényeges fogódzó lehet a helynek az ?1135-ös oklevélben található másik neve: „In predio *Kuiar*, quod vulgo *Hongun* dicitur”. A helynévre — mint láttuk — még az ?1086-os: *Hongin* meg az 1347: *Hangonkayar* adatok vannak. — Most itt még csak egy ilyen földrajzi névre utalunk: Anonymus 33.: „fluuium *hongvn*”; 1246/1437: „fluuium *Hangon*” (HazOkl. 14); 1324: „Lampertus filius Ladizlai de *Hongun*” (AnjouOkm. II, 169); 1327: „in possessione *Hangunuuolge*” (i. h. 271); 1347: „possessioni *Hangun*” (KUBÍNYI, OklHont. 157); 1416, 1425, 1427: „*Hangonfew* alio nomine Domanhaza (máskor: Domahaza)” (CSÁNKI I, 136); ma: Alsó- és Felső-*Hangony* helységek Gömör megye délnyugati részén a borsodi határ közelében és *Hangony* a Sajó jobb oldali mellékvíze a gömör—borsodi határon (vö. ORTVAY, Vízr. I, 364—5): ez esetben bizonyára a víznév az elsődleges.

4. B) Az a véleményem, hogy a *Hongin* ~ *hongvn* stb. tulajdonnevek a *hang* szóval függenek össze, mégpedig egy olyan közszóból valók, amely egy finnugor előzményekre visszamenő ősi magyar névszóigének az -*n* képzős névszói származéka. A neveknek tehát valami 'hangos' vagy 'hangzó' jelentését tehetjük fel.

Ezt jelenleg nincs módomban bővebben adatolni és kifejtteni. Megjegyzem, hogy a Kodály-Emlékkönyvbe szánt dolgozatomban éppen a *hang* szó eredetével és rokonságával kívántam foglalkozni HEXENDORF EDIT (MNy. XLVII, 35—41)¹¹, ECKHARDT SÁNDOR (MNy. XLVII, 275—7) és HARMATTA JÁNOS (Pais-Emlék 292—7) ide vágó közleményei után. Ami itt megjelenik, az a végét leszámítva voltaképpen a *hang* tárgyalásához való bevezetés, mondhatnám úgy is: elő-*hang*.

4. C) A Balatonfőkajárhoz fűződő esetben tehát nézetem szerint két rokonértelmű névvel van dolgunk. S ennek meglehetősen valószínűséggel a szerves okát is megjelölhetjük. Mégpedig abban, hogy nemcsak a *Kuiar* ~ *Kuiar* stb. névhez, hanem a *Hongun* stb. névhez is az udvarispán személye, illetőleg ezzel kapcsolatos tárgyi mozzanatok szolgáltattak indítékot. Az udvarispán lehetett a 'kiáltó', és ugyancsak ő lehetett a 'hangoztató'. A két szóval, azaz a két szóból vált két névvel kifejezett jellege a hivatásából folyhatott.

Történettudományunkban olyan nézet van, hogy „az udvarbíró — a későbbi országbíró — hivatala csak a XII. század elején vált ki a nádori hatáskörből” (HÓMAN, MTört. I, 223). Valószínű, hogy a „comes curialis”: az udvarispán első királyaink idejében nem tartozott a főrendű tisztségek közé. De valami feladata csak volt. S ilyenként, főképpen a bíraskodásnál, az összehívás vagy az ítélet kihirdetése szerepelhetett. S ehhez elkelt a kiáltás vagy „hangoskodás”. — A németből analógia lehet a középelnémet *vrön(e)-bote* 'Bote Gottes, von Gott; unverletzlicher Bote (auch Stellvertreter) des Richters, Amts-, Gerichtsbote, Büttel' (LEXER, MhdWb.¹³ 355).

¹¹ HEXENDORF egyébként újabban is figyelmet szentel a *hang* szóval kapcsolatos — nem nyugvó — kérdéseknek.

Hasonló jelentésmozzanatokból erednek más, Árpád-kori személyneveink is. — Szent Gellért vértanúsága alkalmával 1046-ban életét vesztette egy *Zaunic ~ Zounuc ~ Zonuk* nevű főember, comes; Géza királynak is volt herceg korában *Zounuk* nevű tanácsosa; sőt adatok igazolják, hogy fő- és közrendűek körében gyakori használatú volt ilyen név; a név magyar eredetű, kicsinyítő képzős forina, és belőle lettek a magyar *Szolnok* helynevek (MELICH, HonfMg. 238—41). Nézetem szerint ezek a nevek éppúgy, mint az 1217: *Zoud* és VárReg. 169.: *Zousa* (MELICH i. m. 240) szó szavunkkal összefüggő kicsinyítő képzős származékok. A *nik ~ nuk* végződés *-n + -k* képzők kapcsolata. Figyelmet érdemel, hogy a *Hongun ~ Hongin* végén szintén *n*-et találunk. — Ilyenféle név: 1211: „In Poposca: manumissus [exequialis?] *huiotol* ~ [fog:] *Hiuotol*” (PRT. X, 505 és OklSz.)¹²; 1218: „In uilla Egrus uinitor: *Hiuotol*” (MonStrig. I, 219) ~ 1237 (az előbbinek megerősítése): *Hiuotol* (OklSz. „Veszpr.” és MonStrig. I, 320 „ArchStrig.”). A *Hivatal* személynévről (Régi személyneveink jelentéstana: MNY. XVIII, 99) ezt íróm: „Ez kétféleképpen értelmezhető: vagy az a szolga, a ki az úr és a többi szolga között az összekötő kapocs, tehát akinek feladata a szolgálkat az úrhoz hívni; vagy az a szolga, a ki az úr közelében tartózkodik és a hívásra állandóan készen áll.” Amennyiben az 1211-ben Papsokán összeírt felszabadított *Hiuotol* „exequialis: végtisztességadó” volt, lehet, hogy azért kapta ezt a nevet, mivel ő hívta össze a gyászolókat, vagy „gyászjelentő” volt; vö. DUCANGE nyomán MLSz.: „exequialis: monitor funerum”. Az 1211-i összeírás az apátságnak magában Tihanyban élő népei között számba veszi: „Isti sunt, qui congregant clericos” (PRT. X, 504).

Az, hogy valakinek nem egy neve volt ezekben az időkben, nem ritkaság: a neveket éppen eleven jelentésüknél fogva váltogatták. Feltehető ez a mi szóban forgó személyünkről is, akire nézve nincs okunk kétségbe vonni, hogy ha nem Szent István, de valamelyik korai királyunk alatt töltötte be az udvarispáni tisztelet. Lehetséges, hogy elcinte *Hongun ~ Hongin*-nak emlegették őt, majd ennek is, *Ki(j)ár ~ Kujár*-nak is, később pedig az utóbbi mellett állapodtak meg. Birtokával vagy birtokának egyik részével összefüggésben azonban fennmaradt a másik — rokonértelmű — neve.

5. Egy 1400-i oklevél szerint a szekszárdi konvent előtt „Johannes filius Thome de Zelys” procuratorának vallja „Georgium de Kayor”-t öt mással együtt (ZichyOkm. V, 212). A megbízó „de Zelys” meghatározása Tolna megyére utal (ZichyOkm. mutatója VII, 383). A „kollégák” közül: „de Abolma” Baranya megye (CSÁNKI II, 467); „de Syde” Bodrog megye (i. h. 212); „de Arad” Somogy megye 587); „de Manay” = ? Hnt. 1873.: Nagy-Mánya Bars megye. A „de Kayor”-t ezek alapján bajos valahová közelebből helyhez kötni. Még az is meglehet, hogy valamelyik *Kajár* lappang benne. Mindenesetre a *Kajár* forma elváltozásának tekinthető, olyannak, mint amilyen *Kajtar*-ból a *Kajtor*.

1409: „per Stephanum, filium Thomae, de Gajar”: „Frater Martinus Abbas de iuxta Beel”-nek a procuratora szerepel az „Eliam et Gregor. de Noztoph” elleni ügyben (CD. X/4, 726). Az adat valószínűleg a Veszprém megyei Balatonfő-Kajár-ra vonatkozik. Az adatbeli *Gajar* szókezdő *g*-je

¹² Az OklSz. „*Hiuotol* Moglou Vocu Morodec” adata körül — úgy látszik — valami nincs rendben: nem találok a PRT.-ben.

„elvileg” teljesen rendben volna, ha az egyedül valósága nem támasztana aggodalmat a feljegyzés vagy közlés (CD.!) helyességével szemben.

Lex. 1773.: *Gájár*; LIPSZKY: *Gajár*; Hnt. 1873.: *Gajár (Gájrung)*: Pozsony megye északnyugati szélén, Nagy- és Kis-Lévárd: német Schützen a. m. Lövér, Lövő közelében, valamivel távolabb Székelyfalu, Székely-Szentjános. Sajátosan magyar múltú körzetben jelenik meg. Így lehet a magyarból etimologizált *Kajár*-ok rokona, úgy, hogy szókezdő $k > g$ változás történt benne. A rendelkezésemre álló eszközökben nem találtam rá az idézetteknel régiebb adatot, ami hozzájárulhatna eredetének a tisztázásához •

*

Nem kívánom tovább növelni a közlemény terjedelmét, s ezért csupán jelzem azt a nézetemet, hogy a *kaj* ~ *gaj* hangkifejező nyelvelem családjába tartozik bele a *gajdol*, *gajdos* és még több más szó is (vö. elsősorban az EtSz.-nak több címszavát).

A KÖZÉPKORI MAGYAR VÁNDORZENÉSZEK KÜLFÖLDI ÚTJAI

Kevés olyan meggyőző bizonyosságát ismerjük a középkori zeneélet «nemzetfeletti», jóformán egész Európára kiterjedő egységének, mint a vándor énekmondók és muzsikusok élete és munkássága; fontos szerepüket még ma is alábecsüli, sőt nem egyszer figyelmen kívül hagyja a tudományos kutatás. A vándorzenészek meglehetősen sokrétű mesterségének az írásnélküli zenélés korában egyik legfontosabb hordozója volt a zene, és pedig nemcsak a világi zeneéleté, mert hiszen hatása már a középkor derekán kiterjedt a templomokra és az egyházfők udvaraira is. Az a sokféle réteget magában foglaló történelmi jelenség, amelyet «énekmondó», «Spielmann», «joculator» vagy «igric» névvel szoktunk megjelölni s amelyet kutatásunknak a jövőben sokkal finomabban kell majd differenciálnia mint eddig, döntő szerepet játszott a középkori város és falu énekes és hangszeres jellegű társas zenélésében; műsorán a «legműveltebb» és a legprimitívebb elemek, európai közkinccs és helyi hagyomány, pogány eredetű népi táncmuzsika és udvari hallgatóságnak szóló ünnepi zene, meg történelmi ének adtak egymásnak találkozót.

Az alábbiakban főleg a középkori vándorzenész nemzetközi közvetítőszerepéhez kívánunk új adatokkal hozzájárulni. Az effajta muzsikus lényegéhez tartozott a szinte minden vonatkozásban érvényesülő kötetlenség: «vagus» ő, csavargó vándor, aki «mindenütt csak vendég». Hallgatóságát a nagyobb városok kialakulása, a zenélés állandó kereteinek felállítása előtt a maga vándorútjain kellett megkeresnie, hogy így szerezze meg bizonytalan kenyerét, örökös függésben a jó- és balszerencsétől. Az országhatárokat felkészültsége nyitotta meg előtte, nemzeti hovatartozóság alig kötötte. Egy angol balladában például így üdvözlök az énekmondót:

*«Nowe you be welcome», sayd the porter,
«Of what land soever ye bee».¹*

Így vált lehetségessé, hogy e sokféle, zenén kívüli készségeket is magában foglaló hivatás képviselői — népek és nyelvek, a társadalom különböző rétegei, fejedelmi udvarok, vallások és kultúrák, Kelet és Nyugat között közvetítői szerepet vállaljanak.

Nem minden vándorzenész élt teljesen független és kötetlen életet; sokan egy-egy hatalmas és befolyásos nagyúr pártfogását és védelmét biz-

¹ L. WIMBERLY, *Minstrelsy Music and the Dance in the English and Scottish Popular Ballads*. Lincoln 1921 10. 1. (= Univ. of Nebraska Stud. in Lang., Lit. and Criticism Nr. 4.)

tosították a maguk számára, vagy éppenséggel ilyen nagyurak szolgálatába állottak. Királyok és fejedelmek udvarában mindig éltek szegődmenyes muzsikuskok, de az ilyenek számára az udvari alkalmazás sem jelentett tartós helyhezkötöttséget, hanem lehetővé tette, hogy akár saját kezdeményezésükből, akár feletteseik megbízásából időnként messzi utakra vállalkozzanak. Természetesen nem minden hivatásos zenész barangolta be Európát, mert hiszen nemcsak társadalmi rétegeződés, hanem földrajzi mozgékonyosság tekintetében is nagy volt közöttük a különbség. A hatásában szűkebb hazájára szorítkozó vidéki énekmondóval a nemzetközi *vagáns* áll szemben, aki a skót udvarban éppoly jólérzi magát, mint Bécsben az osztrák hercegeknél, vagy a katalóniai király mellett.²

Ebben a tág európai hálózatban a magyar királyi udvar Szent István uralkodása óta amolyan délkeleti határpontot, sarokpillért képviselt.³ Az ország keresztény hitre térése óta beletartozott abba a nagy nyugati «családba», melynek tagjai, dinasztikus kapcsolatok mellett, többek között vándorzenészek és énekmondók útján is állandó, kölcsönös kapcsolatban állottak egymással. Csaknem éppolyan mértékben ahogyan francia trubadúrok (1200 táján Peire Vidal, majd néhány évvel utóbb Gaucelm Faidit) és német énekmondók (Suchenwirt, Oswald von Wolkenstein, Michael Beheim és mások) megfordultak Magyarországon,⁴ magyar zenészek is bemutatták művészetüket a külföldi közönségnek. Hogy Magyarországnak Nyugat-Európával már korán szoros kapcsolatai támadtak, bizonyítja többek közt az a híradás, mely szerint III. Béla király 1192-ben muzsikusát, Elvinust Párizsba küldte «ad discendam melodiam».⁵ Az alábbiakban további forrásokat idézünk, melyek Szabolcsi Bence, Moór Elemér és Pais Dezső idevágó tanulmányainak⁶ kiegészítéseként a középkor magyar vándorzenészeinek és énekmondóinak nemzetközi jellegű munkásságát igazolják; ahol is különbséget kell tennünk a királyi szolgálatban álló énekmondók és a népzeneészek (dudások, medvé-táncoltatók stb.) külföldi útjai között.

Magyar zenészeket és énekmondókat — mint ez természetes is — leginkább osztrák, svájci és német területen tudunk kimutatni. Így a Német Lovagrend kelet-poroszországi, marienburgi számadáskönyvében, mely az 1399-től 1409-ig terjedő esztendőkre vonatkozik, az ott felsorolt szolgálat-

² Vö. W. SALMEN, *Die Beteiligung Englands am internationalen Musikantenverkehr des Mittelalters*. Kongr.-Ber. Oxford 1955; uő.: *Die internationale Wirkungsweite fahrender Musiker im Dienste der Herzöge von Österreich*. Kongr.-Ber. Wien 1956.

³ F. VALJAVEC, *Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa*. München 1953, 33. l.

⁴ Így például Zsigmond király és császár 1417-i budai udvari fogadásán 86 «sípós és harsonás» («Pfeifer und Bosiner») jelent meg (Ch. d'ELVERT, *Geschichte der Musik in Mähren und Österreichisch-Schlesien*. Brünn 1873, 165. l.). Az idevágó bőséges anyagból még csak Hanns Kholer trombitásra utalunk, aki 1566-ban Münchenből tábori trombitás minőségében utazott Magyarországra («ins Lanndt zu Hungern Alls ain Veld Trumetter verreist»; I. A. SANDBERGER, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*. Leipzig 1895, 28. l.).

⁵ KODÁLY Zoltán és BARTHA Dénes, *Die ungarische Musik*. Leipzig 1943. 40. l.
⁶ SZABOLCSI Bence, *Die ungarischen Spielleute des Mittelalters*. H. Abert-Gedenkschrift, Halle 1928, 154—164. l.; Moór Elemér idevágó cikkei: *Ungar. Jahrbücher* 1, 1921, 281—97; 5., 1925, 252—283. l.; 8, 1928, 382—85. l., továbbá *Deutsch-Ungarische Heimatsblätter* 2, 1930, 203—211. és 297—303. l.; PAIS Dezső, *Árpád- és Anjou-kori mulattatóink*. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Budapest 1953, 95—110. l.

tevő muzikusok nemzetközi, tarka seregében, litván és portugál, svéd és lengyel eredetűek mellett ott találunk nem egy délkelet-európai jövevényt is.⁷ Az üchtlandi Freiburgban 1431-ben a városi hatóság jutalommal tünteti ki a magyar király egyik zenészt,⁸ 1456 és 1467—68-ban Baselben László magyar király síposai pénzadományokban részesülnek.⁹ Az augsburgi városi levéltárban őrzött építómester-könyvek (1485—1520) ismételten hírt adnak átutazó magyar zenészekről, akik itt, nyilván ünnepségek vagy vásárok alkalmából, francia, olasz vagy dán kartársaikkal találkozhattak. Regensburgban többek közt Jó Fülöp, a bőkezű burgundi herceg ajándékozta meg «trois haulx menestrelz du roy I,ancelot»¹⁰ de ugyanott ebben az időben még más énekmondóknak is meg kellett fordulniok, mert a városi számadás-könyvek 1453—54-ben négy magyarországi zenésztől tesznek említést. 1468-ban a müncheni udvarban tűnnek fel «a magyar király síposai» («des Königs von ungeru pfeiffer an kotem freitag vor michely»).¹¹ Zwickauban, Szászországban 1507-ben a magyar király trombitásai («des konigs aus ungaru Thrummeter») szerepelnek,¹² sőt Németország északnyugati részén, Osnabrückben is feltűnnek Magyarországról jött vándorzenészek («de qwamen van dem Konyne van Ungeren»).¹³

Osztrák területen, Innsbruckban 1455-ben «László király lantosai» («Künig I,abla's Lautenslaher») és 1475 szeptemberében négy magyar királyi sípos («des Kunigs Pfeifer von Ungarn») szerepel az okmányokban. Ugyancsak «des kunigs von Ungarn . . . Pfeiffer» jelentkeznek 1468-ban magában Bécsben,¹⁵ s I. Miksa császár 1515. július 17-én tartott pompázatos menyegzőjét — lengyel, «moszkovita», tatár, török és német zenészek mellett — magyar királyi trombitások és dobosok («des künigs von Vngern Trumeter vnd herpauken») ünnepi játéka ékesítette. Muzsikájukról a krónikások külön kiemelik, hogy «német módra» («auff teütsch»), azaz hangnem és hangzás tekintetében nyilván a nyugati fűleknek megszokott módon, nem pedig a törökök és tatárok idegenszerű módján játszottak.¹⁶

De a magyar zenészek láthatólag eredetibb és tösgyökeresebb játék-módja a középkor vége felé Németországon túl is éreztette hatását s eljutott egészen Angliáig. Mint Haraszi Emil kimutatta, 1457 után főleg az üstdobok («tabourins») keltettek általános feltűnést Franciaországban és Német-

⁷ H. GERIGK, *Musikgeschichte der Stadt Elbing*. Elbinger Jb. 8, 1929, 12 s. köv. II.

⁸ K. G. FELLERER, *Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Üchtland*. Regensburg 1935, 66. l.

⁹ F. ERNST, *Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter*. Basler Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde 44, 1945, 223. l.

¹⁰ J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*. Strasbourg 1939, 71. l.

¹¹ SANDBERGER, *Beiträge I* 1894, 10. l.

¹² W. NIEMEYER, *Die Zwickauer Stadtpfeifer im 16. Jahrhundert*. Mittl. d. Altertumsv. f. Zwickau u. Umgeb. 15, 1931, 66. l.

¹³ W. SALMEN, *Neue Beiträge zur Geschichte des Spielmanns in Westfalen*. Westfalen 33, 1955, 210. l.

¹⁴ W. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*. Innsbruck 1954, 9. l.

¹⁵ J. MANTUANI, *Die Musik in Wien*. Geschichte der Stadt Wien III. 1. köt. Wien 1907, 372. l.

¹⁶ Valamennyi idevágó forrást közli: Mitt. d. V. f. Gesch. der Stadt Wien 12 1932, 71 s. köv. II.

alföldön,¹⁷ úgyhogy maga az angol király, VIII. Henrik kéri meg Haydeck bárót effajta magyar típusú dobok («taborynes of the hungarian fashion») beszerzésére. Ez utóbbiakat mint exotikus ritkaságokat, újszerű, divatos különlegességet bámulták és valósággal vetélkedtek értük.¹⁸ 1554-ben Brüsszelben a magyar királyné zenészeit emlegetik («Tympanerii ac Corrierii Regine Hungarie»)¹⁹ 1513—14-ben pedig Malines-ban (Mechelnben) játszik négy magyar muzsikus, akiknek hangszerét nem jelölik meg közelebbről.²⁰ A magyar zenészek ilyen külföldi szereplései nemcsak a fejedelmi udvarokat gazdagították a lóháton megszólaltatott trombiták és dobok lovagi játékmódjával, hanem lényegesen hozzájárultak a magyar tánc és a vele kapcsolatos zene elterjedéséhez és meggyökerezéséhez is. Ha 1490 táján Milánóban arról hallunk, hogy a magyar módra való tánc az ottani udvari szórakozások és a táncművészet szerves tartozékának számít,²¹ akkor ez nyilvánvalóan főleg a magyar vándorzenészek érdeme (ilyenről különben 1491-ből Ferrarából is van híradásunk²²); ők azok, akik ezt a táncstílust személyes példájukkal és oktatásukkal elterjesztették.

A fejedelmi udvarokon meg a nemesség és a vagyonosabb polgárság szűkebb körén túlmenően, szélesebb körben hatottak azok az udvari védelmet nem élvező népzenei művészek, akik zenéjüket főleg a városokban és falvakban szólaltatták meg. Egykorú feljegyzés csak igen kevés maradt róluk, de legalább néhány utalásban azért rájuk is ki kell térnünk, mert vándorútjaik jóval túl a középkor évszázadain, egészen a mi korunk küszöbéig kimutathatók. Így Hall osztrák városban 1519-ben néhány magyar és cseh medvétáncoltatót emlegetnek, akik a körmenetben mint trombitások működtek közre («etlich Ungern und Behaim mit zwyen peren» . . . «die hat man in der procession mit iren trumeten zu hofieren gebraucht»)²³ Magyarok, csehek, osztrákok a XV—XVI. században nagy számban vettek részt a búcsújárásokon és zarándoklatokon, egészen a Rajnavidékig, Aachenig, ahol pl. 1524-ben hír szerint több mint háromezer ember találkozott. A magyarokról feljegyezték, hogy e hosszú utakon, a nép szórakoztatására, táncoló medvéket produkáltattak s azokkal a német polgárokat és parasztokat is szórakoztatták. Minthogy pedig idegenszerű játéku az odavaló lakosságot is vonzotta, a muzsikusoknak bőséges keresetre nyílt alkalmuk s ez rábírhatta őket, hogy ott maradjanak az idegen országban a búcsújárás végeztével is. Maguk is ügyes táncosok lévén, a rajnai városokat «vend», azaz szlovén («windisch») és magyar táncok előadásával szórakoztatták,²⁴ — a magyar tánc tehát elterjedt és népszerű volt német földön már jóval azelőtt, hogy művészi módon stilizált «Vngerischer Tantz» képében felbukkan a német lanttabulatúrás

¹⁷ HARASZTI Émil, *Une fête de paon à Saint-Julien de Tours en 1457*. Mélange offerts à P.-M. Masson, Paris 1955, 128 s. köv. 1.

¹⁸ L. még A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*. Paris 1940, 18. l.

¹⁹ Riv. Mus. Ital. 34, 1927, 243. l.

²⁰ R. VAN AERDE, *Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790*, Malines 1911, 83. l.

²¹ PIRRO i. m. 148 s. köv. 1.; Arch. stor. Lomb. 31, 1904, 83 s. köv. 11.

²² Riv. storica Mantovana 1, 1885, 63. l.

²³ W. SENN, *Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt*. Innsbruck 1938, 607. l.

²⁴ Vö. R. KAINDL, *Geschichte und Kulturleben Deutschösterreichs*. Wien 1929, 242. l.

gyűjteményekben. S ha egy 1533-ból való népszerű dialógusban, mely a minden évben megrendezett híres frankfurti vásárról szól («Der Landfarer mit eym Franckfurter Meßkram», ÖWB Berlin Yz 4131), négy vándorlegény cseréli ki a Törökországból, Angliából, Olaszországból és Dániából magával hozott friss híreket, talán nem tévedünk, ha közöttük ott gyanítjuk a nemzetközi vásári sokadalomban szellemi javakat cserélő magyar vándorzenészt is.

Hogy mennyire divatbajött a XVI. század folyamán a magyar tánc s hogy azt — mint a magyar táncdallamok tabulatúras feljegyzéseinek túlnyomórésze is mutatja — többnyire dudaszó kíséretében járták, meggyőzően bizonyítja V. Vilmos bajor herceg igyekezete egy magyar dudás szerződtésére 1573-ban. A herceg Julius von Salm grófot bízta meg azzal, hogy «egy magyar dudást az ő magyar hangszerével és művészetével» («einen Vngrischen Sackh / Pfeiffer mit seinem vngrisch / Instrument vnnd Kunst»)²⁵ szerezzon és küldjön a számára ; a fejedelmi udvarokban nyilván különleges attrakcióként élvezték e korban a Keleten és Délkeleten elterjedt, parasztosan erőteljes muzsikát és táncot. Egy darab elvesztett természetet élveztek bennük, úgy ahogyan később a vándor tioliak, cigányok, savoyardok táncában és zenéjében. A középkor utolsó századainak vándor magyar zenésze is szerves tagja volt ennek a népes együttesnek, hogy tanítva és tanulva, gazdagítva és gazdagodva vegyen részt az európai népek hangversenyében.

²⁵ SANDBERGER i. m. 1895, 318. 1.

AZ EPERJESI GRADUÁL

I.

GREGORIÁN KAPCSOLATOK

1.

A magyar zenei múlt emlékei feltárásának munkájában — mint népünkkel szemben fennálló régi adósságunk törlesztése — jelentős a magyar nyelvű gregorián zene anyagának összegyűjtése és feldolgozása.

A magyar zene középkori latin nyelvű gregorián világába főként RAJEČKY Benjamin kutatásai és kiadás alatt álló középkori himnusz- és szekvenciagyűjteménye, továbbá RADÓ Polikárp forráskutatásai és FALVY Zoltán újabban elkezdett kutatómunkája nyújtanak betekintést.¹

A XVI. században azonban a gregorián zene sajátosságosan magyar jellegű élete kezdődik hazánkban. Ezt a XVI. században elinduló, gyorsan terjeszkedő reformáció hozza létre. A reformáció ugyanis nemzeti nyelvünk beáramlását teszi lehetővé a szertartásokba, a liturgiába. A latin nyelv helyét a magyar nyelv foglalja el. Ámde a korai protestantizmus, miként külföldön, nálunk sem veti el a középkori katolikus liturgia külső keretét, így elsősorban zenéjét. Lényegében a protestantizmus nem forradalmi reformként indul el. Elsősorban tehát nem annyira teljesen újat, mint inkább a réginek megújítását, megjavítását kívánja. Érthető, hogy a külső kerettel, a liturgiával és a benne lényeges szerepet betöltő gregorián zenével sem fordul mereven szembe. Ezt majd csak a XVII. században az erősödő puritán felfogás hatására teszi. A XVI—XVII. században céljainak megfelelően változtat a liturgián, így a gregorián dallamokon is, de általában, vagy legalább elemében megtartja azokat. Ezzel együtt a középkori egyetemesen latin nyelvű gregoriánnak új utat nyit meg: szabad lehetőséget nyújt a szövegfordítással járó dallamvariálásra is. (Természetesen ugyanakkor új dallamok alkotására a gregorián hatására, majd tőle függetlenül tág teret nyújt.) Ez a variálási lehetőség sokkal nagyobb méretű, mint amilyen volt a középkori gregorián életében. Innen már csak egy lépés, hogy a magyar nyelvre átültetett gregorián dallam a népi dallamok közvetlen vagy közvetett táplálója legyen, esetleg maga is a népdal világába szívódjék fel.

¹ RAJEČKY Benjamin, *A Pray-kódex két Mária-himnusa*. Magyar Kórus (1941). — Uő. *Középkori Missaléink Praefatio-dallamai*. Magyar Zenei Szemle (1942). — Uő. *Népdaltörténel és gregorián-kutatás*. Kodály-Emlékkönyv 1943. — Uő. *Adatok a magyar gregoriánmuhoz*. Zenetudományi Tanulmányok I. köt. 1953. — Uő. *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I.* (Sajtó alatt.)

RADÓ Polikárp, *A magyar középkor kótlás kéziratai*. Magyar Zenei Szemle 1941. — *Repertoire Hymnologique des manuscrits liturgiques dans les Bibliothèques publiques de Hongrie*. Budapest 1945.

FALVY Zoltán, *A Pray-kódex zenei paleográfiája*. Zenetudományi Tanulmányok II. köt. 1954. — *A gráci antifonárium*. Zenetudományi Tanulmányok IV. köt. 1955.

Nálunk a latin nyelvről nemzeti nyelvre való áttérés feltűnő rövid idő alatt ment végbe. Megmaradt emlékeink erről tanúskodnak. Külföldön azonban nem ilyen gyors és egyöntetű a nemzeti nyelvre való áttérés. LUTHER 1523-ban (*Formulae Missae* és *Von ordnung gottesdienst ynn der gemeyne*) és 1526-ban (*Deutsche Messe*) úgy intézkedett, hogy a nagyobb városi templomokban, ahol énekkar van, a miseénekek legnagyobb része latin maradjon. Kisvárosi és falusi templomokban mindent németül énekeltek.² Ennek az intézkedésnek hatása, hogy a Spangenberg-féle (1545) és a Keuchenthal-féle (1573) Cationale ennek megfelelően latin és német részre oszlik.³ A wittenbergi Kirchenordnung (1533) szerint a diákoknak nem szabad németül énekelniök, csak amikor a nép is együtt énekel.⁴

Ezzel szemben Dél-Németország a svájci zwingliánus hatás következtében erős latinellenes áramlat befolyása alatt állott.⁵

Általában a német nyelv csak lassanként szorítja ki a latin nyelvet, a kettő keveredése elég sokáig tart. Vopelius énekeskönyve (1682) még sok gregoriánt hoz latin szöveggel, pedig ez a dátum már a XVII. század második felére utal.⁶ Már Luther intézkedéséből kitűnik, hogy főként az iskolák voltak a latin hagyomány őrzői (énekkarok). A latin nyelv eltűnése az iskolák visszaesésével egyidejű.⁷ 1700 körül már általános szokás a német ének. De Nürnbergben még 1755-ben is latin vesprést énekeltek.⁸

Svédország is konzervatív, nemcsak Németország. Upsalában 1571-ben megengedik, hogy svédül is énekeljenek. Itt, úgy látszik, még erősebb a konzervatív felfogás, mert 1571-ben a liturgia nagyrészt még latin.⁹ Az átalakulás még későbbre tolódik, mint Németországban.

Annál feltűnőbb nálunk, hogy a protestáns liturgia már kezdetől fogva mennyire a magyar nyelv fellendítésének szolgálatában áll. Bár a liturgia egyes részeinek címei még a hagyományos latinok, de a szövegek már teljesen magyar nyelvűek. Irodalomtörténeti szempontból is figyelemre méltóak a fennmaradt emlékek nagyszámú himnuszfordításai és önálló magyar versei. A XVI—XVII. századi magyar verselés — Tinódi, Balassi kora — fejlődésének útjához érdekes adatokat és értékeket is nyújtanak. Ugyanekkor zenei szempontból a dallamvariálásnak, új dallamok alkotásának tanulságos és értékes emlékeit őrzik.

Ennek a nemzeti nyelvre áttért liturgiának és magyar gregoriának gazdag forrásai az ún. magyar graduálok hosszú sora, kezdve a Batthyány graduáltól (1541—43) az Öreg Graduálig (1636), illetve a Lócsei énekeskönyvig (1652, 1675). A XVI. és XVII. században szinte egymás nyomába lépnek ezek a terjedelmes, nagyrészt kéziratos kótás énekeskönyvek. A fennmaradt emlékek közül nyomtatott csak Huszár Gál énekeskönyve (1574), az Öreg

² SCHREMS, Theobald, *Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten*. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz XV. Heft, Freiburg 1930, 12—20. l.

³ Uo. 26—27. l.

⁴ Uo. 59. l.

⁵ Uo. 80—82. l.

⁶ Uo. 162. l.

⁷ Uo. 104. l.

⁸ Uo. 105—115. l.

⁹ Uo. 83. l.

Graduál és a Lőcsei énekeskönyv. Jelenleg hazánkban 15 graduálról tudunk. Ezeknek az anyaga hozzáférhető.¹⁰

Fennmaradt graduáljaink a török idők emlékeztetői. A mohácsi vész utáni időktől kb. Buda felszabadításáig éltek virágkorukat, s e vészes idők szörványosan megmaradt zenei emlékei közé tartoznak. Számuk valószínűleg jóval több volt. SZABÓ Attila katalógusában több graduálról emlékezik meg

¹⁰ Az általunk ismert kéziratos graduálok részletes irodalmát SZABÓ T. Attila, *Kéziratos énekeskönyveink és verses kézirataink a XVI—XIX. sz.-ban* (Zalau — Zilah 1934) c. műve tartalmazza. Az Eperjesi graduálról természetesen nem tud még. A nyomtatott graduálok, illetve graduálokkal rokon énekeskönyvek irodalmát felsorolásunkban alább közöljük. Egyben megadjuk a rövidítést, amellyel a következőkben jelöljük.

Az ez idő szerint ismert graduálok, ill. graduáltípusú anyagot tartalmazó énekeskönyvek, melyeknek dallamanyagát már összegyűjtöttük:

1. Ba = Batthyány graduál. — 1541—43. Eredeti példánya Gyulafehérvárott a Batthyány-könyvtárban. Másolata a Tudományos Akadémia kéziratárában. Az eredetinek dallamait Domokos Péter Pál fényképezte le és volt szíves rendelkezésünkre bocsátani.
2. HG = Huszár Gál énekeskönyve. — 1574. (Nyomtatott.) A budapesti evangélikus egyházkerület könyvtárában. Irod.: SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái*. 4. köt. Bp. 1896. 1449. l., és Magyar Irodalmi Lexikon, Bp. 1936. 372. l.; CSOMASZ TÓTH Kálmán, *A református gyülekezeti éneklés*. Bp. 1950; uo. *Huszár Gál énekeskönyvének úrvacsorái liturgiája*. Református Egyház VII/15 (1955).
3. Csá = Csáti graduál. — 1602. Eredeti példánya elveszett Budapesten a második világháború alatt, 1944-ben. (Ide mentették Sárospatakról.) Másolata a MTA kéziratárában.
4. Sá = Sárospataki—Patay graduál. — XVI. sz. vége és XVII. sz. elejéről. Eredeti példánya szintén Sárospatakon volt, Budapesten 1944-ben elveszett. Másolata a MTA kéziratárában.
5. Nd = Nagydobszai graduál. — a XVII. sz. elejéről. A nagydobszai (Somogy m.) református lelkésziség tulajdona. Mikrofilm-másolata a MTA mikrofilmárában.
6. Óv = Óvári graduál — a XVII. sz. elejéről. A debreceni ref. kollégium könyvtárában. Mikrofilmje a MTA-n.
7. Rá = Ráday graduál — a XVII. század elejéről. A budapesti Ráday-könyvtárban.
8. Ap = Apostagi graduál — a XVII. sz. elejéről. Az Orsz. Széchényi Könyvtárban.
9. Sp = Spáczay graduál — a XVII. század elejéről. A debreceni ref. kollégium könyvtárában. Mikrofilmje a MTA-n.
10. Ká = Kálmáncsai graduál — a XVII. sz. elejéről. A csurgói volt ref. gimnázium könyvtárában. Mikrofilmje a MTA-n.
11. Eperjesi Graduál 1635. Orsz. Széchényi Könyvtár.
12. ÖG = Öreg Graduál. — 1636. (Nyomtatott.) Az Orsz. Széchényi Könyvtárban. RMK I. 658. l. Irod.: SZINNYEI József, *Geleji Katona István Magyar írók élete és munkái* 5. köt., 1996 l. — Magyar Irodalmi Lexikon. Bp. 1936. 305. l. — BRASSAY Károly, *Geleji Katona István élete és munkái*, a hajdunánási ref. gimn. 1901/2. és 1902/3. évi értesítőjében (második közlemény, 3—19. lapok). Az Öreg Graduál meglehetősen részletes ismertetése. Dallamaira vonatkozóan megállapítást nem tartalmaz.
13. Ke = Kecskeméti graduál. — 1637—38. A MTA kéziratárában.
14. Csu = Csurgói graduál. — 1639. A csurgói volt ref. gimn. könyvtárában. Mikrofilmje a MTA-n.
15. Bé = Bélyei graduál. — 1642—53. A debreceni ref. kollégium könyvtárában. Mikrofilmje a MTA-n.
16. Lő = Lőcsei énekeskönyv. — 1652, majd 1675. (Nyomtatott.) MTA, illetve Orsz. Széch. K. RMK I. 858 és 1183 sz. A lőcsei Brewer-család majdnem az egész XVI. századon át foglalkozott már könyvnyomtatással és kiadással és 1635-től kezdve jelentek meg kiadásában énekeskönyvek is. Ezek közül az 1652-es és az 1675-ös kiadású lapról-lapra egyező tartalmú és beosztású. Az 1—94. lapon graduális anyagot, főleg himnuszokat és responsoriumokat tartalmaz gregorián dallamokkal, merzurális hangjegyekkel. Tudomásunk szerint ennek a nagyjértékű, továbbélő gregorián anyagnak a létezéséről eddig senki sem emlékezett meg.

és adatokat közöl olyan kéziratokról, melyeknek lelőhelyét már nem tudja meghatározni.¹¹ Legutóbb pedig, Budapest ostroma alatt, a Sárospatakról Budapestre mentett két graduál is elveszett; csak előzőleg elkészített másolatuk maradt meg a Tudományos Akadémia kéziratárában. Geleji Katona István az Öreg Graduál előszavában megemlékezik arról, hogy Keserői Dayka János 40 graduált gyűjtött össze. — Minden bizonnyal Erdély könyvtáraiban is lappang még graduálanyag. Ezeknek a felkutatása még előttünk álló feladat.

A graduálok összegyűjtését és feldolgozását a Tudományos Akadémia zenetudományi bizottságának megbízásából Csomasz Tóth Kálmán és e sorok írója végzi. Zenei anyaguk összegyűjtését már befejeztük és megkezdtük forrásaik felkutatását is, elsősorban középkori emlékeinkből. A teljes anyagnak — legalábbis bő szemelvényes — kiadása és a velük foglalkozó tanulmány megjelenése a Tudományos Akadémia új ötéves tervében szerepel.

Az alább ismertetésre kerülő *Eperjesi Graduál* az ún. graduáltípusú énekeskönyvek között időrendben elég későn szerepel; 1635-ből való. Az ilyen típusú énekeskönyvek használata utána hamarosan megszűnik.

Miért éppen ezzel a késői graduállal kívánunk e sorokban behatóbban foglalkozni? Válaszunk: 1. Zenei nyilvánosságunk erről a kézirat emlékünkről még alig tud valamit. GÁRDONYI Zoltán rövid ismertetésén kívül még nem jelent meg róla részletes beszámoló.¹² Az Országos Széchényi Könyvtár 1947-ben vásárolta meg a kötetet Andrassy Ilonától, előtte a magánkönyvtár féltő zára tartotta távol a nagy nyilvánosságtól a graduálirodalom e fontos emlékét. Sem Szabó Attila nem tud róla 1934-ben,¹³ sem Szabolcsi Bence 1947-ben megjelent zenetörténetében.¹⁴ 2. A többi magyar graduáltól eléggé függetlennek látszik. Az eperjesi, észak-magyarországi evangélikus liturgia világába nyújt bepillantást. Ez a liturgia a többi magyarországi evangélikus és főként református liturgiáktól eléggé független, önálló életűnek látszik. Ez derül ki az anyag vizsgálatából és forrásai kutatásából is. Habár van kapcsolata a többi magyar graduállal, eddigi vizsgálódásaink alapján mégis úgy látszik, hogy 1635-ben közvetlenül felhasználta környezete katolikus gyakorlatban továbbélő középkori latin forrásait. Anyagában bőségesen találunk *csak* benne előforduló dallamokat és szövegeket. Szép számban tartalmaz többszólamú énekeket is; ebből a szempontból egyedülálló a graduálirodalomban. Míg a többi graduálban két zenei réteget különböztetünk meg: a magyar gregorián dallamokat és az új protestáns alkotásokat, az ún. cantiókat, ebben a graduálban bőséges helyet kap még egy harmadik réteg is, a többszólamú ének. Ez annál feltűnőbb, mert a későbbi graduálok, elsősorban a nála egy évvel fiatalabb, de tőle távol (Gyulafehérvárott) és tőle függetlenül készült Öreg Graduál, Geleji Katona István és Keserői Dayka János nyomtatott hatalmas kötete sem tartalmaznak többszólamú darabokat.

Az Eperjesi Graduál második és harmadik rétegével, a cantiókkal és a többszólamú énekekkel, továbbá az eperjesi liturgia ismertetésével e kötet következő tanulmánya foglalkozik. Ebben a tanulmányban a graduál ismer-

¹¹ I. m.

¹² GÁRDONYI Zoltán, *Magyar szövegű karénekek a XVII. sz.-ból*. Új Zenei Szemle (1951).

¹³ I. m.

¹⁴ SZABOLCSI Bence, *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Bp. 1947.

J. A. 9. C. 1

Graduale
ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS.

IN
HONOREM & LAV-
DEM SACRATISSIMAE
Triadis! conscriptum,

*Ps. Concertis & Sym. Nis,
Antiphonis, Psalmis, An-
tionibusq; suavissimis
adornatum*

SUB
Ministerio
Admirabilis R. & CL: V. R. D. N. J.
MARTINI DAMASC.

ni, factoris Hungarorum vigilantis:

*Edilitate
Prudentis & Circum spect: Virorum, D. Andree
Stollmann, & Jone Kuchel.*

*Per me BALSZAJ.
Branczani: p. t. Cantor: Hung: consecratum.*

Anno: M. DC. XXXV.

Gravitudo

Az Eperjesi Gradual címlapja

Dominica Quadragesima
Antiphona.

Egy vak ül vala az út-félen és kiálta mondva:
Jesús Davidnak Fia könyörülly rajtam.

Az ember Fia a pogányok kezébe adatik
meg csufoltatik, meg ostoroztatik és meg pökdöskeltik.

Cantiones.

Psal: 30 Dñe in te speravi: p. 128. Vaborulága David ki:
Veddél Dr jsten volunk ha: Jer emlékezün: keresi:
Dicséred az jsten mostan or. Telmesz remm jsteneim:

Dominica Invocavit.

Antiphona

Nem csak kenyérral él az ember ha nem minden
igeivel mely az jsten hazabul hármazik.

Mányel satan: ne ki sértesd a te Oradat jbedet.

Cantiones.

Psal: 91 Qui habitat in adu: p. 127. A ki vesi fejedelm
Semie ne bánthatgyal Xristus. És vanyok nekem
Vl: hac dnica mane Litaniam Mayo: Vl. de Passione

do Marianát, hóg' sem mint Sidoknak, Jamis

Soklaganak. Ulyvan hiszük, hóg' Christus fel támad

idősejünkert.

Christi
Lectia

É' győzedelmes kiralyunk Chri

stus irgalmas nekünk

INVITATORIVM

Vucri



el támadot kiraly Jesus Christus

Mi minnyaián terebstyenek i

madgyunk. Mertek el örvendes

zünk Drunkban, és vigadgyunk idvözítő Istenünk

ben, menyven az ő tekintetinek eleiben diczireteket

és vigalagos éneklesseketk énekelljünk neki.

Mert nagy Or az mi Istenünk és felsleges kiral

mindeneknek felette, el sem vetti tüle, az ő népet

mert

Sequuntur
HYMNI ANTIPHONALI
QUE PII CONTUS DE
PASSIONE IESU
CHRISTI.



O kegyelmes Jesus Christus
ki vagy mi egy igalsagunk
békességünk és valtságunk

kerünk teged halgas meg minket
Mi szívünket kegyes Isten
igaz hitben reménységben
kivált képpen erőlteted
hogy bizdalsunk csak te benned.

Te Isteni jó voltodat
állat szerint esmerbelsük
mellyet hozzánk meg mutatál
mikor értünk áldoztatál.

Csak egyedül te viselled
es valagnak álnoklagát
nyerél nekünk iduőséged
és menyei bódótságot.

lsaga
teked:
aról.
saba
eg' uia
pen:
habad
eng
ued fe
as ham
dics me
em Dr
t uifet
nk ellé
és igaz
nek a
koddin
hoz as
mnek
red be
tennen
dol és
r Jste

Himnusz az Eperjesi Graduálból

tető leírásán kívül a magyar gregorián anyagából a himnuszokkal kívánunk kissé bővebben foglalkozni és ezáltal munkánk jelenlegi fázisában megszerzett ismeretünknek megfelelően némi képet nyújtani a magyar graduálok zenei problémájáról.

2.

Az Országos Széchényi Könyvtár tulajdonát képező Eperjesi Graduál jelzete: Fol. Hung. 2153. A kötet nagysága 19×31 cm. Bőrkötésű fatábla fedőlapjai két csattal kapcsolhatók össze. Eléggé kopott a fedőlapja is. A fatáblát középen és a négy sarkon fémdíszítések védik. Lapjai merített papírból készültek. Két fajta vízjegy használatos benne: medvealak, H V Z felírással és virágdísz R betűvel.¹⁵ A papiros valószínűleg Lengyelországból származik. Két fajta lapszámozással találkozunk benne. Az egyik az eredeti paginálás: 5—1098-ig terjed, a kötet hátralevő részében a paginajelzések hiányzanak. A kötet lapjai között több alkalommal üres lapokat találunk, valószínűleg a későbbi beírás céljaira; erre mutat az, hogy egy-egy ünnepkör végén találkozunk velük. A paginálások ilyenkor is pontosak. Több ízben azonban megszakad a paginajelzés. A graduált az idők folyamán megcsontították. Mint a tartalmi felsorolásnál látni fogjuk, ez a csonkítás szerencsére nem nagyméretű. Ettől a paginálástól függetlenül elejétől a legutolsó folióig végigvonul a későbbi gépszámzás, 2—387-ig. Ez a foliók rectóját számozza. 380—387-ig csak ez a gépjelzés olvasható, itt megszakad a paginajelzés. Ez azonban már merev, későbbi munka. A csonkításokon egyszerűen átugrik, folytatja a számozást. A későbbiek folyamán csak a pontosabb paginajelzéseket használjuk a dallamok jelzésére, csupán a tartalom ismertetésénél jelezzük a későbbi gépszámokat is. E számokból is kiderül, hogy énekeskönyvünk nagyterjedelmű, csupán a nyomtatott Öreg Graduál nagyobb nála.

Piros és fekete tintával készült írása a korabeli nyomtatott írást igyekszik utánozni. Különböző nagyságú tollrajz-iniciálékat rajzol a szövegek elé. A kötet második felében sokhelyütt már csak az iniciálé keretét és a betűt láthatjuk, még nincs kidolgozva, másutt meg egyszerűen az iniciálé hiányzik. Ilyenkor []-el jelezzük a hiányzó iniciálé betűjét.

Nevét díszes címlapjáról kapta. Ennek képét közöljük a képmellékleten. Szövege: «I.N.I.C.: Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis in Honorem et Laudem Sacratissimae Triadis! Conscriptu et Piis concentibus sive Hymnis sive Antiphonis Psalmis, Cationibusq̄ suavisimis adornatum sub ministerio Admodum RNDI et CL.: Viri DNJ. Martini Damasceni, Pastoris Hungarorum vigilantib. Aedilitate Prudenti's et Circumspect. viroꝝ D. Andrea Grollmanni Joná Kadass. Per me Danjelem Banzsky Breznoban: p. t. cantor: Hung. consecratum Anno MDCXXXV. Scripsit Andreas Glosius.»

Feltűnő a címlap latin kódexekre emlékeztető szövege, ugyanekkor stílusában érezzük a barokk kor levegőjét. A kéziratos graduálék közül ez az egyedüli, amelynek ilyen pontos a címlapja, és keletkezésének adatait is ilyen világosan közli. Másutt a keletkezés adatainak összeállítása nehéz. Hol csak utólagos bejegyzésekből következtethetünk a keletkezési helyre és időre, hol

¹⁵ A vízjegyekre vonatkozóan részletesebben: C. M. BRIQUET, *Les Filigranes*. Genf 1907 és Н. П. ЛИХАЧЕВЪ, *Палеографическое значение бумажных водяных знаков*. С-Петербургъ 1899. Vízjegyeink közül egyiknek sem találtuk meg mását e gazdag gyűjteményekben.

pedig a dallamok között egy-egy korabeli bejegyzés segít a probléma megoldásában.

Énekeskönyvünk szerzője, illetőleg összeállítója a címlap szerint *breznóbányai* BÁNSZKY Dániel kántor. A szorosan vett szerzőséget, a fordítást mindenesetre a magyar gregoriánanyagra kell szorítanunk. A cantióknál és többszólamú anyagnál részletes kutatás derít fényt e kérdésre. Problémát okoz a scriptor személye is. Az egész anyag egy kéz írásának látszik. Munkáját 1635-ben kezdte. Első részként a főbb ünnepek dallamait írta le, majd a kihagyott helyekre idővel újakat írt bele. Legutolsó bejegyzése 1652-ből származik. (Pag. 324.) Csupán a 387, 388. gépszámozott folián olvasunk más kézírásából Hymnus de Angelis c. szöveget és a pag. 302-n De passione D.N.I.Chr. c. cantiót. A Hymnus de Angelis végén bejegyzés: «Anno 1642 In Vigilia Mich. Arch. Scrip. Joh. Regis chor. Hung. ev. Sch. Alumnus», azaz 1642 Szent Mihály vigiliáján REGIS János írta bele, aki a magyar evangélikus iskola énekkarának tagja.

Minden nehézség nélkül elfogadnók, hogy GLOSIUS András írta le a könyv anyagát. A pag. 419-en egy beírást olvasunk: «Anno 1642 die 8 Aprilis continuata p. me Daniele B. B. p. t. Can. Hung.: nn.» Ha ugyanis Bánszky Dániel ezt folytatta, akkor a többi is ő írta. Ezek szerint Glosius András csak a címlapot írta? Sajnos, nem tudunk biztosat mondani ebben a kérdésben.

Találunk még egy beírást a pag. 273-on. Egész más, primitív írás, jóval későbbi a «Jéhus a kereftzfán függvén» versein kívül, a kótás első vers után odavetve: «Andreas titor fi tibi non solum annia jam fient omnia jam fient fierunt.» E különös szöveget nem tudjuk megfejteni; nem segít a scriptor kérdésének megfejtésében sem.

Gregorián dallamainak kótajelölésében a graduálok szokásos, ún. fecskefarkos ~ formáját használja. Ez a jelölési mód a Batthyány graduáltól kezdve általános a kéziratok graduálokban. Középkori kódexeink is élnek ezzel a stílussal.¹⁶ De jelölési módjában mégis van olyan sajátosság, melyet sem a latin kódexekben, sem a magyar graduálokban nem találunk. Az összetett kótaformákat (pes, clivis stb.) egyszerűen úgy oldja meg, hogy ívekké köti össze a megfelelő magasságra helyezett punctumokat, fecskefarkos kótaformákat. Három vagy több hang összetételéből adódó kótaformáknál (scandicus stb.) hasonló eljárást alkalmaz. Ekkor is kettesével köti össze íveivel őket. Még a nagy távolságot, pl. kvintet ugró clivist is így oldja meg és fordítva a pest is. A sorvégi hosszabb hangra, amelyet a Batthyány és a többi kéziratok graduál is általában két fecskefarkos punctum összeírásával old meg, az Eperjesi Graduál sajátosságos jelet használ. A punctumhoz rendszeresen egy kis ívet kapcsol. Ez a jelölési mód mint érdekesség is feltűnő, de elsősorban ismét a többi graduáltól való önállóságra utal. Legtöbbször négy vagy öt kótavonalat használ. Ez általános a kéziratok graduálokban. A «c» kulcsot legtöbb esetben kiírja a sor elején. Leggyakrabban a negyedik vonalra helyezi, egy esetben, a «Szenteknek te vag'» c. himnusznál az első vonalra. Egyszer «f» kulcsot ír a 3. vonalra az Atya Istennek c. (pag. 711) himnusznál. Jelzése: 3. A többi kéziratok graduál vagy alig, vagy egyáltalán nem használ kulcsot, nem csupán

¹⁶ Például: XV. sz.-i Missale Kyriale. MTA: Lat. Cod. 4^r 28. Vigyázó 859. és Promptuarium in usum Bohemicae concinnatus. Orsz. Széchényi Könyvtár. C. 1. m. ae. 243.

a XVI., hanem a XVII. században sem (így az 1642 körül készült Bélyei sem). Az Eperjesi viszont még a nyomtatottaknál is megbízhatóbb kulcselhelyezés szempontjából, s így nagy segítséget nyújt a többi graduál olvasásának problémájánál. Azt a hagyományos — bár nem kötelezőnek érzett — középkori és graduálbeli szokást, hogy a kótákat a szavaknak megfelelően, kis vonalakkal választják el egymástól, általában megtartja, de alkalmazásában nem pontos.

Utalnunk kell arra a jellegzetességére is, amelyet egynéhány, csupán szöveggel közölt himnusznál észlelünk: a középkori neumatikus jelzésekre emlékeztető notációt alkalmaz. Nem minden szótag fölött tünteti fel a neuma-jetet, csak a legfontosabb hajlításokat jelzi. Ugyanazt a jelet írja le, mint amelyet rajzolna akkor, ha kótáit rendszeren vonalakon közölné. Jelzései emlékeztetőre valók. Hasonló példákat csak a XVII. század elején készült Apostagi graduál-ban találtunk, de ott még többet. A gyakorlatban is hasznos volt ez a jelzés, de most utólag is: e jelzések alapján összehasonlítás útján tudjuk megállapítani a szöveggel közölt himnuszok dallamát. Mindenesetre feltűnő a XVII. században ez a középkori hangjelzési mód.

Tekintsünk végig a kötet gazdag tartalmán. A dallamukkal együtt szereplő darabokat (d) betűvel jelezzük. Lapszámozásnál, mint említettük, első szám a paginajelzés, második a későbbi gépszámzás.

- 5/2 Responforium Commune: Jhesus Christus élo Istenek (d)
 6/2 Verficuli responfionis: Boczasd el Ur Isten
 9/4 Benedictiones ceu conclusiones cantuum: Jhesus Christus kit az Atya (d)
 12/5 Responsorio, verfus: [Gy]ogyicz meg minket. (d)
 Aliud: [A]ldgyuk minyaian (d)
 13/6 Aliud: [T]ellyes Izivel te hozzad kiáltunk (d)
 Aliud: [O]h boldog' szent háromfág (d)
 14/6 üres.
 15, 16 pag. hiányzik.
 17/7 Symbolum Apostolicum: Mi hiszünk az egy Istenbe: (d)
 19/8—48/22 üres.
 49/23 I. Conventus Pij De INCARNATIONE DOMINI NOSTRI JESU CHRI.
 Introitus: Eggek harmatozzatok (d)
 50/23 Profa: Mittit ad virginem: Küldé az Ur Isten. (d)
 51/24 Hymni: Veni redemptor gentium: Jövel népnek meg valtoia mutasd (d)
 53/25 Alius Conditor alme fiderum: Mindeneknek teremtoje (d)
 54/25 Alius Czillagoknak teremtoje
 55/26 Alius Az idvoztöt régenten (d)
 57/27 Alius Novum fvdus emicuit: Uy vilagofság jelenék
 58/27 Alius Mindeneknek teremtoje
 59/28 Alius Ad notam: Az idvozi: Aldot Iraelnek Ura
 61/29 Antiphonae: Régi napoktul fogva (d) — Ime az Ur el-jő (d)
 62/29 Ime az Ur el-jő nagy (d) — Ime el jő (d) — Ne fély Maria (d) — Tudgyatok
 hogy (d) — Jöi el Ur Isten (d) — Jobbiczatok meg (d)
 63/30 Pfal 118: Czudalatosok a te bizonyfágid
 64/30 Dominica I. Adventus Antiphona: Hofanna à David (d) — Imé à te ki-
 rállyod (d)
 Dominica II. Adventus Antiphona: Az egh és a föld (d) — Ime az Ur
 el jő (d) — Jelek léfznek (d)
 65/31 Dominica III. Adventus Antiphona: Te vagy é à ki (d) — Imé én az én
 (d) — Latogas meg' (d)
 Pfal: 105 Confitemini Dño quo: Halát adgyátok
 67/32 Dominica IV. Adventus Antiphona: En à pusztaban kiáltónak fzava
 (d) — Aki utánam jövendő (d)
 Pfal: 142 Dñe exaudi oratio: Uram halgasd meg

- 68/32 Sequuntur Cantiones. Ad notam : Az keresztényféghben val : Vigan éne-
kellyunk.
- 70/33: Alia : Mi Atyank Atya Isten (d)
- 71/34 Advent vagy Új Elztedő- korra Diczerjed az Úr Istent (d)
- 72/34 Antiphonae : A z Úr jő (d) — [J]öj el Úr Isten (d) — I me el jő (d)
- 73/35 [V]arjuk a mi (d) — I me az Úrnak (d) — I mé el-jő (d) — [A]ldot
Urunk (d) — [A]z te magodból (d)
- 74/35 Responsorium [M]eg'jelenté az Úr Isten (d)
Aliud Jesus Christus élő jstennek szent Fia (d)
- 75/112 pag. hiányzik.
- 113/36 Concentus Pij DE NATIVITATE DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI
Introitus : Gyermek Krisztus Urunk mi nekünk születek (d)
- 114/36 Invitatorium Christus születik nekünk (d)
- 116/37 Hymni A solis ortu cardine : Nap tamadastul fogvan (d)
- 117/38 Alio modo idem hy : Tellyes é szeles vilában (neumajelzés)
- 118/38 Alius Corde natus'è pa : Az Atyának orzagabul (d)
- 120/39 Alius Ad eandem notam : Jer diczérjük keresztvények
- 122/40 Alius Ad notam : A solis ortu : Jo keresztvények kik vagyunk
Alius Iftentül válafztot nepek.
- 123/41 Alius Jövel nepnek meg valtoja, szüznek nemes
- 124/41 Alius Sermo de coelo defcen : Menybül az ige le-jöve
- 125/42 Alius Atya Istennek igeje
Antiphonae : Ime az Úr angyala (d)
- 126/42 Oh czudalatos egyefülés (d) — Pafztorok kit lattatok (d) — Meg'valtot
küldé (d) — Á te magzatodbul (d)
- 127, 128 pag. hiányzik
- 129/43 (2. zsolttár csonka 2. fele :) Akkor Izóll nekik haragjában.
(Antiphonae) : Mint az agyas hazabul (d) — A nyaiafszag el terjedett (d)
Pfal. 45. : Az en Izivem jó beszédett ontött ki.
- 131/44 Dominica post Natalem Antiphona : A gyermek nevedek (d)
Pfal 92. Dnus regnavit decoré : Az Úr orzaglott
- 132/44 In die Circumcisionis dni Antiphona : Hivattatek az ő neve (d)
Pfal 131. : Memento dne davidis : Emlekezzél meg Uram
- 134/45 Dominica post Circumcisionem Domini Antiphona Kelly fel, és vedd (d)
Pfal 90 : Qui habitat : A ki a felféges
- 135/46 In Epiphania Hymnus : Herodes hostis impie Gonofz kegyetlen Herodes.
- 136/46 Antiphona : Bölczek latuan (d)
Pfal 71 : Deus judicium tuum de Isten add a királynak
- 138/47 Dom. I. Post Epiphania Antiphona. : Gyermek jesus nevededik (d)
- Dom. II. Post Epiph. Antiphona : Menyegző lón (d)
- 139/48 Pfal 127 Beati omnes : Boldogok minnyáian
Dom. III. Post Epiph. Antiphona : Uram, ha akarod (d) — Uram nem
vagyok (d)
- 140/48 Dom. IV. Post Epiph. Antiphona : Uram szabadicz (d) — Minemő ez (d)
Dom. V. Post Epiph. Antiphona : Uram, nem jó magot (d) — Szedgyé-
tek ki (d)
- 141/49 Dom. VI. Post Epiph. Ant. : Meg nyitom példa beszédekben (d)
Pfal. 69 Deus in adjutorium : Isten figyelmez
Sequuntur Cantiones de Nativitate Menyből jövek most (d)
- 143/50 Új elztedőre : Menyei király Izületek (csak kottavonalak)
- 145/51 Alia Ad eandem notam : Mikor Krisztus Bethlehemben
- 149/53 Grates nunc omnes [H]álát adgyunk minnyáian (d)
- 150/53 Refonet in laudibus [Z]engien nagy diczerettel (d)
- 151/54 In dulci jubilo [E]z vigalsagos időben (d) — [A]z menyei nap immar (d)
- 153/55 Responsorium Jesus Kristus élő jstennek (d)
- 154/55 Mikor Kristus Izületek (többszólamú d) — Hallyatok menyégből (többsz.)
- 156/56 Tellyes e széles vilagon (többsz., csak kottavonalak)
- 158/57 Im az magos menybül jövek (többsz.)
- 160/58 Mind ez világ orvendezzen (többsz.)
- 162/59 Jer diczérjük az Úr Kristust (többsz.) — Nekünk ez napon (többsz.)
- 164/60 Davidnak ő várolában (többsz.)
- 166/61 Gyermek Izületek (többsz.)

- 168/62 [P]aranczoló az Auguftus (d)
 169/63 Responforium (kijavítva fekete tintával : Rospomynam) In Fefto Epiph.
 Jefus elő jtennek (d)
 Antiphonae : [N]agy bölczeféggel (d) — Meg váltot köldé (d) — Téged
 az (d)
 170/63 Diczfőleg magofágban (d) — Könvörgünk Ur Iften (d) — Ime kiről (d)
 171/64—216/83 üres.
 217/84 Dominica Septuagesimae Antiphonae Mit alotok (d) — Sokan vadnak (d)
 Dom. Sexagesima Antiphona Akinek fülei vadnak (d) — Nektek ada-
 tott (d)
 218/84 Pfal 76 Miserere mei : Könvöröly rajtam
 219/85 Dom. Quagesima. Antiphona : Egy vak ül vala (d) — Az ember Fia (d)
 Dom. Invocabit Antiph. Nem csak kenyérral (d) — Menyel satan (d)
 220/85 Dom. Reminifcere Antiphona : Nem küldettem (d) — Oh afzfzony (d)
 Dom. Oculi Antiphona Fel emelvén (csak kótavonalak) — Boldogok
 à kik (csak kottavonalak)
 221/86 Pfal 123 Ad te dñe levavi : Hozzad emelem
 Dom. Letare Antiphona : Azok azért (d)
 222/86 Dom. Judica Antiphona Monda Jefus (d) — Aki Iftentől (d)
 Antiphonae. Dom. Septuage : Az utoflok léznek (d)
 Sexagesima : Amely nagy jó (d)
 223/87 Quinquagesima : Nem csak kenyérel (d) — Monda Jefus (d)
 Responforium : Jefus Krs̄ élő Iftennek (d)
 224/87 üres.
 225/88 Hymnus In Septuagesima : Dies abfoluti Az bünök tavul legenek tülünk (d)
 226/88 Hymni Quadragesimales Cor : 6. Halgalsuk figyelmetefen (d)
 227/89 Alius. Ex more docti myftico ad eandem notam D[iczeriünk mindnyaian]
 (A szövegrész leragasztva) 2. versszak : Áldot légy.
 229/90 Alius : Diczeriük mindniaian (neuma jelzés)
 230/90 Alius : Audi benigne : Halgas meg' minket (csak kottavonalak)
 231/91 Alius Ad notam : Chre q lux ē vel : halgalsuk : Istennek szent igeibül
 233/92 Alius Ad Completorium Dominicale I. Quadr. : Chre q lux es et dies vel :
 halgalsuk : Chriftus ki vag' vilagolsagh (d)
 234/92 Alius Dñica I. Quadr. Audi benigne Kegyelmes teremő Isten.
 235/93 Alius Dñica 3. Quadr. Jam ter quaternis : Mostan az idők el jöttek.
 236/93 Alius Dñica 4 Quadr. Jefus Quadrage-ne Minden mi fzenvedéfiünk (csak
 kottav.)
 237/94 Aliter ide : Jefus idvőfének feie (csak kótavonalak).
 238/94 Antiphonae Quadragesimales : El iöttének (d) — Az Euangelionnak hir-
 detéfével (d)
 239/95 Ur Iften a mi (d) — Mencz meg (d) — Könvöröl raitunk (d) — Vigyáz-
 zatok (d)
 240/95 Pfal 1. Beatus vir Bodog' ember.
 Pfal 4. Cū invoco exaudi nr : Halgas meg' engemet
 241/96 Pfal 15. Conferua me Deus : Eöriz meg' engemet
 243/97 Pfal 30 In te Dne speravi : Te benned bizom
 Pfal 53 Deus in nñe tuo : Ur Iften a te nevedért
 244/97 Pfal 42 Judica me : Ally hozzut eretten
 245/98 Sequntur HYMNI ANTIPHONAE ALIIQUE PII CONTUS DE PASSIONE
 JESU CHRISTI Oh kegyelmes Jefus Chriftus (d)
 247/99 Alius Ad eandem notā : Az Chriftusnak fzenvedése (neuma jelzés)
 248/99 Alius : Vexilla regis pro eandem nota Eöruöndezzőnk kereszténynek (neuma j).
 250/100 Alius Ad eandem notam : Az Chriftusnak diadalna (neuma jelz.)
 251/101 Alius Pange lingua glorio Jer hirdeffük mi Urunknak (d)
 253/102 Profa In ramis Palmarum : Gloria laus et honor : Diczfőseg' és diczeret (d)
 254/102 Antiphonae in Ramis Palmarum Sidoknak feregi vinek (d)
 255/103 Diczfőség Davidnak (d) — Sidoknak feregi ruhaikat (d) — Antipl. in
 Passione Dni Áldot Ur Iften (d) — Meg ofztak ő köztök (d) — Nag'
 lok hamis tanuk (d) — Sidoknak Judas (d).
 256/103 Meg' fefzétuén (d) — Az Afzfzomiallatok ülven (d) — Az te hiveidnek fzerelme
 (d) — Urunk Jefus halalanak idein (d) — Hatra térienek (d) — Mi Iste-
 nünk fzabadicz meg' (d) — Flő allanak az földi királylok (d)

- 257/104 Nag' bekefsséggel (d)
Pfalmi Septem Poenitentiales
Pfal: 6. Domne ne in furore: Uram az te haragodban.
- 258/104 Pfal 31. Beati quorum remissa': Bodog' akinek
- 259/105 Pfal 37 Dne ne in furore: Uram ne fedg' meg'
- 261/106 Pfal 50 Miserere mei Deus: Könyörüly raitam
- 263/107 Pfal 102 Dne exaudi orationem: Uram halgasd meg.
- 266/108 Pfal 129 De profundis clamavi: Az mi büneink mélfégébül
Pfal 142 Dne exaudi orationem meam: Uram halg'asd meg'
- 268/109 Pfal 71. Deus meus quare me: In die Parasceves cani: En Istenem
- 270/110 Responsorium In Die Parasceves Irgalmaz nekünk (d)
- 271/111 Sequuntur Cantiones De Passione Laus tibi Chrifte qui: Diczeretet mond-
gyunk
- 273/112 Septem verba Christi: Jesus az keresztfán fügen (d)
- 274/112 Agnus Dei Christus artatlan barany (d)
- 275/113 Patris Sapientia veri: Christus mi idvözitönk.
- 276/113 Ex Hieremiae Cap. 18 et Sap. 2. Regi idökben meg'irta (d)
- 278/114 Alia Ajtatossaggal ércz meg' (d)
- 281/116 Az Isten Píának kínzenvedekör töt keferves panasza
Ad notam: Menybül jövek vel: Régi idöben: No földnek minden népei.
- 284/117 Responsorium: Jelus Krs élő Istennek (d)
Antiphonae Dnica invo: Nem csak kenyérel (d)
Dom. Remin.: Uram Davidnak Fia (d)
- 285/118 Oculi: Boldogok a kik (d)
La'tare: Ez bizony amaz Propheta (d)
Judica: Bizony bizony mondom (d)
Palmar: A sidoferegek (d)
- 286/118 Cantio: O szent Atyam tekincz ream (d)
- 287/119 Alia [I]er hirdefük mindnyajan (d)
- 288/119 Alia Ad not: Laus tibi Chrifte: [O]h Ur Jelus Kristus
- 289/120 Septem Verba Christi ex Germ: Da Jelus an dem: [I]efus a keresztfán
- 290/120 Credo in unum Deum: [H]ilziünk mi egy Istenben.
- 292/121 Alia [J]er elmélkedgyünk (d)
- 293/122 [V]égheetlen mennyek földnek Ura (d)
- 294/122 [O]h menyeyi Atya jstennek Fia (d)
- 296/123 Alia [I]sten Fia Jelus Kristus (d)
- 298/124 Alia Wir danken dir: Joh. feredi [H]alat adunk kénaidért (d)
- 299/125 Alia J. S. Helf Gott das mir gelin. [A]z Istennek szent Fia (d)
- 302/126 De Passione Dni N. J. C. Ki értünk fzenvedél.
- 303/127—321/136 üres.
- 322/136 Jelu creütz leiden und pein: Jelus idvözitöknnek, keferves sok (többsz.)
- 325/138 Litania Maior: Ur Isten Irgalmaz nekünk (d)
- 333/142 Media vita in morte: Az mi életünknek kezepette (d)
- 334/142 Litania Minor: Kyrie eleison . . . halgas meg minket (d)
- 337/144 Litania Super Pater noster: Oh menyeyi Atyánk (többsz. és egysz.)
- 340/145 üres.
- 341/146 LAMENTATIONES HIEREMIAE PROPHETAE Minek utana fidofag' (d)
- 342/146 Secunda: Sionnak utai (d)
- 344/147 Tertia: Meg'emlekezek' (d)
- 346/148 Quarta: Mi képpen alaza (d)
- 347/149 Quinta: Meg'voná ijét (d)
- 348/149 Sexta: El hánya az Ur (d)
- 350/150 Septima: Miképpen homalyofodot meg' (d)
- 351/151 Octava: Az szoptato gyermekeknek (d)
- 352/151 Oratio Hieremiae Prophetae Jeremias Prophetanak imatfaga. (d)
- 356/153 Lamentatio devota de morte Dni nri Jelu Chri: Ez az szomorufagnak
napia (d)
- 361/156 PASSIO DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM MATTHEUM
Az mi Urunk Jelus Christusnak kénzenvedéfét (egysz., többsz.)
- 391/171 Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Johannem.
A mi Urunk Jelus Kristusnak kin fzenvedéfét (egysz., többsz.)
- 413/182 Az Adam siralma: [M]ikor Adam üzeték (d)

- 420/185 Maria liralma : [J]ai aldót mehemnek (d)
 422/186 üres
 423—491 pag. hiányzik.
 495/187 Sequuntur Conventus Pii De RESURRECTIONE DOMINI NOSTRI
 JESU CHRI
 Introitus : Feltamattam Es veletek vagyok (d)
 496/187 Alius Eorüly és örvendez keresztényeknek gyülekezeti (d)
 497/188 Proza Feltamat Chriftnak (d)
 498/188 Invitorium Feltámat király (d)
 500/189 Hymni Fenlik az nap fényességgel
 502/190 Alius Ad eadē nota : Az világnak fényessége.
 503/191 Alius Chorus nove Hierulalē Keresztényeknek ferege (d)
 504/191 Alius Vita Sanctorum de : Izenteknek te vag' (d)
 505/192 Alius Istennek valasztot népe
 507/193 Antiphonae : Hulvet napian (d) — Az Iftennek Angyala monda (d) —
 Az Iftennek Angyala Izala le (d) — Az kegyelmes Jefus Chriftnak (d) —
 Holval reggel hulvét napian (d)
 508/143 Az angyaltul valo féltekben (d) — Feltámatvan az Chriftnak (d) — Az mi
 Urunk Jefus Chriftnak (d) — Feltámat az Chriftnak (d)
 Dom. 2. Az jó Palztor (d)
 Dom. 3. Miczoda az (d)
 509/194 Dom. 4. Mert nem izol (d)
 Sequunt. Pfalmi.
 Pfal 96 Dnus regnat exultet terra : Az Ur Iften Uralkodik.
 510/194 Pfal 23 Dni est terra : Az Uré a föld.
 511/195 Pfal 113 In exitu Israel de A'gypto : Izraelnek Aegyptombul valo
 513/196 Pfal 119 Ur Iftē : őriztük (d)
 Zain Memor esto xbi : Et heth. Portia mea
 Dñica Quafimodogeniti Meg'emlékezél Ur Iften
 514/196 Pfal 32 Ekefegtekre vagyon (d) — Exultate iusti in Dño. Eröllyetek igazak.
 516/197 Pfal 22 Követ engemet (d) Dñus me pascit.
 Dñica Mifericordias Az Ur legeltet engemet.
 Pfal 135 Mert öröкке (d) Confitemini Dño quo : Hálát adgyatok
 518/199 Pfal 65 Jubilate Deo ois terra pfal.
 Dñica Jubilate Orvöndeztetek föld
 520/289 Pfal 99 Jubilate Deo ois terra fer : Eorvöndeztetek az Iftennek
 Pfal 97 Enekellyetek (d) Cantate Dño canti : Enekellyetek az Urnak
 521/290 Pfal 149 Cantate Dno canticu Enekellyetek az Urnak
 522/200 Pfal 144 Nag' az Ur (d) Exaltabo te Deus meus
 Dñica Vocem jucundi : Fel magasztalunk
 523/201 Pfal 145 Diczerem (d) Laude anima mea Domi : Diczeried en lelkem.
 526/202 Cantio Paschalis Ez nap mi mind örüllyünk (d)
 Antiphona Dñica 4 Pasc Most à hoz megyek (d)
 528/202 Dom 5 Pasc. Eddig nem kértetek (d)
 Antiphona' coimunes ex Pfal : pceden : P. 96. öröllyetek (d) Az Iften-
 nek (d)
 Refponforium : Jefus Kriftnak élő Iftennek Izent Fia (d)
 529/203 In Refurrectio A izombatnak estvein (d)
 Quafi modo En vagyok (d)
 Mifericordi : A jó palztor (d)
 Jubilate : Miczoda à mit (d)
 Cantate : Mikoron el jövend (d)
 Vocem jucun : Ekediglen nem kértetek (d)
 530/203 [M]a Chriftnak győzedelmes lott (többsz.)
 532/204 [J]efus Chriftnak Feltámat (többsz.)
 534/205 [U]runk Feltámatadafán (többsz.) [I]efus Chriftnak mi meg'váltonk (többsz.,
 csak kótavonallal)
 536/206 I. S. (szerző!) Kriftnak halal foglágába (d)
 538/207—592/223 üres
 593/224 Conventus Pij DE ASCENSIONE DOMINI Noftri Jefu Chriftnak Introitus
 Galileai férfiak : Mit állatok (d)
 Hymnus Feltun nunc celebre : [M]oftani nag' idnep (d)

- 594/224 Idem alio modo [M]oftani ékes idnep nap.
 595/225 Antiphonae [F]elmenven Chrifthus (d)
 596/225 [A]kkeppen jő el (d) — [M]onda Chrifthus (d) — [E]l megyek (d) — [G]ali-
 leabeli ferfiak (d) — [C]hrifthus Urunk (d) — [F]el megyek (d) — [Ö]r-
 vendezették (d)
 597/226 Pfal 46 Omnes gentes plau: [M]inden népek tapfolyatok.
 Antiphona et Pfalmus pro impetrandis pluvijs et serenite Dñe Rex:
 [U]r Iften menyei királyunk (d)
 598/226 Pfal 84. Benedixíti Dne terra: Mutasd meg (d) [M]eg' áldottad Uram
 599/227 Dñica Exaudi: Antiphona. [M]ikor pedig (d)
 Pfal 26 Dñus illuminatio mea [A]z Ur az én vilagofítádom.
 601/228 Sequunt. Cantiões: Ad notā: Czudalatos nag' bölez: [A]z Chrifthus.
 602/228 Alia ex Pfal 76 Ad notam Adg'unak halat az Ur: [M]inden népek örülvén —
 603/229 Alia [A]scendit Chrifthus hodie — [C]hrifthus menyben ma.
 604/229 Hymnus: [J]efus Krifthus mi meg'váltónk
 604/229 Responforium Jefus Krs élő (d)
 Antiphona Az Apoltoloknak (d)
 604/229 Hymnus: [J]efus Krifthus mi meg' váltónk
 606/230 [A]z Krifthus menybe fel mene (többszól.)
 608/231—638/247 üres.
 639/248 Conventus Pij DE SPIRITU SANCTO Introitus Sap. I. Az Urnak szent
 Lelke (d)
 640/248 Hymni Veni creator Spūs: [J]övel szent Lélek Ur Iften, latogasd (d)
 641/249 Alius Ad eandem notam [J]övel szent lélek Ur Iften, szentely (neumajelz.)
 642/249 Alius [J]övel szent lélek Ur Iften, ki
 643/250 Alius [J]övel szent lélek Ur Iften, bánatunkban
 644/250 Antiphonae Veni sancte spiritus [J]övel szent Lélek (d)
 645/251 [S]zólnak vala (d) — [M]ikoron betöltének (d) — [B]etélének (d) —
 [A]z Urnak szent (d) — [N]e vefs — el (d)
 646/251 Pfal 18: Az egek (d) Coeli enarrant gloriam: [A]z egek az Iften.
 647/251 Pfal 110 Confitebor tibi Dñe in: [H]álát adok.
 648/252 Sequuntur Cantiones: [J]övel szent Lélek (d)
 649/253 Alia [R]egi Pünköftnek idein.
 650/253 [A]z Sz: léleknek keg'elme (többsz.)
 652/254 [K]önyörög'jünk az jftennek (többsz.)
 654/255 [A]z szent Lélek Istennek
 655—658 kitépve
 659/256 üres
 660/256 Prosa Veni sancte [ps et emitte coelit: [I]övel szent Lélek: (d)
 662/258—664/258 üres
 665—686 pag. kitépve.
 687/259 Conventus Pij DE SANGTA TRINITATE Introitus Aldot légyen (d)
 Hymni O lux Beata Trinitas: [O]h teremő Atya Iften (d)
 688/259 Alius Ad eandem nota: [O] aldot Atya Ur Iften (neuma jelzésekkel)
 689/260 Alius O Pater sancte mitis: [O]h mi Szent Atyánk (d)
 690/260 Antiphonae [T]éged egynek (d) — [I]gaz hitbül (d) — [U]ralkodó szent (d)
 691/261 [E]nekellyünk kereszténynek (d) — [Ú]ly ennékem job keze felől (d) —
 [E]gy hatalmu legy (d)
 Pfal 109 Dixit Dñus Dño meo: [A]z Atya Ur Iften monda.
 692/261 Idem Pfal modo rectiori [M]onda az Ur az én Uramnak
 693/262 Antiphona: Te parancsolod (d) — A bölezefég' (d) — Bizonyofok (d)
 Pfal 110 Confitebor tibi Dne: [H]álát adok néked.
 694/262 Antiphona [F]el magasztaltatol (d)
 Pfal 112 Laudate pueri Dominum: [D]iczerjétek szolgák.
 695/263 Antiph. [D]iczerjétek őtet (d)
 Pfal 116 Laudate Dñum óes gen: [D]iczerjétek az Urat minden.
 Pfal 147 [M]eg'áldotta (d) Laude Jerusalem Dñum: [D]iczerd jerufalem...
 696/263 Antiphona Szüz Máriának diczeretivel (d) Luc. Magnificat aa: [M]agasz-
 tallya (d)
 697/264 Canticum Zachariae Luc. 1.: Benedictus Dnus Israel quia visitavit nos:
 [A]ldot az Ur
 699/265 Te Deum laudamus: [T]éged Ur Iften diczerünk (d)

- 703/267 Hymni DE OPERIBUS SEX DIERUM Primi Diei Lucis creator optime :
[F]elleges Isten (d)
- 704/267 Secundi Diei Imense Coeli conditor : [M]enek és földnek nemes teremttője
- 705/268 Tertij Diei Telluris ingens conditor : [A]z izeles földnek
- 706/268 Quarti Diei Coeli Deus sanctissime : [O]h magas menyek
- 707/269 Quinti Diei Magnae Deus potentiae : [O]h nag' hatalmu
- 708/269 Sexti Diei Plasmator hñis Deus : [E]mberi nemnek.
- 709/270 Septimi Diei Deus creator omnium : [F]elleges Isten.
- 710/271 Alius [S]ok nyavallyankban
- 711/271 Alius [A]tya Istennek egy Fia (d)
- 713/272 [A]z éytzakaj Istenfég (csak kótavonal)
- 714/273 [O]h Felleges áldot király
- 716/273 Alius [O]h menyeyei mi
- 718/274 Hymni Quotidiani Iam lucis orto fydere : [I]mmaron az nap (csak kótavon.)
- 719/275 Alius : Nunc sancte nobis Spir : [I]mmár mostan
Alius Rector potens verax Deus [I]gaz biro nag'
Alius Allatoknak megtartója
- 720/275 Alius [L]atod Isten (csak kótavonalak)
- 721/276 Alius [M]indenkor teged (csak kótavonalak)
- 722/277 Alius [F]elleges Atya Ur Isten (d)
- 724/277 Alius [K]önyörögjunk az Istennek
- 725/278 Alius M'i kerefztyének tenéked
- 726/278 Alius [A]z napnak ő kezdetiben
Alius [B]írjad Ur Isten à mi sziveinket
- 728/279—756/289 üres
- 757/290 Responsoría Dominicalia : Dñica Trinitatis : Jesus Ur élő Istennek Fia (d)
- 758/290 Antiphonae Dominicales. Dom. Trinitatis : Segécz meg (d) Dom. prima : Fiam jufson (d) Dom. secunda : Meny ki hamar (d) Dom. tertia : Mondom tenéktek (d)
- 759/291 Quarta : A mely mértedel (d) Quinta : Paranczola Jéfus. Sexta : Ha inkább nem (d)
Septima : Keferőlem é lokafagot (d)
- 760/291 Octava : ójatok meg' (d) Nona : E vilagnak fiai (d) Decima : Nem hagnak követ (d) Undecima : Minden a ki (d) Duodecima : Iol tőd mindeket (d) Trē decima : A samaritanus (d)
- 761/292 Quatuor decima : És mikor menének (d) Quin decima : Leg'először kerefétek (d) Sedecima : Nagy Propheta támadot (d) Septē decima : Baratom (d)
- 762/291 Octo decima Szerefed à te Uradat (d) Novē decima : Légy jo reménfégeben (d) Vigesima : Kisz ugyan a menyekző (d) Vigefiā prima : Uram jói alá (d) Vigefia zda : Lator szolgál mind (d) Vigefima Tertia Mester tudgyuk (d)
- 763/293 Vigefiā Quarta Bizal leányom (d) Vigefiā Quinta : Valahol lezend (d)
- 764/293—766/295 üres
- 767/295 Dñica Trinitatis Antipho : [D]iczeret légyen (d)
Symbolum Athanasijis : Quicunq' vult salvus esse, ante : [V]alaki idvözülni (d)
- 771/297 Dñica I. Post Trin. Antipho : [F]iam jufson (d) — [A]tyam Abraham (d) — Az én fiam (d)
Pfal 48 Audite ha'c omnes gē : [H]allyatok ezeket
- 773/298 Dñica II. Post Trinit Antipho : [M]ondom pedig' (d) — Jöietek mert (d) — [T]e Uram (d)
- 774/298 Pfal 11. Salvum me fac Dñe : [S]zabadicz meg'
Dñica III. Post Trinit Antipho [M]ondom néktek (d) — [É]s morgolódnak (d)
- 775/299 [T]ekincz ream (d)
Pfal 27 Ad te Dne levavi āam : [T]e hozdad emelem.
- 776/299 Dñica IIII. Post Trinit Antiphonae : [L]egyetek azért (d) — [N]e itéllyetek (d) — [U]ram légy (d)
Pfal 78 Deus venerunt gentes : [I]sten à pogányok

- 778/300 Dnica V. Poft Trinit Antipho : [M]eny ki tölem (d) — [M]eſter egéſz
étzaka (d) — [T]ekincz mi oltalmazó (d)
- 779/301 Pfal 83 Quam dilecta taber : [M]ely Izerelmefek.
- 780/301 Antiphona [H]a te meg' nem tartalzó (d)
Pfal 126 Nili Dñs a'dificaverit : [H]a az Ur nem épiti
Dominica VI Poft Trinit Antipho [H]allottatok hogy' (d)
- 781/302 [B]izony mondom (d) — [A]z Ur az ő (d)
Pfal 27 Ad te Dne clamabo : [H]ozzad kiáltok
- 782/302 Dominica VII Poft Trini Antiphonae : [V]jalanak pedig' a kik (d) [S]za-
nom a ſereget (d) — [M]indeneknek Izei (d)
Dominica VIII Poſt Trinit Antiphona : [N]em teremhet (d)
- 783/303 [Ó]játok magatokat (d) — [N]ag' az Ur (d)
Pfal 47 Magnus Dñ et laudabilis : [N]agy az Ur
- 784/303 Dominica IX. Poſt Trin. Antiphona : [M]onda az Ur (d) — [M]it mivellyek
(d) [I]ſten à te (d)
Pfal 49 Deus Deorum Dñs locut : [A]z Iſtenek Iſtene
- 786/304 Dominica X Poſt Trin : Antiphona : [A]z én házam (d) — [E]l jönnek te
read (d)
Pfal 136 Super flumina baby : [A]z Babylon folyó vizei
- 787/305 Dnica XI. Poſt Trini Antiphona : [P]ublikanus távul (d) — [M]inden
aki (d)
Dnica XII. Poſt Trini Antiphona : [M]indeneket jól (d) — [E]l tekint-
vén (d)
Pfal 33 Benedicam Dñu in ői te : [A]ldom az Urat
- 790/306 Dnica XIII Poſt Trin. Antiphona : [K]i láttatik (d) — [B]oldogok à
ſzemek (d) — [M]ennyen Izenéd (d)
Pfal 87 [E]n ſzabaduláſomniak
- 792/307 Dnica XIV Poſt Trinit Antiphona : [N]em de tizen (d) — Meſter Jeſus (d)
Pfal 89 Dne refugium fact. : [U]ram oltalmunk
- 794/308 Dnica XV. Poſt Trinit. Antiphona : [K]ereſtétek (d) — [N]e legyetek (d)
- 795/309 Pfal 91 Bonum ē confiteri : [J]o az Urat
- 796/309 Dnica XVI Poſt Trinit. Antiphona : [N]agy Propheta (d) — [E]l foga
pedig (d) — [L]egy nékem (d)
Pfal 70 In te Dñe ſperavi : [T]e benned biztam
- 799/311 Dnica XVII Poſt Trini Antiphona : [B]aratom (d)
Pfal 118 Coph : Clamavi in toto : Res : Vide humili : [K]ialtottam
- 800/311 Dnica XVIII Poſt Trinit Antiph. : [M]eſter, mellyik (d) — [S]zerelſed
(d) — [U]ram te hozzad (d)
- 801/312 Pfal 140 Clamavi ad te exaudi me : [U]ram te hozzad
- 802/312 Dominica XIX Poſt Trini Antiph. : [M]onda Jeſus (d) — [F]el-kele pedig' (d)
Dnica XX Poſt Trini Antiph. : [M]ondgyatok meg (d) — [V]eſtétek
ötet (d)
- 803/313 Dom. XXI Poſt Trini Antiph. : [U]ram, jőj (d) — Monda azért (d)
Pfal 119 Kaph : Concupivit : [E]lfogyatkozott
- 804/313 Dom. XXII. Poſt Trin. : [A]lnok ſzolga (d) — [L]égy békével (d)
- 805/314 Pfal 114 Dilexi quod exaudivit [S]zerettem, mert
Antiphona [H]ozzam az Ur (d)
- 806, 807 pag. kimaradt, 805-öt, 808-as pagina jelzés követi a folio verſóján.
- 808/314 Dom. XXIII Poſt Trin. Ant. : [M]eſter tudgyuk (d) — [A]dgyatok meg
(d) — [A]z Ur hazába (d)
Pfal 121 La'tatus ſum : Vigadtam
- 809/315 Dom. XXIV P. Trini A. . [H]a csak à ruhazattyát (d) — [B]izzal leanyom
(d) — [A]z Angyalok (d)
Pfal 137 Confitebor tibi [H]álát adok
- 811/315 Dom. XXV Poſt Tr. A. : [A]mint a villámlás (d) — [I]matkozottak (d)
- 811/316 Pfal 9. Confuebor tibi Dne : [H]álát adok
- 813/317 Dom. XXVI Poſt Tr. A. : [J]őjtek el én (d)
Dom. XXVII. P. Tr. A. : [V]igyázzatok (d)
- 814/317—864/334 üres és hiányos.
- 864/334 Pfal : Confitemini Dño : Diczird az Urat (többsz.)
Pfal Laudate Deum : Diczerjetekek az Urat (többsz.)
- 866/335 [K]ire bánkodik (többsz.)

- 868/336 Plal: Benedic anima: Diczerjed aldygad (többsz.)
870/337 [G]yötördik az én lelkem (többsz.)
872/338 Plal 38 Domine ne in furore: [H]aragodnak (többsz.)
874/339 Pfal 19 Coeli enarrant: Az egek belzellig (többsz.)
876/340 Pfal 6. Dne in furore tuo: [Ú]ram a te nagy haragodba (többsz.)
878/341 Pfal 8. Dñe Dñus nofter: [O]h Felleges (többsz.)
880/342 Pf. 33 Exultate iusti: [N]ofizla jftenfélő izent hives (többsz.)
882/343 Pfal 12 Quemadmodum defiderat: [M]int a szép hives patakra (többsz.)
884/344 Pfal 61 Exaudi Deus depreca: [K]iáltádom hald (többsz.)
886/345 Pfal 81 Exultate: [Ó]rvendezetek (többsz.)
888/346 Pfal 140 Eripe me Dñe: [S]zabadécz meg' engem (többsz.)
890/347 Pfal 86 Inclina Domine: [H]ajcz hozzam Uram (többsz.)
892/348 Pfal 67 Deus mifereatur: [U]r Iften áldgy meg (többsz.)
Erravi sicut ovis: [T]jevolygünk mint a juhok (többsz.)
894/349 Pfal 90 Dnus regnavit: [A]z Ur orlzagol (többsz.)
896/350 [H]algas meg Uram (többsz.)
Tu Domine exaudi me: [T]e Ur jften (többsz.)
898/351 [M]inden ember (többsz.)
Si pro nobis Deus: [H]a mi yelünk léfz (többsz.)
900/352 [N]e fegy meg engem (többsz.)
Exurge Domine: [T]amadgy fel Ur Iften (többsz.)
902/353 Pater Coeli Deus: [O]h Menyei fz. Atya (többsz.)
Pfal 128 Beati qui: [B]oldogok azok (többsz.)
904/354 [A]z mi nagy szükfégünkben (többsz.)
Aufer imenlam Deus: [V]eddel Ur jñ (többsz.)
906/355 Pfal 130: De pro fundis: [T]e hozzad telleyes szibül (többsz.)
Idem Pfal ad alia nota: Díczlerlek Uram (többsz.)
908/356 Pfal 148 Laudate Dñum: [D]iczerietek az Urat (többsz.)
910/357 Pfal: 1. Beatus Vir: [B]oldog az ollyá ember (többsz. csonka)
910/357 [O]h menyei nagy boldogfag (többsz. csonka)
911/912 pag. hiányzik.
914/358 Pfal 5. Verba mea aurib: [U]r Iften az én (többsz.)
916/359 Pfal 71 In te dne íperavi: [T]e benned bizom (többsz.)
918/360 Pfal 94 Deus ultionum [O]h erős bofzizu álló (többsz.)
920/361—926/364 üres
926—1071 pag. hiányzik
1071/365 Pfal 23 Dnus me regit: Az Ur ennékem, — Alio modo: Az Ur Iften nékem
1073/366 Pro impetrandis Pluvijs: Tekincz reank Ur Iften (d)
1075/367 Cantio Matutina: [H]álát adok néked (d)
1078/368 Alia ad eadē notam: [M]agafztallyak én téged
1079/369 Mas: Reggeli és Eftueli: [H]álát adonk néked.
1080/369 Alia Ad not: Iftenünkhez foh: [M]enyei Atyank Ur Iften (d)
1081/370 De divite et Lazaro Ad notam: Jer emlekezünk. — [S]zükfég' mi nekünk
1084/371 Alia [O]mely igen rövid
1086/372 Alia: [J]ertek hozzam Chrifthus (d)
1090/374 Alia: Ébregyél fel vilag
1093/376 Reggeli ének [O]h Felleges Atya Iften (d)
1094/376 Alia [J]efus Kriřtus ízep.
1095/377 Pfal 77 Voce mea ad Dnum cla: Notam vide pag. 890: [A]z Iftenhez az én.
1098/378 [A]ldot légy Ur jften (d) — Ad notam: Irgalmaz Ur Iften: [S]zükfég' nekünk.
[2001]/380 Bizodalom: [B]izodalunk Kriřtus (d)
[2002]/380 Pfal 134 Ecce nunc benedicite dño: [U]rnak ízolgai mindnyaian
[2004]/381 Alia Ad notam: Mire bankodol: [M]eg'foghatalian kegyes Iftenfég
[2006]/382 Alia: Ad not: Emlekezel Ur In: [H]álát adunk Ur Iften
[2007]/383 Pater nofter: [M]i Atyánk oh kegyes.
[2008]/383 Pfal 30 In te dñe ípe: [T]e benned bizom (d)
[2009]/384 Reggeli ének: Ad no: Nofizla Iftenfélő izent: [T]e néked Uram.
[2010]/384 Cur mundus militat sub: [M]it bizik è vilag ó álnokfágában (d)
[2012]/385 [M]inden ember meg'hallya (csak kótavonalak)
[2015]/387 Hymnus De Angelis: [D]iczirjuk az mi kegyelmes.

E gazdag és változatos anyag áttekintése után az első problémát a *graduál* név adja. Visszagondolva a középkori latin kódexekre, rögtön érezzük, hogy a graduál szónak itt már nem az a jelentése, ami a középkorban. A középkori s még a mai katolikus gyakorlatban a graduál a mise gregorián dallamait tartalmazza, míg a zsolozsma dallamait az antiphonale, a psalterium és a hymnarium. Külön szerepelnek középkori kódexeink között a passionale nevű vagy jellegű kódexek; ezek a passiókat és lamentációkat, tehát a szenvedéstörténet dallamait őrzik. A magyar gregoriánvilágában, tehát a graduálok korában, a graduál nem speciális jelentésű, hanem összefoglaló. Jelenti a kántor, esetleg az énekkar (diákok), vagy legalábbis a kántort segítő énekesek kótáskönyvét. Ez a könyv nem volt a nép kezében, hiszen valószínűleg csak egy vagy kettő volt a gyülekezetben. A nép megtanulta, legalábbis a könnyebb és gyakoribb dallamokat, és hallás után énekelte a kántor irányításával. A nép kezében — ha egyáltalán valamit — akkor az ún. kántionálét találjuk. Ez rendszerint csak szöveges könyv és elsősorban a cantiókat és az egyéb új protestáns népénekeket tartalmazza.

Feltűnik e tartalom áttekintése után az is, hogy milyen nagy számban találunk szövegeket, amelyeknek nem írja le a dallamát. Ez, sajnos, általános szokás a graduál-irodalomban. (Nem így latin gregorián kódexeinkben.) E téren az Eperjesi Graduál sem kivétel. Még az Öreg graduál sem változtat a szokáson. Pedig az ÖG előszavából tudjuk, milyen gondos összehasonlító, válogató kritikai munka előzte meg, s mégis sok pusztaszöveget tartalmaz. Mint e korban világi zenénkben is, itt is az élő szájhagyomány erejében kell az okot keresnünk. Persze ma sok problémát okoz a dallamok megállapítása. Szerencsére gyakori az utalás, a nótajelzés. Azonkívül a többi graduálok anyagának összevetése is segít a dallamok megállapításánál: ugyanazt a dallamot egyik graduálszerző csak szöveggel, a másik dallamával is közli. Erre a himnuszok számbavételénél fogunk példákat látni.

Az énekeskönyvünk háttérében élő eperjesi liturgiával és ennek a középkori liturgiához való viszonyával, mint jeleztük, a következő tanulmány foglalkozik. Ehelyütt fordítsuk figyelmünket arra, hogy e liturgia keretében milyen műformákkal találkozunk énekeskönyvünkben? Annyit első látásra is megállapíthatunk, hogy az egyházi év főbb ünnepei, majd a hétköznapi fogják egybe a dallamokat. A műfajok zöme a latin gregoriánvilágából való:

1. A középkori graduale anyagából, vagyis a mise dallamaiból veszi az a) *introitusokat*. Adventi, karácsonyi, húsvéti, mennybemeneteli, pünkösti és szentháromságvasárnapi introitusokat énekelnek. Ez a műfaj másutt is él a graduálokban. A XVI. századi Ba rokonságába tartozó graduálokban nem találunk introitusokat. E században csak a teljesen külön úton járó Huszár Gál énekeskönyve hoz ilyeneket. A XVII. században két helyen: az ÖG-ban többet, a Bé-ban kevesebbet találunk, mint énekeskönyvünkben.

b) *prosákat*. A graduálokban szokásos elnevezésű darabok a középkori szekvencia nevét helyettesítik e könyvekben. Ezek népénekké váltak a protestáns gyakorlatban.

c) *passiókat*. A mise dallamaihoz tartoznak, de nem a régi graduale, hanem a passionale tartalmazta őket. Két passiódallamot énekeltek: Máté- és János-passiót. Rendkívüli ezekben, hogy turbáit többszólamban közli. (Részletesen lásd a következő tanulmányban.) Itt csak annyit, hogy egy-szólamú anyaga gregorián eredetű.

2. A zsolozsma dallamanyagából valók :

a) *invitatóriumok*. Ez a műfaj a nagyobb ünnepeknél gyakori a graduálokban. Már a Ba is közöl néhányat.

b) *himnuszok*. Erről a minden graduálban szereplő műfajról később bővebben szólnunk.

c) *antiphonák*. Mindegyik graduálnak, így e könyvnek is leggazdagabb dallamanyaga a zoltárok gregorián keretverseiből adódik.

d) *responsoriumok, versusok*. Ugyancsak általános dallamanyag, de kisebb műformák.

e) *Jeremiás siralmi*. A nagyheti zsolozsma anyagából valók. Nyolc siralom és Jeremiás imádsága közös dallamanyag a graduálokban. Szerepel azonban itt egy «Lamentatio devota de morte Dni nr̄i Jefu Ch̄i: Ez az 'zomorú'ágnak napia» kezdetű szubjektív hangú, másutt nem található, elmélkedő jellegű, gyökerében gregoriánízű dallam. Forrását még nem fedeztük fel.

Gregorián eredetű dallamok még :

Litania maior. Nem más, mint a latin gregorián Mindenszentek litániájának, szövegében protestánsízű átalakítása. Graduálokban szinte állandó műfaj. Szövege a református népének-anyagban 1806-ig található. A más graduálokban is jelentkező *Litania minor* megfelelőjét még nem találtuk meg középkori anyagunkban. Dallama gregorián eredetű. Egyéni alkotás, másutt nem található a *Litania super Pater noster* «Oh mennyei Atyánk . . .» kezdetű dallam. Gregorián jellegű dallamok szólitására többszólamú dallam felelget.

Media vita in morte : «Az mi életünknek közepette . . .» gregorián eredetű. Csak itt található.

Symbolum Apostolicum : «Mi hisziünk az egy Istenben». Szövege szabad átköltés. Vajon akad-e gregorián dallamforrás? Nincs kizárva, hogy saját alkotása dallama is. Huszár Gál énekeskönyve, a Sp és az ÖG hozza még.

Te Deum laudamus : «[T]eged Ur Isten diczerünk . . .» Az egyik közismert, ma is élő gregorián dallamot használja. Ebben is önállósága derül ki, mert a Ba, Csá, Rá, Ke, ÖG, Csu és Bé az ünnepélyesebb dallamot hozza.

Említést kell tennünk a nagyszámú zoltárról is. Ezek ugyan csak szövegükkel szerepelnek, de az antiphonák megfelelő zoltártónusában énekeltek őket, tehát a gregorián világához tartoznak.

Maradnak még az ún. cantiók és többszólamú darabok. Itt csak annyit rólok, hogy bár a cantiók sok esetben új alkotásnak látszanak, legősibb rétegekről valószínűleg ki fog derülni a gregorián eredet.

3.

Graduálunk anyagának egyik lényeges részét a himnuszok alkotják. Költői szempontból is figyelemre méltóak.

A középkori latin himnuszköltészet virágzása után a XVI—XVII. századi graduálók szerzői is szeretettel nyúlnak a latin költészet és gregorián zene gyöngyszemeihez. Természetesen magyar nyelvre ültetik át és ezzel a himnuszköltészet új életét segítik elő : a nép széles rétege kapcsolódik bele éneklésükbe. Dallamuk szillabikus lévén, könnyen megtanulják és új magyar

szövegükkel hamarosan éneklük mindenfelé. A költői lendületű új protestáns alkotások mellett az új ruhába öltöztetett régi himnuszok is népszerűek. A graduálok anyagának fontos alkotórészei. Azokban is, amelyek aránylag kis terjedelműek, a himnuszok mégis szép számmal foglalnak helyet.

Hazánkban hozzáférhető graduáljaink különböző szövegű himnuszainak száma összesen 125. Az Eperjesi Graduál himnuszainak száma 73. Jelentős szám. Csak a Spá (80), ÖG (77) és Lőcsei énekeskönyv (82) múlja felül. A legelső, a Ba 68 himnuszából 49-et vesz át graduálunk. Hét himnusza van, amelyek csak benne találhatók:

Aldot légy te nagy Ur Isten (pag. 228)
Az Christusnak diadalma (250)
Istennek valasztott népe (505)
Jövel szent lelek Ur Isten szentely (641)
Az Szentlélek Istennek malasztja (654)
Az napnak ő kezdetiben (726)
Diczirjuk az mi kegyelmes (gépsz. 387)

A maradék 17 himnuszát a többi graduálból veszi át. Már e pár adatból is következtethetünk a graduálszerkesztő szabad válogatási módszerére. Ez egyébként általános tünet a graduál-irodalomban: a szerkesztő ízlése és a helyi szükségletek döntik el az anyag összeállítását. Ezt igazolja és az Eperjesi Graduál szerkesztési módjára minden bizonynyal vonatkoztatható az a graduál-rendelő levél, amelyet HARSÁNYI István fedezett fel és közölt.¹⁷ Nem felesleges idéznünk. Eszerint Lövei Vajda György sopronlővői evangélikus lelkész 1650-ben közli «Csepregi Mihály deák uram»-mal kívánságait a megrendelt graduálra vonatkozólag: «az mi az Graduálnak Quantitassat illeti, legien csak négy konc. Compingálja az mint legjobban tudgya Kegyelmed. Az Irássa pedig szép öreg légyen.» Közli kívánságait a tartalomra és a sorrendre vonatkozóan: «s mindenik eleibe aszt írja Kegyelmed, hoc et hoc tempore dicenda.» Ez a fontos megjegyzés a darabok címére vonatkozott, hogy eligazodhassanak a könyvben. «Továbbá — folytatja Lövei — csak válogatott hymnuszokat, Antiphonákat az fő Innepekre valókatt írjon Kegyelmed beléje; az melly énekeket pedig megh találhatni az Nyomatott Csepregi Graduálban, ne is írja Kegyelmed belé. Az Adventre és Böjtre való, tottbul fordétott Ennekeket és mindennapi Reggelre valókat is, de ollyakat, mellyek ninczenek az Csepregi Graduálba legh először írjon Kegyelmed.» Ezek után érthető, hogy nem találunk két azonos graduált, legfeljebb közelebbi és távolabbi kapcsolatokról beszélhetünk.

A himnuszok e nagy száma mellett meglepetést okoz a dallammal együtt közölték száma: összesen 19. Nem nagy szám, ha arra gondolunk, hogy a Spá 41 dallamot, a Ba és ÖG 35—35 dallamot közöl. Nem találunk más okot, mint azt, hogy feleslegesnek találták a kótázást, mert vagy ismerős volt a dallamuk, vagy a nótajelzés, utalás úgyis eligazított az éneklésükben. Igaz ugyan — mint látni fogjuk —: nagyrészüknök megtaláltuk biztos, vagy legalábbis valószínű dallamát, illetve dallamuk forrását. Mégis: számunkra ma nagy kár ez, mert csak 19 dallamon vizsgálhatjuk (egybevetvén ezeket forrásaikkal) a variálás minőségét és fokát.

¹⁷ HARSÁNYI István, *A Ráday graduál. Irodalomtörténeti Közlemények* (1926), 231. 1.

Következik most a dallammal közölt himnuszok áttekintése. Dallamukat egyszerűsített modern hangjegyírásban, violakulcsátírásban közöljük. A kezdősorok elején jelezzük az eredeti, vagy néha odaképzelt «c» kulcsot és a kezdő hang eredeti fecskefarkos formáját. A modern ívek az egy-szótagra énekelt kótacsoportot jelzik. Az eredeti kótázásra példa a mellékleten közölt «Oh kegyelmes . . .» kezdetű himnusz. Célunk lesz a forráskeresés és a variálás fokának vizsgálata.¹⁸

p. 51. Veni redeptor gentiu.

Jövel népnek meg val-to-ia | mutasd meg füznek füzülét, |
kin é vilag czudal - ko - zék | hog' füzütül JI - ten füz - leték.

1. «Jövel népnek megvaltoja . . .» (pag. 51.) utalás címében: «Veni redeptor gentiu».

Dallammal a graduálok közül csak itt találjuk. Szöveggel közlik: Ba 25., Nd 10., Rá 22., Óv. 19, Sp, Ká 8., ÓG 7., Csu 5., Ló 9. Latin forrás: «Veni redemptor gentium»: R 81, fol. 113, R 132, R 26/g, R 8.

A négysoros dallam leginkább az R 132-höz kapcsolódik. 1, 2, 3 sora ugyanaz. 4. sor: «hogy Szűz . . .» $f^1e^1-t d^1c^1$ helyett «és szüle . . .» szótagok fölé pedig $f^1e^1d^1-t$ ír $d^1c^1d^1$ helyett. Hangneme dór (II. tónus) és A B C D a formája, mint a latin forrásokban. Variálása minimális. A dallam itt simábbá vált. A magyar szöveg szótagszáma pontosan

¹⁸ A latin gregorián anyaggal való összehasonlító munkát megkönnyítette az, hogy RAJECZKY Benjamin fent idézett himnuszgyűjteményének anyagát szíves volt rendelkezésünkre bocsátani. A latin himnuszokat tartalmazó kódexek számjelzéseit RADÓ Polikárp fent idézett *Repertoire Hymnologique. Tables de manuscrits utilisés* c. alatti összeállításából vesszük. Ebből a katalogusból a következő kódexek anyagát idézzük ez alkalommal:

8: B. Metropolitanae Strigoniensis: Psalterium ecclesiae saec. XV.

21: Mus. Historicum Budapest Sectio artis industrialis no. 4857: Antiphonarium ad horas diurnas O. F. M. Italiae saec. XV. (Jelenleg e kódex az Orsz. Széchényi Könyvtárban c. l. m. ae. 462 jelzet alatt.)

26: B. Conventus O. F. M. de Csiksomlyó c. l. l.: Psalterium O. F. M. saec. XV.

43: Mus. Rakóczianum Cassoviae: Psalter. Cassoviense saec. XV.

81: Mus. Nat. c. l. m. ae. 128: Psalter. Poseniense Canonici Blasii ante 1419.

132: Bibl. Praepositurae Iasoviensis O. Praem.: «Kéziratok 93»: Antiphonarium per anni circulum O. Eremitarum S. Pauli Hungariae saec. XV.

139: B. Academiae Scientiarum Budapest lat. cod. 4^r 34: Psalter. Ambrosianum eccl. s. Mariae Pedonis post 1456.

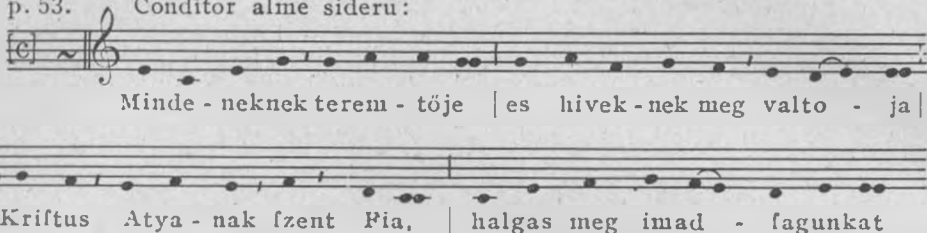
145: Mus. Nat. c. l. m. ae. 317: Pontificale saec. XIV. provinciae Strigoniensis.

A felsorolásban — mint Rajeczky B. is — csupán R (Radó) betűt és a kódex számát közöljük. (Pl. R 8.) Az R 26 számú kódex két részre oszlik: latin betűs és gót betűs részre. Jelzésünk ennek megfelelően — mint Rajeczkyknál is — R 26/l és R 26/g. A foliószámozást, ahol található, közöljük. Sok helyütt hiányzik. R 132 pl. egyáltalán nem tartalmaz foliószámozást, akárcsak az R 26/g.

követi latin formáját. Az eredeti ambroziánus helyett ősi nyolccsal találkozunk itt. A 4. sor variált dallama jobban alkalmazkodik a magyar prozódiahoz. A 3., 4. sor latin rímelésének magyarban is rímelés felel meg.

p. 53. Conditōr alme siderū:

2.



Minde - neknek terem - töje | es lüvek - nek meg valto - ja |
Kriftus Atya - nak szent Pia, | halgas meg imad - lagunkat

2. «Mindeneknek teremtője . . .» (pag. 53.) Utalás: «Conditōr alme siderū».

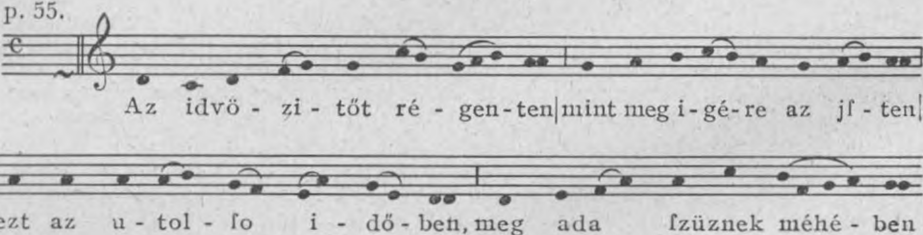
Latin forrásaink két «Conditōr alme siderum . . .» kezdetű dallamváltozatot tartalmaznak. Énekeskönyvünk dallamváltozata a graduálok közül másutt nem található. HG és Sp dallamváltozata más.

Énekeskönyvünk dallama latin forrásokban R 81 fol. 113, és R 26/1 fol. 151. lelhető fel. Kétségtelen forrása az R 81. HG és Sp dallamváltozata viszont R 132, R 8, fol. 40., R 26/g-ben található. E dallamvariáns a második versszaktól más szövegű. A szöveget énekeskönyvünk is hozza pag. 58-on (l. a szövegesek között).

R 81 dallamváltozatnak megfelelő szöveget a Csu 3 és Sp 10 hozza. Mindkét dallamváltozat fríg dallam (IV. tónus). Énekeskönyvünk dallama az A B C D formát is átveszi. Variálása kis mértékű: 1. sor: egy hang, 2. sor: egy hang, 3. sor: egy hang, 4. sor: három hang megváltoztatásával él. R 81 és Eperjesi is eredetileg kvinttel magasabban van írva. Szótagszáma 4×8 , verselése ambroziánus helyett ősi nyolcas. Rímelését nem veszi át. A dallam énekeskönyvünknek a többi graduáltól való függetlenségére példa.

p. 55.

3.



Az idvö - zi - töt ré - gen - ten | mint meg i - gé - re az jl - ten |
ezt az u - tol - fo i - dő - ben, meg ada füznek méhé - ben

3. «Az idvezitöt régenten . . .» (pag. 55.) dallamának alapja az R 81 fol. 113., R 26/g, R 8-ban élő «Verbum supernum prodiens . . .» kezdetű latin himnusz. Graduálokban csak itt található.

Szöveggel közlik: Ba 8, Nd 4, Óv 8, Ká 18, Rá 11, ÖG 4, Csu 2, B 27, Lő 5.

1. sorában inkább az R 81-hez áll közel, de kissé variálja. 2—3. sorában az R 26/g és R 8-at követi. Ezek a dallamot egy hanggal magasabban hozzák, mint az R 81. A 4. sor is inkább az R 26/g és az R 8 dallama. A latin források 4×8 szótagszámát átveszi. Az ambroziánus formához 5/3 sormetszetű jambikus lejtésű sorokkal igyekszik alkalmazkodni. Hangneme marad mixolid (VIII. tónus), A B C D formája szintén. E dallamból is kitűnik, hogy a korabeli graduáloktól eléggé függetlenül dolgozik, sőt középkori forrásait sem követi szolgáiban.

p. 116. A solis ortu cardine

4.
 Nap tama - dastul fog - van | mind a foldnek hataraig - lan |
 Kriftus Urun - kat di - czér-juk | ki fzüle - ték szüz Mari - a - tul.

4. «Nap tamadastul fog van...» (pag. 116.) Utalás: «A solis ortus cardine...»

Latin források: «A solis ortus cardine...»: R 81, fol. 114., R 132, R 26/1, fol. 152. R 8, fol. 41. és R 26/g.

A graduálok közül dallammal: Sá 4, Sp 24, csak szöveggel: Ba 26, Nd 21, Ká 29, Óv 26, Ap 24, Bé 11, Lő 17 hozza.

Leginkább R 81-hez áll közel: 1. sor: u. az más szövegelosztással. 2. sor. merészebb önálló variálás, 3. sor: kevés variálás, 4. sor. ismét erősebb variálás. Variálása elüt a többi graduálokétól. Frig hangnem (III. tónus) és A B C D forma marad. A latin ambroziánus nyolcast nem követi pontosan. Verselése felületes: 7, 9, 8, 9 szótagú. Ennek megfelelően igazítja dallamát is a szótagok fölött. Mint az előzőnél, itt is erős önállóságról beszélhetünk.

p. 118. Corde natus é pa:

5.
 Az A - tyának orsza - ga - bul | é világra jf - ten jöve |
 nevez - teték örök Jf - tennek | idvőség - nek kut - feje - nek |
 minde - neknek kik voltak | és kik lesznek ö - rökké.

5. «Az Atyának orszagabul...» (pag. 118.) Utalás: «Corde natus é pa:» Az utalás jelen esetben csak a szövegre vonatkozik, mert dallamának forrása nem a «Corde natus ex parentis...», hanem a «Pange lingua gloriosi corporis...»; amelyet R 81, fol. 123, R 26/g és R 8, fol. 50-en találjuk. A latin források A (8 + 7), B (8 + 7), C (8 + 7) ún. nagypolitikus formát mutatnak. Énekeskönyvünk A (8 + 8) B (9 + 8), C (8 + 7) ingadozó szótagszáma nem pontos nagypolitikus.

A graduálok közül dallammal: Ba 17, Rá 19, Sp 15, Ká 128, ÖG 26 (szövegvariáns), Csu 4, Bé 25, Lő 12 (szövegvariáns), csak szöveggel: Nd 13, Ap 19, Lő 13 közli.

Latin forrásai közül R 81 látszik legközelebbinek: 1. (A) sorában másutt így nem tapasztalható egyéni variálása jelentkezik: a sor második felének nagyrészt egy hanggal lejjebb viszi. 2. (B) sor ugyanaz, 3. (C) sorban a szöveg miatt a hangokat másképpen csoportosítja. Hangneme marad frig (III. tónus), formája szintén: A (a + b), B (c + d), C (e + f).

Dallamát nem a graduálok alapján veszi. Ismét példa önállóságára. Az A sor variálása ugyan kissé Ba 144, Rá 19, 166, Sp 21, Ká 128 variálásához hasonlít, de azok egy hanggal lejjebb zárják a sort, mint az R 26/1 «Urbs beata» c., a «Pange lingue» dallam

dórosított variánsa. (Lásd a «Pange Lingua» — «Az Atyának» összehasonlító dallamtáblázatán.)

p. 225. Dies absoluti.

6. Musical notation for 'Dies absoluti' in C major, 4/4 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Az bűnök ta - vul lege - nek túlünk | az io élet neve - ke - gyék bennünk | az Christus - be - li hittet | kely kerefnünk tif - ta [zibül]'. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a double bar line. The second and third staves continue the melody.

Az bűnök ta - vul lege - nek túlünk |
 az io élet neve - ke - gyék bennünk | az Christus -
 be - li hittet | kely kerefnünk tif - ta [zibül]

6. «Az bűnök tavul legenek túlünk...» (pag. 225.) Utalás: «Dies absoluti...» A «Dies absoluti praetereunt...» kezdetű himnusz R 132, R 81 fol. 150. R 8-ban olvashatjuk.

A graduálok közül dallammal: Sá 15, Nd 30, Sp 33, ÖG 52, Lő 25, szöveggel: Ba 30, Óv 30 közli.

Dallamunk R 132 és R 81 dallamához áll közel. De elég szabadon él forrásaival. 1. sor ua., 2. sor: erősen variál és egy hanggal lejjebb hozza a dallamot, de záróhangja ugyanaz, 3. sor: kis eltérés, 4. sor: erősebb variálása elüt a többi graduálokétól. Hangneme marad fríg (III. tónus), A B C D formája szintén. Latin 10, 10, 7, 10 szótagszámának 10, 10, 7, 11 felel meg. Szabadon használja forrásait, graduáloktól független.

p. 226. Cor: 6.

7. Musical notation for 'Cor: 6' in C major, 4/4 time. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Halgafsuk figyel - metel - sen | mire Pal Apof - tol inczen | az Is - ten ret - te - netelsen | hog' minket meg' ne büntelsen.' The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a double bar line. The second staff continues the melody.

Halgafsuk figyel - metel - sen | mire Pal Apof - tol inczen |
 az Is - ten ret - te - netelsen | hog' minket meg' ne büntelsen.

7. «Halgafsuk figyelmetelen...» (pag. 226.)

Latin dallam megfelelője «Ex more docti mistico...» Források: R 132, R 81, fol. 117.

A graduálok közül dallammal: Ba 47, Nd 39, Rá 48, Sp 55, Ká 56, Ap 26, ÖG 64, Csu 18, Bé 66, Lő 27 közli, csupán szöveggel egy sem.

Dallamunk az R 132 dallamához csatlakozik. 1. sor ua., 2. sor: két hang különbség, 3. sor: ua., 4. sor: egy hang eltérés. A Ba a 3., 4. sorban erősen variál a középkori forrásokhoz viszonyítva. A többi graduál ezt a variálást átveszi. Énekeskönyvünk azonban nem csatlakozik hozzájuk. A latin négy soros ambroziánus formát átveszi.

A dór (I. tónus) hangnem és A B C D forma változatlan. Latin forrását elég hűségesen követi, de a graduáloktól teljesen független.

p. 233. Chre q lux es et dies

8.

Christus ki vag' vilagosagh|kinek főtétfég' nem árt-hat |
vila - go - ficz meg' fzivünket | hog' ismér - heffünk tége - det

8. «Christus ki vag' vilagosagh...» (pag. 233.) Utalás: «Chre q lux es et dies.» Latin források: R 81 fol. 117, R 132, R 139, fol. 73.

A graduálok nem hozzák ezzel a szöveggel. Csak szöveggel, mely azonban eltér a mi szövegünktől, Sp 97 közli.

Dallamunk R 81-ből való: 1. sor ua., 2., 3., 4. sor ua., csak a magyar szöveg miatt átrendezi a hangjegycsoportokat. A latin 4 × 8-as ambroziánust 5/3 metszetes hasonlóval igyekszik követni. A dór (I. tónus) hangnemet s az A B C A (visszatérő, az újstilusú magyar népdalra jellemző) formát is átveszi.

p. 245.

9.

Oh kegyel - mes Je - fus Chriftus | ki vagy
mi , egy i - gal - sagunk | békefé - gunk és valt -
fagunk | ké - rünk téged halgas meg minket.

9. «Oh kegyelmes Jelus Chriftus...» (pag. 245.)

Latin megfelelő dalam: «Vexilla regis prodeunt...» Ezt a himnuszt R 132, R 81 fol. 118, R 26/1, fol. 155., R 26/g és R 8 fol. 43. tartalmazza. Graduálokban gyakori dallam: Ba 58, HG 236/b, Csá 17, Rá 60, Ká 65, Csu 20 közli, csupán szöveggel pedig Nd 51 és B 74

Szövegét Batthyánytól örökölte 8, 8, 8, 9 szótagszámmal, de dallamában mégis az R 132-öt követi, ettől csak a 2. és 4. sor záróhangjában tér el, ahol «¹d¹» helyett csak «d¹» hangot ír. A 4 × 8-as ambroziánusnak ősi nyolcas felel meg (4. sor 9 szótag!). (Érdekes, hogy az ÖG, amelyről köztudomású, hogy a verselésre nagyon ügyel, az ambroziánus-formájú szöveget használja.) A dór (I. tónus) hangnemet és A B C D formát átveszi.

p. 251. Pange lingua glorio:

10.
 Jer hirdef-lük mi U-runk-nak|nagy dicző bay vi-va - sat |
 l's mondg'uk meg' iz: ha-la - lat|mondgyuk meg' nye-re-le-get |
 Mert áldo - zot és meg' val-tot,|é vilgnek meg' valtoia

10. «Jer hirdelsük mi Urunknak...» (pag. 251.) Utalás: «Pange lingua glorio». Latin források: «Pange lingua gloriosi proelium certaminis...» R 81, fol. 118, R 8, fol. 44., R 26/g.

A graduálok közül dallammal Ba 61, Nd 53, Rá 64, Ká 67, ÖG 81, Csu 21, Lő 35, csak szöveggel Öv 47, Ap 32, Bé 78, Sp 93 közli.

A forrás R 81. Variálása két alkalommal teljesen egyéni, másutt nem szerepel. A záradékhangok variációja Rá és Ká-nál is ugyanaz. Bár szövegét Ba-tól örökölte, dallama eltérő attól. Latin versformája pontos nagypolitikus: A (8 + 7), A (8 + 7), B (8 + 7), énekeskönyvünké pedig: A (8 + 7), A (8 + 7), B (8 + 8). Hangneme egyezik: dúr jellegű plagális, ún. VI. tónus.

p. 503. Chorus novę Hierufalę

11.
 Ke-relztyé - neknek sere - ge | diczerik hulvétnek — idnepét |
 Eredeti záradék
 elzten-döként é-ne-kelvén | nag' fel fzoval vi-gadnak val vi-gadnak

11. «Kerefztyéneknek serege...» (pag. 503.) Utalás: «Chorus nove Hierufale». Énekeskönyvünk dallama elüt a többi graduál hasonló kezdetű dallamától. Míg a Ba 70, Sá 48, Rá 76, Ká 75, ÖG 90, ÖG 91 (szövegvariáns), Csu 24, Lő 42-ben közölt egységes típusú dallamfelelőjét az R 132, R 26/b, R 81 fol. 120, és R 8 fol. 46 latin kódexekben találjuk meg Chorus novae Jerusalem kezdettel, addig énekeskönyvünk elütő dallamának forrását kódexeinkben nem találjuk.

Csupán szöveggel Nd 61, Ap 35 tartalmazza. Énekeskönyvünk szövegét Ba-tól kezdve örzik a graduálok. Csak az ÖG. él más szövegvariánsokkal. Dallamunk szillabikusabb jellegű, mint a többié, leolvasása, hangsormegállapítása is nehezebb. Formája A B C D. A dallam fríg hangkészletű (III. tónus), zárohangja ellenben f^1 (V. tónusnak megfelelő). Ez valószínű elírás e^1 hang helyett. Különösen a 4. sor olvasása kérdéses: szeptim-ugrás e^2-d^1 -re, nagyon furcsa, idegen a gregoriántól. A záradék különös ugrásai sem gregoriánszerűek. E távoli hangok: $d^1-a^1-d^1-f^1$ között hullámos vonalsorozat látható, amelynek megfejtése szintén problematikus: vajon csak a másoló diszítő-jellegű ténykedéséből ered, vagy tényleges diszítő hangok (hangközkitöltő hangok) sorozatát jelzi? Ez utóbbi, valószínűbb esetben itt a graduálokban másutt nem szereplő tényről, népdalainkban azonban nagyon elterjedt diszítési módról lehet szó. Ez a himnusz mindenesetre énekeskönyvünknek a többi graduáltól való függetlenségéről tesz újabb tanúságot, egyúttal azonban — ha tényleg diszítő hangokkal állunk szemben — a népdalokhoz közelálló egyéni stílusáról is számot ad. Úgy gondoljuk, ez a diszítés az előadói rögtönzésére volt bízva. Nem hisszük, hogy pontosan meghatározott hangokból álló neuma-csoport áll itt a záradékban. Az ilyet ugyanis a latin kódexek is, graduálok is,

de énekeskönyvünk is egyéb helyen minden hangjával pontosan közli. 8, 9, 8, 8 változó szótagszámú szövege a többi graduállal egyezik. Természetesen az ÖG, mint máskor is, most is 8, 8, 8, 8-ra javítja szövegvariánsaiban.

p. 504. Vita Sanctorum de.

12. Musical notation for 'Vita Sanctorum de' in G major, 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Szen - teknek te vag' Chrif - tus é - kel - sé - ge | es minden kerefztyé - neknek oltal - ma | ki az ke - gyet - len ördö - göt meg' győzött | ha - lalt Izenved - vén

12. «Szenteknek te vag'...» (pag. 504.) Utalás: «Vita Sanctorum de»

Latin kódexforrások: R 81 fol. 121, R 132, R 8.

A graduálok közül dallammal: Ba 76, Rá 84, Sá 49, ÖG 92, Sp 141, Csu 44 Lő 44, szöveggel Nd 62, Bé 103, Ap 36 tartalmazza.

Dallamunk biztos forrása: R 81. Őt követi (nem R 132-öt) kivéve a 4. sor záradékát, ahol d^1-c^1 clivis helyett c^1-d^1 pest hoz. Ezt a megoldást viszont egy graduál sem alkalmazza. Közvetlenül él R 81 forrásából, világosan kitűnik abból is, hogy a többi graduál variálását nem veszi át, így egy graduállal sem egyezik meg.

Szövege Ba-tól kezdve él már. Az A B C D formát, dór hangnemet (I. tónus) és a 11, 11, 11, 5 szótagú, 5/6 metszetű (2. sora a magyarban bizonytalan metszetű) sapphikus jellegű versszakot átveszi forrásából.

p. 593. Fectum nunc celebre:

13. Musical notation for 'Fectum nunc celebre' in G major, 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: [M]of-ta-ni nag' idnep, és ez je - les ö - rö - mők | kē - fze-réj - ték lelkün - ket dicsiretet mon - da - ni | mi - kor à mi U - runk ke-gyes i - té-lő bi - ro | magas me-nyegben fel me - ne.

13. «[M]oftani nag' idnep...» (pag. 593.) Utalás: «Fectum nunc celebre».

Latin kódexek közül R 132, R 81, fol. 121 ezzel a szöveggel, R 8 fol. 49 és R 26/g pedig «Sacris solemnis iuncta» szöveggel tartalmazza ezt a dallamot.

A graduálok közül HG 295/a, Csá 26, Ke 3, Ká 77, Csu 25, ÖG 117, Lő 48 hozza dallammal, Ap 37 pedig csak szöveggel. Ugyanez a dallam másutt «Mostani ékes idnep nap» szöveggel szerepel (l. majd énekeskönyvünk ilyen szövegű himnuszát), ÖG és Lő pedig ugyanezt a dallamot ismét más: «Mostani jeles idnep nap» szöveggel hozza.

Dallamunk egyéni variálásainak R 8 Sacris solemnis dallamában találjuk mását : az 1. sor egyéni ízü, a többtől elütő variációja R 8-ban található ; 2. sor HG-val rokon, 3. sor R 8-hoz kapcsolódik, a 4. sor R 132-vel egyezik, nem R 8-al.

A latin 6/6—6/6—6/6—8 metszetű 12, 12, 12, 8 szótagszámú versszaknak énekeskönyvünkben 6/7—7/7—6/7—8 változó metszetű 13, 14, 13, 8 változó szótagszámú versszak felel meg. Ez a tény, természetesen, szinte rákényszeríti a fordítót a dallamvariálásra. Az A B C A_v formát és mixolid (VIII. tónusú) hangnemet átveszi a latinból. Szövegét HG-tól örökli.

p. 640. Veni creator Spūs

14.

[J]ö - vel szent Lélek Ur Isten | látogasd
 meg' hive - idnek elméjét | tölcz be menye - i
 malafzta | te tő - led te - rem - tetet hi - vő - ket.

14. «[J]övel szent Lélek Ur Isten, látogasd . . .» (pag. 640.) Utalás : «Veni creator Spūs.»

Latin kódexeink közül R 81, fol. 122, R 132, R 26/g, R 8, fol. 48, R 145, fol. 15 és 45 hozza e dallamot.

Graduáljaink közül Ba 85, HG 313/b, Csá 29, Ke 7, Rá 92, Sp 151, Ap 39, ÖG 129, Csu 27, Csu 28 (variáns), Bé 113, Ló 51 tartalmazza a dallamot, de különböző szövegvariánsokkal. Puztán szöveggel egyik sem tartalmazza.

Énekeskönyvünk dallamának biztos forrása R 132. Csupán a 2. sor elején a látogasd szó feletti $c^2-g^1-a^1$ motívumnak (R 132-ben : $c^2-a^1-h^1$ porrectus) nincs mása sem a latin kódexekben, sem a graduálokban. Egyéb változtatásai R 132-höz viszonyítva : a neumák szétszedése alkotóhangjaikra, a magyarban szereplő több szótagszám miatt. Érdekessége, hogy a 3. sor záradékát ($g^1-a^1-c^2$) hangsoport átviszi a 4. sor kezdetének. A graduálok variálásával nem egyezik meg.

A latin 5/3 metszetű, 4 soros ambroziánusnak 8, 11, 8, 10 változó szótagszámú jambikus lejtésű sorok felelnek meg. Szövegvariánsa egyik graduállal sem egyezik. Az A B C D formát, mixolid hangnemet (VII. tónus) átveszi.

p. 687. O lux Beata Trinitas

15.

[O]h te - remtő Atya Isten | kí U - rálkodol di
 czőfégb'en | tekincz re - ank infé - günkben | ne velzőnk el büne - inkben.

15. «[O]h teremő Atya Isten . . .» (pag. 687.) Utalás : «O lux beata Trinitas». Latin kódexeinkben R 132, R 26/g, R 8, fol. 49, R 21, fol. 75 ezzel a szöveggel, R 132, R 81, fol. 83 és 123 pedig «Lucis creator optime» szöveggel is megtalálható. A német

Zahn gyűjteményben 335/a M. WEISE: «O göttliche Dreifaltigkeit» szöveggel szerepel. E magyar szöveg dallammal együtt a graduálokban másutt nincs meg. A többi graduál: Ba 91, Ba 136 (variáns), Csá 33, Ke 23, Rá 101, Rá 157 (variáns), Sp 187, Ká 124, ÖG 148, ÖG 197 (variáns), Csu 37, Csu 29 (variáns), Bé 133, Lő 57, Lő 81 (variáns) más szövegekkel hozzák ezt a dallamot.

Szövegünk dallam nélkül Ba 92, Nd 71, Sp 92, Sp 160 (variáns), Ap 42, ÖG 149, Bé 134, Lő 57-ben található.

Dallamunk eredeti kótaképen a c-kulcs a 4. vonalon látható. A dallam innen c^2 -ből indul és c^2 hangon záródik is. Az összes többi forrás azonban a^1 -en kezdi és a^1 és g^1 -en zár. Az eredeti olvasás alapján sehol másutt nem szereplő dallammal találkozunk. Véleményünk szerint — dallamösszehasonlítás alapján — ez elírás. Modern átírá-sunkban is a többinek hangneméhez alkalmazkodva közöljük.

Dallamunk az R 132-öt követi. Az 1. és 2. sor elején megjelenő g^1 — e^1 — f^1 neuma-csoportot R 132 hozza a «Lucis creator» himnuszban, míg az R 132 «O lux beata»-jában g^1 — f^1 — g^1 csoportot olvasunk. Probléma a 4. sor záradéka. A latin források és Zahn is mixolid f^1 — g^1 — g^1 záradékot adnak, énekeskönyvünk ellenben g^1 — a^1 — a^1 eol jellegű záradékkal él. Ezt az a^1 záróhangot a Csu is szerepelteti. A romlott Ke majd Ká és Bé f^1 záróhanggal, a többi szabályos mixolid záradékkal él. A dallamot a többi graduál dallamától függetlennek látjuk. A A B C forma marad, a 4 soros latin ambrosziánust négy soros ósi nyolcasban fordítja. A 2. sorban ez nem fontos, mert szövegét kilenc szótagúvá bővíti. Ekkor az f^1 — g^1 pest szétbontja két szótagra di — csőség — ben szö-veg felett.

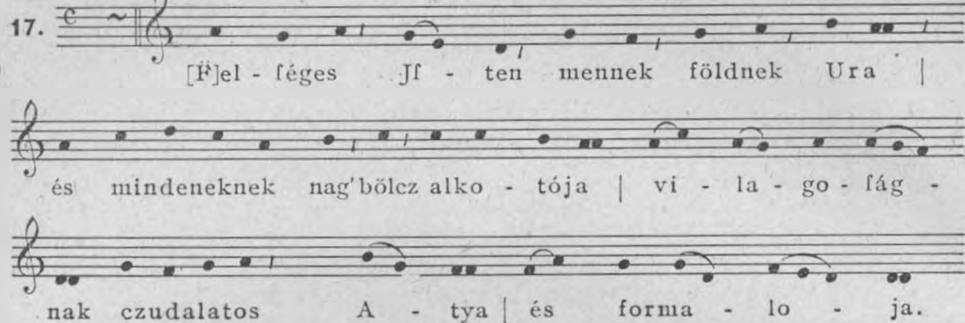
p. 689. O Pater Sancte mitis:

16. 

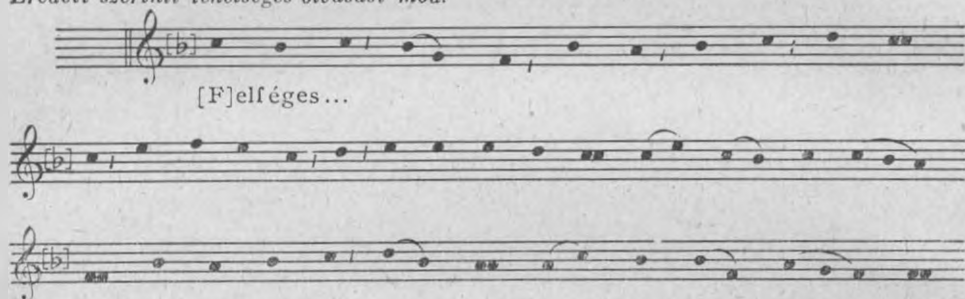
16. «[O]h mi Szent Atyánk» (pag. 689.) Utalás: «O Pater Sancte mitis». Latin források: R 132, R 81 fol. 107, R. 8 fol. 28, R 26/g.

A graduálok közül dallammal Bé 135, Ke 23, Rá 155, Sp 186, Ká 123, Csu 30, Bé 161, csak szöveggel Nd 97, Ap 42, ÖG 196 tartalmazza. Forrásunk R 81 dallama. A tőle való eltérése viszont a latin, illetve a graduálbeli forrásokban nem található, egyéni variálás. Ismét a c-kulcs problematikus. E dallam mindenütt g^1 hangon kezdődő és végződő mixolid plagális (VIII. tónusú) melódia. Énekeskönyvünk viszont a 4. vonalon jelöli a c-kulcsot és ennek megfelelően a h^1 hangon kezdi és fejezi be a dallamot. Ha ezt ez esetben kvinttel lefelé transzponáljuk, akkor e^1 hanggal kezdődő és záródó plagális fríg (IV. tónusú) dallamot kapunk. Ez így is megfelelő gregoriánszerű dallam. Figyelembe véve az összes forrásokat, valószínűbbnek tartjuk a mixolid hangnemet. Mindenesetre feltűnő és egyedüli eset, hogy az egész dallamot egy terccel magasabban írja le a szokásosnál, a harmadik vonalközben kezdi és fejezi be, a negyedik vonalon beírt c-kulcs alatti h^1 hangon.

Szövege Ba-tól öröklődik, de dallamában nem követi variánsait. A latin 5/6, 5/6, 5/6, 5 metszetű sapphikus versszakot egész pontosan ebben a formában (metszetben is!) követi. Ez feltűnő, mert az ÖG kivételével a Ba-tól kezdve graduáljaink verselése eléggé ingadozó. Formája A B C a (első sor első fele) marad dallamunkban is.

17. 

Eredeti szerinti lehetséges olvasási mód:



17. «[F]elféges Isten...» (pag. 703.) Utalás: «Lucis creator optime.»

Jelen esetben ez az utalás csak a szövegre vonatkozhatik. A latin forrásainkban található «Lucis creator» himnusz (és a latin gregoriánban ma is) más típusú dallammal szerepel. 4 × 8-as ambrosziánus szövegű, plagális mixolid (VIII. tónus) hangnemű, A B A_v formájú dallammal.

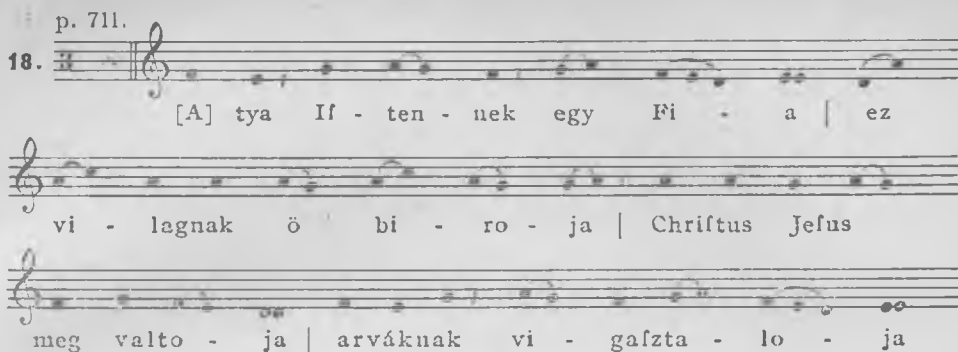
E szöveg dallammal első ízben itt jelenik meg a graduál-irodalomban. Szerepel még az egy évvel későbbi, tőle függetlenül szerkesztett ÖG 173-ban és az ÖG rokonságába tartozó későbbi Lő 58-on. Csak szöveggel: Ke 29, Nd 71, Rá 105, Sp 196, Ká 89, Ap 43 tartalmazza.

Dallamunknak latin kódexeink közül az R 132, R 8 fol. 51, és R 26/g-ben található «Ut queant laxis...» kezdetű dallam felel meg. (Az énekeskönyvünk által jól ismert R 81 fol. 124 «Ut queant laxis»-a egészen más dallam.) Legközelebb az R 132-höz áll dallamunk. De tőle is elég erős variálás választja el mind a négy (különösen a 2.) sorában.

A latin 5/6, 5/6, 5/6, 5 metszetű 11, 11, 11, 5-ös sapphikus versszaknak ugyanez felel meg a magyarban is. Az A B C D forma is megmarad. Probléma újra a c-kulcs helye. Feltűnő módon könyvünkben is, de az ÖG-ben is és a Lő-ben is (ezek más variációval élnek) a c-kulcs vonalán kezdi a dallamot, tehát a c² magasságában, a latin kódexek a¹ helye helyett. Ha ezt elfogadjuk, akkor dallamunk lid dallam, f¹ záróhanggal, vagy b előjegyzéssel dúr hangnemű. A latin dallam viszont dór (I. tónus) vagy b előjegyzéssel aeol. Meg kell jegyeznünk, hogy ezt az «Ut queant laxis» dallamot graduáljaink közül Ba 147, Csá 46, Rá 171, Sp 194, Ká 131, ÖG 184, Lő 68 Sok n'aval'ankban szövegű dallammal is szerepeltetik. Itt mindegyik (az ÖG és Lő is) a latin dallam hangnemével él. Valószínűbb ez utóbbi megoldás a mi dallamunknál is, de ezt nem állítjuk egészen bizonyosan, mert szépen használható dallam adódik az első megoldás szerint is, különösen, ha b előjegyzést használunk. Immár harmadik esetben találkozunk énekeskönyvünkben kulcs-transzpozícióval. A kérdést nem tudjuk véglegesen eldönteni.¹⁹

¹⁹ Akad az «Ut queant laxis»-ból egy metrizált dallam, melyet szintén dúr jelleggel énekeltek: Glareanus, Dodekachordon (1547) 438 l. Vierteljahrsschrift für M. W. V. 317.

p. 711.

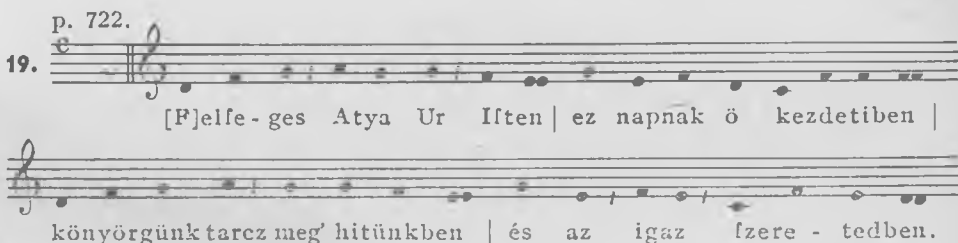
18. 

[A] tya If - ten - nek egy Fi - a | ez
vi - lagnak ö bi - ro - ja | Chrístus Jefus
meg valto - ja | arváknak vi - gafzta - lo - ja

18. «[A]tya Istennek egy Fia» (pag. 711.)
Latin kódexeinkben R 81, fol. 116, R 43, fol. 65, R 132, R 8, fol. 29, R 26/g-ben található «Deus creator omnium» kezdetű dallam a megfelelő.

R 81, illetve R 43 dallamával szószerint él. Ez egyedülálló eset. A szöveg dallammal másutt nem szerepel. Csak szöveggel: Nd 89, Ap 50, ÖG 186, Lő 70 hozza. A graduálokban e dallam más szövegekkel jelentkezik. Egyik sem veszi át szószerint énekeskönyvünk forrását, sőt nem is ezekből élnek, hanem az R 132, R 8, R 26/g-ből. Ilyenformán újra énekeskönyvünk függetlenségére találtunk példát. Szövege pontosan átveszi a 4 × 8 ambroziánust. Az A B C A visszatérő (újabb népdalainkra jellemző) formát is megtartja, hasonlóképpen a fríg hangnemet is (III. tónus).

p. 722.

19. 

[F]elfe - ges Atya Ur Isten | ez napnak ö kezdetiben |
könyörgünk tarcz meg' hitünkben | és az igaz lzere - tedben.

19. «[F]elféges Atya Ur Istens» (pag. 722.)
Dallamunk latin megfelelője az R 8, fol. 17, és R 26/g-ben szereplő teljesen egyező «Plasmator hominis Deus» kezdetű dallam.

A graduálok közül dallammal még a Csá 42 hozza, de más, a latin «De patre verbum...» himnusznak megfelelő dallammal. Csak szöveggel: Ba 126, Ke 19, Nd 87, Rá 145, Sp 174, Ká 117, Csu 36, Ap 49, ÖG 182, Bé 152, Lő 67 tartalmazza.

Dallamunk minden sorában akad két-három variáns hang. Az érdekes A B A B₁ formát átveszi. A hangnem itt is dór (I. tónus). Versformája szintén 4 × 8-as ambroziánus, de lejtése nem oly könnyed, mint a latinban.

E 19 dallam áttekintése is bizonyítékát adta az Eperjesi graduált a latin gregoriánul összefűző szoros kapcsolatnak, ugyanakkor szerkesztője önálló variálási készségének. Teljes biznysággal állíthatjuk most már azt is, hogy graduálunk önálló, a többi graduáltól eléggé független életet élt.

Közöljük azokat a himnuszokat, amelyek ugyan csupán szövegükkel ének énekeskönyvünkben, de kutatásunkban sikerült már megállapítanunk, hogy biztosan, vagy valószínűen melyik dallamra énekelték. Ezt a többi graduál anyagának összehasonlítása és a néhány neumajelzésekkel ellátott himnuszszöveg tette lehetővé.

1. «*Czillagoknak teremője . . .*» (pag. 54.)
Sp. 10 dallama, R 132, R 8, fol. 40., R 26/g «*Conditor alme siderum . . .*» kezdetű himnuszához mint forráshoz visz vissza.

2. «*Uy vilagofság jelenék . . .*» (pag. 57.) Utalása : «*Novum sydus emicuit.*» Jelen esetben énekeskönyvünk neumajelzése vezet el a forráshoz. R 81, fol. 129, «*Novum sidus emicuit . . .*» dallama felel meg a neumajelésnek. A többi graduál : Ba 1, Rá 1, Óv 1, Sp 1, Csú 1, ÖG1, más forrásból, az R 8, R 26/g-ben lévő egészen más típusú «*Verbum supernum*», ill. «*Lauda mater*»-ből veszi dallamát. Ismét énekeskönyvünk függetlenségére találtunk példát.

3. «*Mindeneknek teremője . . .*» (pag. 58.)
HG 142/b és Sp 11 dallama igazít el és R 132, R 8, R 26/g «*Conditor alme siderum . . .*» himnusz dallamához viszi el dallamunkat.

4. «*Aldot Izraelnek Ura . . .*» (pag. 69.) Utalás : Ad eandem notam : «*Az idvezitőt . . .*» (Ennek forrása : «*Verbum supernum prodiens.*») A graduálok közül Ba 3, Rá 4, Óv 3, Sp 5, Lő 3 dallama is az R 132, R 81, fol. 113, R 26/g, R 8 (fol. 40.) «*Verbum supernum prodiens*» dallamához kapcsolják énekeskönyvünk dallamát.

5. «*Tellyes é széles világban . . .*» (pag. 117.)
Dallamát csupán az énekeskönyvünkénél később keletkezett Bé 33-ban találjuk. Ennek a dallamnak az «*A solis ortus cardine . . .*» dallam felel meg.
Dallamunk neumajelzése ennek a latin himnuszunk felelnek meg. R 132, R 81, fol. 114., R 26/1 fol. 152, R 8, fol. 41. és R 26/g tartalmazza.

6. «*Jer diczerjük keresztlyének . . .*» (pag. 120.) Utalás : ad eandem notam («*Corde natus e pa.*»-ra vonatkozik).
Mint ahogyan «*Az Atyának országabul . . .*» (pag. 118.) himnuszunk nem a «*Corde natus*» volt a dallamforrása, hanem a «*Pange lingua gloriosi corporis*» (R 81, fol. 123, R 26/g, R 8, fol. 50), úgy jelen esetben is ez a valószínű. Ba 144, Csá 45, Rá 166, Sp 21 Ká 128 dallama is ezt bizonyítja.

7. «*Jó keresztlyének kik vagyunk . . .*» (pag. 122.) Utalás : ad notam «*A solis ortu . . .*»
Ba 25, HG 223/b, Sá 11, Rá 27, Óv 25, Ká 27 dallamán keresztül is a jelzett «*A solis ortus cardine*»-hez jutunk. Latin kódexek közül R 132, R 81, fol. 114, R 26/1, fol. 152, R 8, fol. 41 és R 26/g tartalmazza.

8. «*Menyübül az ige le-jöve . . .*» (pag. 124.) Utalás : «*Sermo de coelo descen.*» Szövegünk utalása ez esetben csak a szövegre vonatkozhatik. Graduáljaink közül Sp 9 hasonló szöveggel bíró dallama «*Verbum supernum prodiens*»-hez visz vissza. Ennek forrásai : R 132, R 81, fol. 113, R 8, fol. 40, R 26/g. Szövegünket is valószínűleg erre a dallamra énekelték.

9. «*Atya Istennek igeje . . .*» (pag. 125.)
Sp 8 hasonló szövegű dallama szintén a «*Verbum supernum*» dallamból él. (Források mint előbb.)

10. «*Gonofz kegyellen Herodes . . .*» (pag. 135.) Utalás : «*Herodes hostis impie . . .*»
Ba 27, Óv 27, ÖG 47, Lő 23, hasonló szövegű dallama is a jelzett latin dallamból való, amely az R 81, fol. 115 és R 132-ben található.

11. «*Diczeriuk mindniaian . . .*» (pag. 229.)
Ba 49, Ká 58 ugyanezen szövegű dallama és himnuszunk szövegének neumajelzése R 132, R 81, fol. 117, «*Ex more docti mystico . . .*» dallamát teszik meg forrásnak.

12. «*Halgas meg' minket . . .*» (pag. 230.) Utalás : «*Audi benigne conditor.*»
HG 238/a, Csá 9, Sá 29, Sp 64, hasonló szövegű dallamából is az tűnik ki, hogy az R 132, R 81, fol. 117, R 26/g, R 8 (fol. 42.), R 43, fol. 68., «*Audi benigne conditor*» himnusza a forrás.

13. «*Istennek szent igeibül . . .*» (pag. 231.) Utalás «*Chre q lux es et dies vel halgalsuk . . .*»
Ká 55 ilyen szövegű dallama az utóbbi utalásra a «*Halgalsuk figyelmetelen*» dallamára épül. Ennek pedig forrása az R 81, fol. 117, és R 132, «*Ex more docti mystico*» kezdetű himnusza. Szövegünket is valószínűleg erre a dallamra énekelték.

14. «Kegyelmes teremő Isten . . .» (pag. 234.) Utalás : «Audi benigne . . .»
Sp 64 hasonló szövegű dallama is az R 132, R 81, fol. 117, R 26/g, R 8, fol. 42.,
R 43, fol. 68. «Audi benigne conditor . . .» kezdetű himnuszából él.

15. «Moftan az időh el jöttek . . .» (pag. 235.) Utalás : «Jam ter quaternis . . .»
Ba 154, Sá 38, Sp 65, ÖG 84, Csú 22, is a «Jam ter quaternis» dallamból származik.
Latin kódexekben R 26/g, R 8, fol. 42, R 132-ben találjuk.

16. «Minden mi szenvedésünk . . .» (pag. 236.) Utalás : «Jesu quadragenarie . . .»
Ba 135, Sp 67, Csú 22, ÖG 84, Lő 39 dallamain keresztül is az R 132, R 81 fol.
118, R 26/g, R 8, fol. 43, és R 43, fol. 68 «Jesu quadragenarie» kezdetű himnuszához
jutunk, mint forráshoz.

17. «Jesus időfsegnek feje . . .» (pag. 237.) Utalás : aliter idé.
HG 234/b, Sp 69, dallama az előző forrásra : «Jesu quadragenarie . . .» kezdetű
hymnusra mutat rá, mint szövegünk «aliter idem» utalása.

18. «Az Christusnak szenyvedese . . .» (pag. 247.) Utalás : ad eandem nota. Ez az
utalás az «Oh kegyelmes J. Chr.«-nak megfelelő «Vexilla regis» dallamra vonatkozik.
Sp 102 ilyen szövegű dallama hasonlóképpen «Vexilla regis»-ből való, amelyet
az R 132, R 81, fol. 118, R 26/1, fol. 155, R 26/g és R 8, fol. 46 kódexekben találunk.
Szövegünk neumajelzése is ezt mutatják.

19. «Eöruöndezzönk keresztények . . .» (pag. 248.) Utalás : «Vexilla regis . . .»
Ba 65, Sp 95, Ká 70, Csú 21, Bé 79, dallama is a «Vexilla regis» dallamból származik.
Szövegünk neumajelzése ennek szintén megfelelnek. A latin kódexek ugyanazok.

20. «Az Christusnak diadalma . . .» (pag. 250.) Utalás : ad eandem notam (azaz
«Vexilla regis . . .»). E szöveget másutt nem találjuk. Neumajelzéseink «Vexilla regis»
dallamának felelnek meg. Latin kódexek ugyanazok.

21. «Fenlik az nap fényességgel . . .» (pag. 500.)
Ba 67, Rá 73, Ká 73, ÖG 89, Bé 97, Lő 40 dallama az «Aurora lucis rutilat . . .»
hymnuszt teszi meg forrásul szövegünk számára. R 81, fol. 120, R 8 kódexek tartalmaz-
zák e latin hymnuszt.

22. «Az vilagnak fényessége . . .» (pag. 502.) Utalás : ad eandem nota (Ez az «Aurora
lucis»-ből származó «Fenlik az nap fényességgel . . .» [pag. 500.] vonatkozik és az R 8,
fol. 120 és R 8 a latin forrás.)

A graduálok közül csak a Ká 76 hoz ezzel a szöveggel dallamot. Einnél azonban a
«Vexilla regis» dallamra ismerünk rá. Szöveges graduálforrások közül többen erre utal-
nak, de az ÖG is a «Fénylik az nap», vagyis «Aurora lucis» dallamra utal. A szöveg önma-
gában nem dönti el, hogy melyik dallamra énekeltek, mert a nyolc-szótagú sor mind-
kettőre énekelhető. Véleményünk szerint inkább az «Aurora lucis» a dallam forrása.

23. [M]oftani ékes idnep nap . . .» (pag. 594.) Utalás : Idem alimodo. (Ez az
utalás «[M]oftani nag' idnep» (pag. 593.)-nak megfelelő «Festum nunc celebre . . .» dal-
lamra vonatkozik.)

Ba 79, Csá 25, R 87, Sp 143 dallama és szövegünk neumas jelzései is egyöntetűen
az R 81, fol. 121, R 132 «Festum nunc celebre» dallamát fogadják el forrásnak.

24. [J]esus Christus mi meg'valtonk . . .» (pag. 604.)
Csú 27 dallama az R 8, fol. 48 és R 81, fol. 122. «Jesu nostra redemptio» kezdetű
mennyebeveteli hymnuszt veszi forrásul. Ezt szövegünk tartalma és szótagszáma is
lehetővé teszi.

25. [O] aldot Atya Ur Isten . . .» (pag. 688.) Utalás : ad eandem nota. (Ez az
utalás az «[O]h teremő Atya Isten»-nek megfelelő «O lux Beata Trinitas»-ra vonatkozik.)
Ba 136, Ke 23, Rá 157, Sp 187, Ká 124, ÖG 197, Csú 37, Lő 81 dallama ezt bizo-
nyítja, de szövegünk neumasjelzései is erre utalnak. E latin himnusz az R 81, fol. 83,
R 132, R 26/g, R 8, fol. 49, R 21, fol. 75 kódexekben található.

26. [S]ök nyavallyankban . . .» (pag. 710.)
Ba 147, Csá 46, Rá 171, Sp 194, Ká 131, ÖG 184, Lő 68 dallama és szövegünk
szótagszáma is az R 132, R 8, fol. 51, R 26/g «Ut queant laxis» dallamát teszik forrásul.

27. «[A]z élyzakaj fetetfég . . .» (pag. 713.)
Ba 130, Csá 45, Rá 153, Sp 181, Ká 122 dallamából az R 81 fol. 113 «Vox clara
ecce intonat . . .» forrásra következtethetünk.

28. «Inmár mostan oh Szent Lelek . . .» (pag. 719.) Utalás: «Nunc sancte nobis spir.»
Ba 116, HG 12, Csá 41, Ke 15, Ká 107, Rá 133, Csu 34 dallamából az P 8, fol.
40, R 26/g-ben található «Lauda mater», «Verbum supernum» «En miranda» és R 43
«Dies venit victoriae» azonos dallamára megyünk vissza. Az utalásban jelzett dallamot
forrásaink nem ismerik.

29. «Igaz biro nag' Ur Isten . . .» (pag. 719.)
HG 17, 23/a, Ká 108, ÖG 181, Lő 65 az előbbi forrásokhoz vezetnek.

30. «Allatoknak megtartója . . .» (pag. 719.)
HG 17, 23/a, Ká 108, ÖG 181, Lő 65 dallama szintén az előbbi kódexekben találja
forrását.

31. «[L]átod Isten sziveinket.» (pag. 720.)
Ba 199, Csá 41, Ke 17, Csu 35, ÖG 182, Lő 66 az R 132 «De patre verbum pro-
diens» dallamához vezet el.

32. «[M]indenkor teged Ur Isten» (pag. 721.)
Ba 120, Csá 44, Rá 138, Sp 169, Ká 114, ÖG 185, Lő 69 dallama az R 81 fol. 113.
«Vox clara ecce» és «Quem terra pontus» kezdetű variáns dallamait teszi meg forrásul.

33. «[K]önyörögjünk az Istennek . . .» (pag. 724.)
Sp 177 dallama az R 132 «De patre verbum . . .» dallamából él, így dallamunk
valószínű forrása.

34. «Birjad Ur Isten à mi sziveinket . . .» (pag. 726.)
HG 331/a, Ke 26, Csu 35 dallamából az R 81 fol. 132. «Virginis proles opifexque
Matris» himnuszára találunk rá.

Idecsatoljuk azt a három himnuszt is, amelynek csak szövege él a
magyar nyelvű gregorián forrásokban, de megállapítható, hogy milyen him-
nuszról vették dallamukat:

1. «[J]övel szent lélek Ur Isten, zentely . . .» (pag. 641.) Utalás: ad eandem notam.
Ez az utalás a «Jövel szent lélek Ur Isten», látogasd — «Veni creator» dallamra vonat-
kozik. (pag. 640.)

Csupán énekeskönyvünk tartalmazza e himnuszt. Neunás jelzései megerősítik, hogy
az R 81 fol. 122, R 132, R 8, fol. 48, R 26/g és R 145 fol. 15 és 43 «Veni creator»-a a forrás.

2. «[J]övel szent lelek Ur Isten, ki Atyával . . .» (pag. 642.)
A szövegesen közlő graduálok közül Ká 11 ad utalást: azon nótára (vagyis
«Veni creator . . .»). Szövegünk megfelel e dallamnak. A latin kódexek ugyanazok.

3. «[J]övel szent lelek Ur Isten, bánatunkban . . .» (pag. 643.)
Itt is a Ká 10 utalása igazít el: azon nótára (vagyis «Veni creator»). A latin kódexek
ugyanazok.

A 73 himnusz közül 19 dallammal közölt himnuszról egynek, a «Ke-
relztyéneknek l'erege . . .» (pag. 503.) kezdetűnek, felsorolásunk 11. számú
hymnuszának nem találtuk meg latin megfelelőjét. Az 54, csupán szöveggel
beírt himnusz közül 37-nek megtaláltuk forrását, 17-nek nem ismerjük forrását
s ennek híján dallamát, bár többnek gyanakszunk a forrására. Tehát
összesen 73 közül 55-nek (18 kótás, 37 szöveges) tudtuk megállapítani latin
gregorián alapját.

Graduálunk anyagából a himnuszok képviselik leginkább a latin gre-
goriánhoz való hűséget. Eddigi ismereteink alapján már úgy gondoljuk, hogy
hazai latin gregorián volt a forrásuk. Énekeskönyvünk himnuszvilágában
az R 81 és R 132 kódex játszik nagy szerepet. Érthető: az első közismert
kódex a XV. sz. végétől hazánkban, az utóbbi pedig Jászóhoz tartozik, tehát

Észak-Magyarországon élt. Mindenesetre szükségesnek tartjuk, hogy énekeskönyvünk esetében Eperjes északi határain túlra is figyeljünk, vajon milyen hatás éri onnan? A Prágából és Krakkóból kért kódexek mikrofilmjei, sajnos, nemrég érkeztek meg, így helyüött még nem tudunk ennek a kapcsolatnak pozitív vagy negatív voltáról számot adni.

Az áttekintett himnuszok feleletet adnak arra a feltevésünkre is, hogy énekeskönyvünk és a mögötte élő liturgia a többi magyar graduáltól eléggé független életet élt. Különösen áll ez az Öreg Graduálra. Egybevetettük a két könyv anyagát és határozottan erre az eredményre jutottunk. A variálások összevetése a többi graduálra vonatkozóan is ugyanezt bizonyítja, ha nem is olyan nagy mértékben, mint az Öreg Graduálra vonatkozóan.

A variálás foka a himnuszokban hol erősebb, hol gyöngébb. Általában eléggé felismerhető a latin gregorián dallam. Feltűnő itt is, a többi graduálban is, hogy a latin dallamot több, különböző jellegű magyar szöveghez használja fel. A magyar szöveg, amely sokszor más szótagszámú is, a neumacsoportokat sok esetben szétbontja. Ezáltal a gregorián dallam alkalmazkodik a magyar szöveg igényeihez. Nem a szöveg, hanem a dallam kénytelen engedni és alkalmazkodni. Ezzel a gregorián dallam olyan útra lép rá, amilyenre a polifón zene elindulásakor: a gregoriánt széthúzták és nyers téma lett; vagy amilyen élete volt a trópusok korában: a melizmatikus Kyrie-dallam alá szöveget illesztettek és így a szélesívű dallamot elemeire szét-szedve, szillabikussá tették. A magyar gregorián útja is hasonló volt, és ki tudja, hol állt volna meg a népdal világában, ha ez a dallamvilág zavartalanul tovább élhetett volna. Tudjuk már, hogy a XVII. század végén szinte erőszak söpörte el ezt a dallamvilágot: a puritán felfogás. Jellemző erre a felfogásra és ellenszenvre Bod Péter nyilatkozata a graduálokról: «Láthatjuk ezen énekeskönyvekből, hogy a reformáció az énekilésben is lassan-lassan ment előre; mert ennek előtte száz esztendővel még voltanak az istentiszteletben az antiphonak, responsoriák és egyéb czeremoniás szokások, a melyek már most Isten kegyelméből elhallgattak . . .»²⁰ Bár még így is él a dallamvilág, mert a szájhagyomány is tartja és néha-néha nyomtatásban is felbukkan.²¹

²⁰ Idézi KARDOS Albert, *A régi prot. graduálokról*. Irodalomtörténeti Közlemények. 1891. 400. l.

²¹ Néhány himnusz a későbbi nyomtatott énekeskönyvekben:

1. «Az Atyánk országából», a «Corde natus ex parentis»-ből származó himnusz a Kolozsvár 1774: Közönséges isteni-tiszteletre rendeltetett lelki énekek című énekeskönyv 9. lapján.

2. «Jer hirdessük mi Urunknak . . .» kezdetű himnusz, amely a «Pange lingua gloriosi proelium certaminis» dallammal élt a graduálokban, «Iuste iudex» (U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum*, 9910. sz.) dallammal él tovább: *Debreceni Ref. énekeskönyv*, 1778. 19. l. Ugyanennek a dallamnak más változata «Benedd biztam . . .» szöveggel uo. 100. l. Harmadik változata: «Örök Isten, figyelmezzél . . .» a Kolozsvári 1744-es énekeskönyv 137. lapján.

3. «Krisztus, ki vagy nap és világ . . .» kezdetű a «Christe, qui lux es et dies . . .»-ből származó himnusz a Maróthi-féle függelékben (Debrecen, 1774), 72. számként és a *Debreceni Ref. énekeskönyvben* 1778. 411. lapon.

4. A «Novum sydus emicuit . . .» szövegéből származó «Uj világosság jelenék . . .» kezdetű himnusz «Lauda mater» dallamával él tovább a *Kolozsvári Ref. énekeskönyvben*, 1744. 1. l.


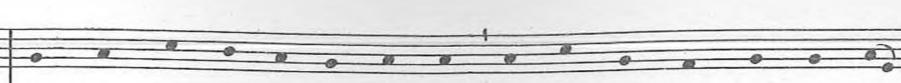


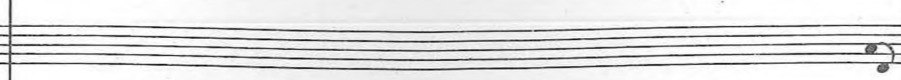


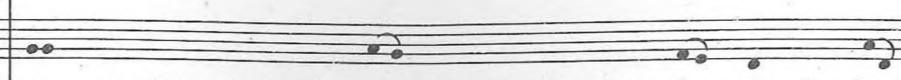
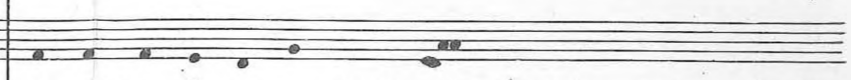
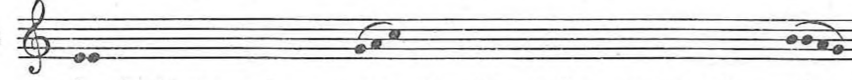

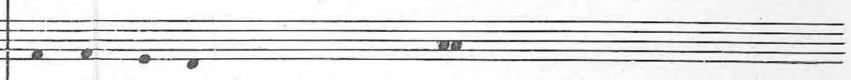
BARLA Jenő említi még, hogy a «Gonosz, kegyetlen Heródes . . .» című, a «Hostis Herodes impie . . .» kezdetű középkori himnuszról származó dallamot értesülése szerint még 1813-ig használták a protestáns liturgiában. (*Irott gyűjtemények, kódexek a XVII. században*. Protestáns Szemle 1900.)

E felszín alatti életének felkutatása és a népdalvilággal való kapcsolatának megállapítása hátralevő nehéz, de szép feladat zenetörténetünk feltárásának munkájában.

E sorokat a graduálok anyagának összegyűjtése végén, feldolgozó, összehasonlító munkánk közepette írjuk. Célunk az, hogy — mint jeleztük — bemutassuk a nyilvánosság figyelmére méltó énekeskönyvünket, de célunk az is, hogy a magyar gregorián világba némi betekintést adjunk. Végleges megállapításokat munkánk e szakaszában nem teszünk, mert nem is tehetünk. Mindenesetre bízunk benne, hogy munkánkkal a magyar gregorián zene életét, sajátos vonásait és a latinhoz való viszonyát meg tudjuk majd rajzolni. Hisszük azt is, hogy a népdal világgal való kapcsolat vizsgálatában is pozitív eredményeket érünk el. Ezzel közelebb kívánunk jutni a Kodály Zoltán által kitűzött feladat megoldásához is, aki a gregorián eredetű népdalokra vonatkozó problémát így fogalmazta meg: «Efféle átvételeket szorgos kereséssel talán többet is ki lehet még mutatni. Hogy közvetlen a latin szövegű liturgikus énekből jutottak-e a magyar népdalkincsbe, vagy magyar graduálok közvetítésével, vagy szomszéd népek közvetítésével, még további részletes kutatás dolga lesz felderíteni.»²²

A Pange lingua — Az Atyának országából c. himnusz dallamának alakulását szemlélteti a mellékelt táblázat. Ennek első öt sorában a latin kódexekben előforduló változatokat, a továbbiakban pedig a magyar graduálokbeli előfordulásait látjuk. Összeállításunkban a variáns alakoknál csak az első latin kódextől (R8, R26g) való eltéréseket jelöljük.

²² KODÁLY Zoltán, *A magyar népzene*. Bp. 1952. 44. l.

R 8.és R 26/g			
	<i>fol. 123.</i>		
R 81			
R 132			
R 132			
^			

AZ EPERJESI GRADUÁL

II.

KÓRUSOK ÉS NÉPÉNEKDALLAMOK

Az Eperjesi graduál, nagyszámú és a többi magyar graduáloktól viszonylag független gregorián szertartási dallama mellett más, olyan természetű zenei anyagot is tartalmaz, ami magyarországi vonatkozásban itt jelentkezik először. Ezek: két passió négy-szólamú turbái prologussal és epilógussal, továbbá 53 négy-hatszólamú énekkari tétel¹ és 34 olyan cantio (egyházi népének)^{1a} dallama, amelyekkel korábbi hazai forrásban nem találkozzunk. Különösen fontosak ezek között a kórusok, mert eddigi ismereteink szerint ezeket tekinthetjük a *magyar szövegű vokális többszólamúság* legelső fennmaradt emlékeinek. De hasonló jelentőségűeknek tartjuk a cantio-dallamokat is, hiszen azok részint egyedül, részint először itt találhatók, másrészt pedig elterjedt és ma is használatos, vagy feledésbe merült sok énekünk jelentkezési dátumát több esetben az eddig ismert dallamforrásnál egy évszázaddal korábbi időre hozzák át.

Nem lehet bizonyosan megállapítani, hogy ezek a darabok egyenkint mikor íródtak be, mert alig néhány bejegyzéstől — ezekre a megfelelő éneknél utalni fogunk — és a legutolsó ének (1642) eltérő írású szövegétől eltekintve, az 1650- vagy 1652-es dátummal ellátott szövegek írásjellege is tökéletesen egyezik a kétségkívül 1635-ben elkezdett és folytatott (lásd 419. lap), sőt befejezett (812. l.) liturgikus részek és részben cantio-szövegek egyöntetű írásával. Mivel pedig az egyes ünnepkörök és egyházi évszakaszok között 14 helyen 1—55. lapig terjedő, összesen 276 lapnyi beiratlan szakaszok vannak, azonkívül öt helyen $38+4+22+2+144$, összesen 210 lap, azaz 105 levél nyilván kitépés következtében hiányzik, sőt a könyv legvégén is gyanítható bizonyos számú kitépett levél hiánya; végül, mert — és ez igen fontos körülmény — a teljesen hiányzó úrvacsora-liturgiai rész minden bizonnyal a kitépett szakaszok valamelyikén állhatott:² a csonkult állapotában is gazdag és változatos tartalmú graduál elkészülésének idejét meg lehetős bizonyossággal a benne előforduló 1635—1652. évhatárok közé

¹ Első híradást közölt róluk GÁRDONYI Zoltán, *Magyar szövegű karénekek a XVII. században*. Új Zenei Szemle 1951, 1. sz. 25—26. l.

^{1a} A cantiók felsorolásában 36 dallamról emlékezünk meg; ezek közül kettő (*Mittit ad virginem, Victimae paschali*) gregorián szekvencia, és a régi német protestáns és katolikus népénekgyűjteményekben változatlan alakban is előfordul. Az előbbinek első zenei strófája nálunk máig élő, igen kedvelt, sőt variáns-alakokat is létrehozott népének. Debreceni dallamváltozata nyilván az «Élöttem a határ, utánam a zsandár» kezdetű ismert népies dallam mintája.

² Legtöbb valószínűség szerint a 665—686 közötti hiányzó lapokon, vagy azok egyrészen állhatott, a pünkösdi-szentháromságvasárnapai részek között; semmiesetre sem a befejezést jelző 812. l. után.

helyezhetjük. Ezen az időhatáron belül még azt is igen valószínűnek látjuk, hogy a nem-szertartási darabok, tehát a kórusok és a cantiók jórésze is a könyv keletkezésének első évében, vagy legalább is ahhoz közel eső időben került beírásra.

Ha tí. sorra vesszük ezeknek az elhelyezését, azt látjuk, hogy az első nyolc kórus (154—167. l.), utánuk kilencediknek a négyszólamú üres kótavonalak alá beírt «Tellyes ez széles világon» azonos kézírással ágyazódik a liturgikus törzsanyagot követő cantiók közé; utána következik egy cantiodallam (168. l.) és még ugyanannak a lapnak alján a vízkereshti responsum, majd folytatólag antifónák állanak.

A kilencedik kórus (322—23. l., 1652. évszámmal) beiratlan szakasz után áll; mögötte a három litánia következik. Ezek közül az utolsóban (Litania super Pater Noster) foglalnak helyet a számozásunkban 10/a-b-c jelzésű kórusrészek; ezeket egy üres lap, majd a lamentációk (341—360. l.) követik. Szorosan ezek után áll a két (Máté, illetve János evangéliuma szerinti) *passió* (361—413. l.), ugyanazzal a kézírással, a kóruuszólamokban üres kerek-, a recitáló részekben az egész graduálra jellemző korálkótákkal. A János-passió után ugyanannak a lapnak az alján kezdődik az «Ádám siralma» című háromrészes hosszú ének, végén (419. l.) B. B. Dániel 1642. április 8-áról való dátumjelzésével. Ezt követi még a «Mária siralma», majd hosszú beiratlan szakasz után, a 495. lapon kezdődik a húsvéti Introitus.

Szorosan a húsvéti szertartási rész és a hozzákapcsolódó cantiók után állanak a 11—13. számú kórusok (530—535. l.) és az üres négyszólamú kótasorok alá írt „Jefus Chriřtus mi megvaltonk”; utána I. S. betűkkel (véleményünk szerint ez a fordító SERÉDI Jánosra utal) egy Luther-ének magyar verziója, majd ismét hosszabb (538—592. l.) üres szakasz következik.

Az 593. lapon kezdődik az Ascensio-ünnep liturgikus anyaga, 601-től cantiókkal. Ezekhez ismét szorosan kapcsolódik a 14. sz. kórus. Ezt ugyan (608—638) ismét üres rész követi, de a 639. lapon kezdődő pünkösdi részhez csatlakozó 15—16. sz. kórusok (650—653. l.) után ismét egy népénekszöveg, majd kitépelt (655—658) és üres (659) lapok jönnek sorra. A Szentháromságvasárnap utáni 27. vasárnapra való antifóna (813. l.) után a 863. lapig üres; ez után következnek a 864—910 (911—12 kitépve!), illetve 913—919. lapig a további kórusok. Ezeket ismét üres, majd (927—1070-ig!) kitépelt lapok, végül a könyv végéig cantiók követik.

A fentiekből nyilvánvaló, hogy a kórusokat és a népénekeket minden esetben az egyes ünnepközi szertartási részek között hagyott bő terjedelmű üres szakaszokba folytatólagosan írták be, de a karácsonyi kórusok, valamint a húsvéti, mennybemeneteli és pünkösdi darabok oly szorosan ágyazódnak be a törzsanyag közé, hogy későbbi bejegyzésük feltételezése már az említett kézírásbeli azonosságtól függetlenül is valószínűtlennek látszik. A kézírás azonos volta egyébként nem döntő a beírás *korára* nézve, mert ugyanaz a kéz akár húsz esztendő eltéréssel is dolgozhatott ugyanabban a könyvben anélkül, hogy írásjellege észrevehetően megváltozott volna. Inkább a kórusok egyrészének elhelyezkedéséből következtetjük, hogy közülök legalább is az 1—8. és a 10—16. számúakat jó korán beírták a graduálba.

A kórusok többi, jó kétharmadrésze egy csoportban, elől és hátul üres lapok között áll. Ebből lehetne arra következtetni, hogy ez a szakasz akár 1652-nél is későbbben íródott. Ezt azonban semmi belső bizonyíték nem támasztja alá. Az itt álló énekek bármelyike, — már amennyiben CF-ukat

ismerjük — de kivált a tizennégy Goudimel-zsoltár 1635-ben is ugyanúgy beírásra kerülhetett. Írásmódjuk is mindenben azonos az első tizenhét darabéval. Így tehát nyugodtan tehetjük ezeknek a leírási idejét is a graduál előállításának már jelzett évhatárai közé.

A népénekek esetében sem más a helyzet. Ezek között két esetben találunk Serédi János szövegfordításai alatt (289, 301. l.) 1650-es évszámot. A cantiók zöme azonban ugyanúgy, vagy meg jobban beágyazódott a törzsanyagba; legfeljebb arról lehet szó, hogy ezek az egyes ünnepköri liturgikus részek között üresen hagyott lapok gypüjét fokozatosan töltötték be, vagyis az ünnepköri anyagot közvetlenül követő ének korábban, sok esetben egyidejűleg, a többiek pedig később, de egy esetben sem 1652 után kerültek bele a graduálba.

Az úrvacsorai szertartási anyag már említett hiányával kapcsolatosan röviden érintenünk kell a korai protestáns liturgia néhány kérdését. A magyar graduálok törzsanyagát magyar szövegű, gregorián dallamú szertartási énekek szolgáltatják. Ezekre nézve — itt éppen lutheránus graduálról lévén szó — LUTHER liturgiai reformiratai³ már jó korán megadták az utasítást. Még feldolgozásra vár az a kérdés, hogy a másoktól származó XVI. századi liturgiák es tervezetek mennyiben befolyásolhatták a magyarországi gyakorlatot, ez azonban egyébként sem tartozik dolgozatunk körébe. Itt csak arról kell megemlékeznünk, hogy a graduálok anyagából általában, de kivált a HUSZÁR GÁLÉból és az eperjesiből is kitetszőleg, a hazai gyakorlat már egészen korán lefordította és használta a latin mise, valamint a matutinum és a vespera énekeit és ezekhez kapcsolta a mise kánoni részének megfelelő úrvacsora átalakított szertartásait. Míg LUTHER a *Formula Missae*-ben (1523) a felfogása szerint átalakított latin miserendet írja le részletesen, a *Deutsche Messe*-ben még nagyobb mértékben, a használt dallamokat tekintve is erősen megváltoztatott német misét próbált megalkotni. Ez utóbbinak előszavában⁴ újból hivatkozik a latin misének a *Formula Missae*-ben megadott és szerinte kivált a tanulóifjúság érdekében fenntartandó módjára. Nálunk, ahol főleg a magyar lakosság körében a városiasodás és a szélesebb rétegekre is kiterjedő (latin) iskolázás nem volt olyan mély gyökerű és általános, a latin misét, valamint reggeli és esti könyörgéseket igen hamar magyarul végezték. Hogy a protestáns iskolákban meddig és milyen mértékben maradt meg a latin szövegű zsolozsmázás, arról mind liturgiai, mind zenei tekintetben hiányos adataink csak sejtéseket engednek meg.⁵ Valószínű, hogy meglehetősen korán humanista metrikus zsoltárokkal, ódákkal és más lelki énekekkel helyettesítették a mindennapi használatban a hagyományos anyagnak legalább egy részét. De ez a gregorián anyag továbbra is használatos maradt a templomi istentiszteletben, amint azt éppen a graduálok tanúsítják. Ha pedig figyelembe vesszük azt a körülményt, hogy a liturgiai tekintetben, a szertartások végzésének módját leíró részeit tekintve is leggazdagabb graduál (Huszár

³ Ezek: *Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde*. 1523; *Formula Missae* (latinul 1523, németül *Eine Weise, Christliche Messe zu halten und zum Tisch Gottes zu gehen* címnel 1524); *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes*. 1525. Lásd: MARTIN LUTHER *ausgewählte Werke*, herausgegeben von H. H. Borchardt u. Georg Merz, 3. Auflage, III. Band, München 1950, 107—155. l., jegyzetek 393—419. l.

⁴ L. id. h. 130. l.

⁵ SZABOLCSI Bence, *A 18. század magyar kollégiumi zenéje*. Idézve a *Zenei Szemle* (Budapest—Timisoara 1929) III—IV. kötetéből: 95 skk. l.

Gálé, 1574) úrvacsorai liturgiája (CXCIVa—CCVIIb. lev.), kivált annak elején álló magyarázó része csaknem teljesen azonos Luthernek a Formula Missae-ben előírt evangélikus latin miserendjével,⁶ lehetetlennek tartjuk, hogy a szintén gazdag és HG-nál bővebb gregorián zenei anyagot tartalmazó Eperjesi Graduálban ne foglaltak volna helyet a teljes istentisztelet közép-pontjában álló és éppen a felekezeti jelleget hangsúlyozó úrvacsorai énekek. Ezeknek feltevésünk szerint erőszakos eltávolítás útján bekövetkezett megsemmisülése érzékeny hiány és a tudomány szempontjából is komoly veszteség.

Mivel lehet magyarázni, hogy ez az anyagában minden társától meglehetősen független és amazokkal szemben jelentős magyar zenetörténeti többletet tartalmazó gyűjtemény éppen Eperjesen jött létre? — Erre a kérdésre próbálunk feleletet adni, mielőtt bemutatnók a graduál többszólamú énekeit és ismertetnók annak egyéb, a szertartási alkotóelemektől független népének dallamanyagát.

Eperjesről és az ottani lutheránus magyar egyházzól, valamint annak már ekkor virágzó iskolájáról nem állnak rendelkezésünkre bő és zenetörténeti vonatkozásban is könnyen felhasználható adatok. A város és azon belül az evangélikus egyház és iskola akkori helyzetéről azonban vannak olyan ismereteink, amelyeknek birtokában nem lehetetlen felvázolni azt a hátteret, amelyből graduálunk létrejött.

Eperjes a Szepességben fekszik, ahol három nép élt együtt viszonylag békés fejlődésben évszázadokon keresztül. A mai település első lakói magyarok voltak s hogy a várossá fejlődött Eperjesen a betelepült németek mellett is sokan lehettek a magyarok, mutatja, hogy mindenkor volt „Ecclesia Hungarica”. Az ún. Magyar utcát a latin világban „platea Hungarorum”-nak nevezték. Az időközben elenyészett, vagy más részekbe beolvadt városrészeknek is magyar nevük volt s a megyebeli magyarok bevándorlása is állandóan tartott a XVIII. század elején bekövetkezett csaknem teljes ki-pusztításukig.⁷

Eperjes 1324 óta sz. kir. város; kereskedő népe kelet és nyugat felé állandóan tartja a kapcsolatokat és állja a versenyt Lőcsével, Bártfával és Kassával. A mohácsi vést követő időkben sem szakadt meg ez a jólét és fejlődés: csaknem olyan szabadság uralkodott itt, mint az olasz vagy a svájci város-államokban. A német többség mellett nemzeti tagozódásban ott élnek a „Quartale Hungarorum”-ban a magyarok és a „Quartale Sclavorum”-ban a szlovákok.⁸ A város virágzó iskolájában baccalaureus világi tanítók működnek, a tehetős polgárok fiai külföldi egyetemeket látogatnak. Van városi könyvtár és könyvkereskedés. Farsangkor a város tanácstermében klasszikus vígjátékokat adnak elő a polgárság szórakoztatására.⁹ Ugyanekkor javában

⁶ CSOMASZ TÓTH Kálmán, *Huszár Gál énekeskönyvének úrvacsorai liturgiája*. Református Egyház, VII/15. (1955) 342—48. l.

⁷ L. HÖRK József, *Az eperjesi ev. ker. Collegium története*. I—III. füzet, Kassa 1896—97, I. f. 12. l.

⁸ L. GÖMÖRY János, *Az eperjesi ág. hitv. egyház keletkezésének története*. Protestáns Szemle 246—60. l. (1932).

⁹ IVÁNYI Béla, *Eperjes szabad királyi város iskolái a középkorban*. Bp. 1911, 15—16. l.

működik Bártfán *Stöckel* Lénárd kiváló iskolája. *Werner* György baccalaureus, 1525—26-ban eperjesi iskolaigazgató, később városi tanácstag, majd a szepesi kamara elnöke *Stöckel*vel szoros kapcsolatban állott és egyes magyar mágnások fiait hozzá küldette iskolába. A polgárság fejlődő igényei, a városvezetés haladó iránya és a német reformáció kezdeti lendületének kisugárzása egyaránt sietteték az átalakulást, ami fokozatosan kb. 1525—31 között ment végbe. 1531-ben már két lutheránus papjuk van. Ebben az évben az egri püspök, aki már 1525-ben rendeletet küldött a lutheránusok elfogatása tárgyában, elfogatta, de a tanács („az eperjesi urak”) erélyes fellépésére szabadon is bocsátotta őket.¹⁰

Ezután, kivált az 1550—1664 közötti időben, a város nemcsak teljesen lutheránus volt, hanem a magyar nyelv használata is annyira elterjedt, hogy volt idő, amikor távolabbi német- és szlovák-lakta vidékek fiai is idejöttek magyarul tanulni.¹¹ *Bocskay* és *Bethlen* hadjáratai, valamint a török elől északra húzódó magyarok vándorlása is fokozták a vidékről való, jórészt magyar bevándorlást. A megszorodott magyarok számára az 1565-ben épült első templomuk helyébe 1637—42 között új templomot emeltek. Ma is ez az evangélikus templom. Ebben az időben a város számadásait is magyar nyelven vezették.¹²

A lakosság zöme bizonyára német maradt; a szlávok részben szlovákok (*Windische Gasse*), részben csehek voltak. Év. papjuk 1614-ig önálló volt; ekkor a német vezetőlelkész (Pfarrer) joghatósága alá rendelték. Saját templomukat 1635-ben építették a beköltözött szláv lakosok nagyrészenek volt földesura, *Keczer* Sándor támogatásával.¹³

A város az akkori általános szokás szerint mind az egyháznak, mind az iskolának patrónusa volt. Ez azt jelentette, hogy hittani és erkölcsi kérdésekbe a tanács nem avatkozott bele, de gyakorlatilag mégis ő kormányozta az egyházat. Ez az egyházi ügyek irányításában jó vezetés esetében nagyobb mozgékonytságot és szélesebb látókört jelentett, mint ha az egyház ügyeit kizárólag papok irányították volna és az egyház «állam az államban»-igényekkel lépett volna fel. A város világi vezetői különben vallásukhoz hű, amellet haladó szellemű férfiak és jó hazafiak voltak, akik világosan látták és híven szolgálták egyházuk és iskolájuk nemzeti, politikai és társadalmi érdekeit, s ezt a hűségüket *Keczer* András és társai 1687-ben a Habsburg-reakció vágóhídjává tett eperjesi piacon vérükkel pecsételték meg.¹⁴

Magának a város szervezetébe tagolt egyháznak a lelki vezetését négy parókhús lelkész látta el, akik közül az elnök-lelkész (többnyire német) mellett a többi három a magyar-, német-, illetve szlovák ajkú hívek gondozását végezte.

Az iskola szintén ev. jellegű, de ekkor még városi intézmény volt. Színvonala a kezdeti trivialis fokozattól állandóan emelkedett s a XVII. század közepén már főiskolai jellegű tárgyakat, így teológiát is tanítottak benne.

¹⁰ GÖMÖRY i. m. 250. l. — L. még: ZOVÁNYI Jenő, *Megjegyzések a Gömör János tanulmányára.* uo. 415—16. l.

¹¹ HÖRK i. m. 13. l.

¹² HÖRK i. m. 57. l.

¹³ HÖRK i. m. 13. l.

¹⁴ ZSILINSZKY Mihály, *A magyarhoni protestáns egyház története.* Bp. 1907, 212. l.

A magyar lelkészek közül különösen kiemelkedett a graduál címlapján is megnevezett Madarász (DAMASCENUS) Márton, aki a város szülőtte volt. Hazai és wittenbergi tanulmányainak elvégzése után először másodtanár, majd (1618) magyar lelkész lett Eperjesen és az is maradt 1664-ben bekövetkezett haláláig. Irodalmi munkássága sem volt jelentéktelen.¹⁵ Határozott egyéniségű, nagy szervezőképességű ember volt. Úgy tekinthetjük őt, mint a graduál egyik fő kezdeményezőjét.

A második nevezetes személy a graduál létrejötté körül SERÉDI János volt. Neve ugyan a címlapon nem szerepel, de keze nyoma annál többször látszik és még többször gyanítható a graduál tartalmában. Róla annyit tudunk, hogy Nagysároson született és ott is kezdte iskoláit. Valószínűleg Bártfán is tanult és onnét ment vissza rektornak szülővárosába, majd Wittenbergben töltött két évet. 1626-ban Eperjesen conrector (másodtanár), 1629-ben rektor lett az Iglóra visszatért JAROSCHEK CYRIAKUS után. Serédi volt az eperjesi iskola első magyar rektora. Nagysárosi működése idején ottani társával, QUAESTORIS Jakabbal együtt annyira felvirágoztatta az iskolát, hogy igen sok ifjú ment hozzá, főleg magyar nyelvet tanulni. Volt tanítványai később is nagy tisztelettel nyilatkoztak róla.¹⁶ Kilenc évi rektorodás után 1638-ban városi jegyzővé választották, de az iskolától nem szakadt el, mert még 1640-ben s talán későbbben is tanított. Később városi consuli, senatori, sőt bírói tisztséget is viselt. Utolsó ismert adatunk szerint az őt felsőmagyarországi sz. kir. város 1656-ban Eperjesen tartott zsinatán ő volt városának képviselője.¹⁷

SERÉDI irodalmi munkásságáról eddig csak annyit tudunk, hogy Wittenbergben egy *De bonis operibus* c. latin értekezést, valamint Madarász Damascenus Mártonhoz üdvözlő verset írt. Az eperjesi graduálból most kitűnik, hogy több, jobbára németből fordított énekszöveget is neki köszönhetünk. Nem lehetetlen, sőt valószínű, hogy a nevével vagy kezdőbetűivel nem jelettek között is akad tőle származó szöveg, annál is inkább, mert a számozásunk szerinti 11. sz. kórus (Ma Krisztus győzedelmes lött) szövege már az 1635-ös löcsei énekeskönyvben (Appendix, 420. l.) megtalálható ezzel a címmel: «Heütt triumphfret Gottes Sohn (Magyarra fordítatott) S. I.» A graduálban ennél a szövegnél nem olvasható a fordítóra célzó utalás. — SERÉDI versei az akkori énekszövegek legjavához tartoznak.

Az iskola igazgatói tisztében utódai JAKOBAEI Jakab (1639-ben már a szlovák egyház lelkésze), Ernestus Hilarius BINER (1639, pfalzi német), Samuel DÜRNER (1641—52, kisszebeni származású; magyarul Serédi nagysárosi iskolájában tanult), majd ismét magyar ember: HORVÁTH András, akinek idejében az 1660-as évekig mind a város, mind a kollégium virágzásának legszebb korszakát élte.¹⁸ Ennek a virágzásnak a tetőfoka akkor következett be, amikor az eperjesi kollégiumot 1667-ben a felsőmagyarországi rendek és a sz. kir. városok főiskolájává nyilvánították.¹⁹

¹⁵ Műveinek felsorolását l. a RMK I. é. II. kötetében.

¹⁶ Lásd Hörk i. m. 57. l., lábjegyzetben.

¹⁷ ZOVÁNYI Jenő cikkei a «Theologiai Lexikon» részére a magyarországi protestantizmus történetéből — kézirat gyanánt — Bp. 1940, 406. l. — L. még Hörk i. m. 58. l.

¹⁸ Hörk i. m. 58—62. l.

¹⁹ GÖMÖRY i. h. 260. l., ZOVÁNYI «Cikkei», 124. l.

B. BÁNSZKY Dánielről nevéen és a születéshelyére (Breznóbánya) utaló adaton kívül semmit sem tudunk, pedig az őreá vonatkozó adatok volnának a legfontosabbak a graduál közvetlen zenei keretének a megismeréséhez. Ilyen adatok híján is megpróbálunk azonban valamelyes képet rajzolni arról a helyi és általános zenei helyzetről, amelybe a graduált, kivált annak többszólamú és kancionális anyagát bele tudjuk illeszteni.

A jóléte és virágzása tetőfokához közeledő Eperjes számban gyarapodó és városiasodásban is fejlődő magyar lakossága ebben az időben már jelentős, társadalmilag is talán egyenrangú tényező volt a város életében. Graduálunk címlapján a megnevezett két aedilis egyike — KÁDASS Jónás — magyar ember volt, a nem magyar anyanyelvű kántor, B. BÁNSZKY Dániel is csak magyarul végezhetette szolgálatát a magyar egyházban és iskolájában. A magyar egyház élén két olyan jelentékeny ember állott, mint MADARÁSZ DAMASCENUS és SERÉDI a literátus iskolaigazgató, majd később városi vezető-férfiú. A háromnyelvű város és egyház szinte svájci természetű együttélésében ekkor, úgy látszik, a magyarok képviselték az előretörő elemet. Az iskola is nyilván a magyar előretörést szolgálta és közvetlenül a magyar egyházhoz kapcsolódott. Ennek népe, bár körében megfelelő arányban voltak nemesi és polgári elemek is, nagyobb részében beköltözött, a városiasodás terén fejlődésben levő, vagy csak fejlődni kezdő rétegekből állhatott. Főszesz természetesen tarthatjuk, hogy ennek a magyar lakosságnak a városiasodással együttjáró zeneműveltségi igénye és zeneművelési készsége nem érte még el azt a színvonalat, amelyet a vele együtt élő német, vagy akár szláv szláv társainál is napról-napra tapasztalhatott, és messze elmaradt a mögött a zenei műveltség mögött, amely a Felvidék és Erdély németnyelvű városaiban már a XVI. században magasrendű kóruskultúrát, sőt eredeti kompozíciókat hozott létre.²⁰ Ez a kóruskultúra azonban egyrészt külföldi forrásokból, latin és német művekből táplálkozott, másrészt Bártfától Brassóig helyi, illetve kizárólag a német városszigetekre korlátozott beltenyészet volt és a magyarsággal semmiféle kapcsolatban nem állott. Szerényebb igényű és készségségű magyar közönség számára vagy a semmiből — ilyesmi pedig ebben a vonatkozásban is lehetetlen —, vagy egyszerűbb mintákból kellett méríteni a magyarnyelvű karénekléshez való zenei anyagot. Ez az itt összedetett anyag többféle forrásból való, túlnyomó részében, ha nem minden darabjában kész külföldi művekre támaszkodik, vagy külföldi mintákat követ. A helyi környezet ösztönző hatására jött létre és ebben a környezetben létre is kellett jönnie. De mert Eperjes magyarosodásában is sziget maradt a nagy magyar tömb többi iskolai és művelődési központjaihoz képest, az itt készült graduál az ottaniaktól függetlenebb, ugyanakkor a német és szlovák szomszédsággal egy s más tekintetben rokonabb, tőlük talán függőbb is lett. A sziget hamarosan elsüllyedt és maga a graduál is bizonyára a lutheránusok törvényen kívülivé tételének idején kerülhetett idegen kézbe, hogy csak jó százötven év múltán kerüljön elő, megcsönkített állapotban. Ám ha fennmarad a sziget: vajjon mikor és milyen mértékű kisugárzást tudott volna innét elindítani a többnyelvű lutheránus zenei művelődés azok felé a kál-

²⁰ L. SZABOLCSI, *A magyar zenetörténet kézikönyve*. 2. kiad., Bp. 1955, 22. l. — Az Országos Széchényi Könyvtár tulajdonában levő bártfai kórusgyűjteményről l. Gombosi Ottó, *Die Musikalien d. Pfarrkirche zu St. Aegidis in Bártfa*. Joh. Wolf-Festschrift, 1929, 38—47. l.

vinista zenei igényetlenségben élő színmagyar központok felé, amelyekben sohasem válhatott otthonossá az *Öreg Graduál* gregorián énekanyaga, de teljes megszívlelésre találtak GELEJI KATONA Istvánnak a figurális éneklés ellen felhozott kifogásai?²¹

Az egyházi énekkart Eperjesen is valószínűleg az iskola tanulói alkották, akár egyszólamú gregorián responsoriumokat és más énekeket énekeltek, akár az istentisztelet keretébe beillesztett többszólamú éneklést gyakorolták. Aligha tévedünk, amikor azt gondoljuk, hogy az eperjesi magyar istentiszteletekben is így volt. Úgy látszik, erre mutat a graduál karénekei között szereplő jónéhány fiú-énekkari darab is.

Az iskolai élet bentlakással és szigorú napirenddel járt. Ebben a napirendben jelentős és pontosan meghatározott szerepe volt a latin és a nemzeti nyelvű éneklésnek. Az egyház kántora egyúttal az iskolai énektanítást és az énekgyakorlatok vezetését is végezte.²² Ebben az éneklő gyakorlatban nagy szerepet játszottak a protestáns iskolákban a metrikus zoltárok, részint a BUCHANAN — OLTTHOF-féle verzióban, részint a SPETHA — GOUDIMEL-féle latin szövegű genfi formában. Nem lehet bizonyosan megállapítani, hogy *Sárospatakon* milyenfajta zoltárokat énekeltek 1600 táján²³ és hogy azokat milyen formában (egy- vagy négyzólamúan) énekeltek. Az eperjesi graduál négyzólamú genfi zoltárai, valamint néhány metrikus tétele azonban világosan mutatja, hogy ott a XVII. század negyedik-ötödik évtizedében megpróbálkoztak a négyzólamú zoltárénekléssel és ezzel — ha csak szemelvényesen is — MARÓTHIT és Debrecent egy évszázaddal megelőzték.

Ha ugyanis gondosan mérlegeljük SZABOLCSI Bence bő adataokra támaszkodó fejtegetéseit²⁴ a SZILÁGYI Benjámin-féle közléssel kapcsolatosan, arra az eredményre kell jutnunk, hogy a bármelyik fajta zoltárokat Sárospatakon az 1600 körüli időben minden valószínűség szerint csakis egyszólamúan énekelhették. Ez nem változtat azon, hogy a genfi melódiák *latin* szöveggel már SZENCZI MOLNÁR Albert fordításának elkészülte (1607) előtt használatban lehettek, de legalább is valószínűnek kell tartanunk, hogy ha már a század hajnalán Patakon többszólamú gyakorlat is kezdődött volna, ennek valami

²¹ Az *Öreg Graduál* előszavában, a harmadik levél /b oldalán írja: «Az szájjal és szóval való ditsőítésnek-is két nemei vagynak . . . Figurás, avagy . . . Simplex. A Figurás éneki tisztelet az, a mikor az éneklők nem mind tsak azon egy tonuson, és tenoron viselik szavokat, hanem mind más különbözön, leg alább *hal* félen, imez syllabák szerint. VT — — la, az mellyet köz néven, az vékonyabb és fentebb járó tonustól Discantnak neveznek. Ezt-is én, magában nem otsárlom, mert igen szép mesterséges, bölts találmány, az hét Deáki Arsok között egygyik, de az templumokhoz és az Isteni szolgálathoz szintén olyan illetlennek . . . alitom (vélem) és állatom lenni, mint az szerszámos (hangszeres) musicát vagy orgonázást . . . niútsen semmi lelki épületre, hanem . . . testi gyönyörködtetésre . . . niútsen az zengedezésen küvöl semmi értelem benne . . . tsak magyarázás és értelem nélkül való vintzogs . . . az éneklők tsak magoknak énekelnek s nem az halgatóknak, az kik nyavalyások úgy járnak mint az ki az suhogó petsenye szagot érzi, vagy az pénznek pengését hallya s-az petsenyéjében és pénzében nem lesz semmi része.» — Ezek a sorok önmagukért beszélnek GELEJI KATONA István zeneszemléletét illetően.

²² SZABOLCSI, *A 18. század magyar kollégiumi zenéje*. 96—100. 1.

²³ SZABOLCSI, *uo.*

²⁴ SZABOLCSI, *uo.*

határozott nyomát találhatnók nem csupán SZILÁGYI 1646-ból származó kéziratos művében, hanem — még inkább — e sárospataki praxis folytatásában, sőt Debrecen és más iskolák felé való átsugárzásában. Ha arra is gondolunk, hogy a genfi zsolttárok ügye szorosan egybekapcsolódott a puritánus mozgalommal, amely a szatmárnémeti zsinat (1646) előtt szinte törvényen kívül állott a hivatalos egyházi vezetőség előtt, alig hihetjük, hogy a számukra kedvezőbb légkört jelentő Sárospatakon is nagyobb mértékű magyar nyelvű genfi zsolttárkultusz fejlődhetett volna ki. Pedig ilyen kezdeményezésre lett volna visszhang. MARÓTHI György közel egy évszázaddal később Debrecenben alig néhány évre terjedő pályafutása alatt olyan iskolát teremtett az európai értelemben már rég elavult, de hazai kálvinista elmaradottságunkban a szenzáció ingerével ható XVI. századi tenorpraxissal, hogy abból hirtelen az egész országra kiterjedő, elkészttségében is nagyhatású többszólamú énekgyakorlat virágzott ki a református kollégiumokban.²⁵

Graduálunk tizennégy Goudimel-tétele és problematikus SZENCZI-szövegű kórusai tehát semmiképpen sem származhattak át valami meglevő sárospataki gyakorlatból. Ebben az időben a LOBWASSER-fordította genfi zsolttárokat a német és magyar evangélikusok is csakúgy használták, mint a reformátusok.²⁶ Az iskolai gyakorlat kezdetben ezekhez talán a SPETHA-féle latin szövegeket használta. Annál érdekesebb, hogy az eperjesiek a GOUDIMEL-tételek közül tizenegyet az akkor még nem általánosan befogadott SZENCZI MOLNÁR szövegeivel beválogattak graduáljuk anyagába.

A klasszikus mértékű humanista ódák és zsolttárok, meg a genfi verziók mellé Németországban odasorakozott már a XVI. században az iskolai használatban egyre jobban elterjedő, részben antik mértékű, részben azonban már újabb, sőt népibb levegőjű dallamokra is támaszkodó protestáns «geistlich» ódaköltészet is. Az ódákat a latin—német iskoladrámákban is igen kedvelték és éppen a graduálunk szerkesztését megelőző időben jelent meg egy sor hasonló német és cseh előzmény után TRANOSCIUS (Tranovský) Györgynek, a később nagyon elterjedt *Cithara Sanctorum* című szlovák lutheránus népénekeskönyv szerkesztőjének «Odarum sacrarum sive Hymnorum . . . Georgii Transoci Teschinensis . . . Libri tres» című, 150 ódát, hozzájuk húsz négyszólamban feldolgozott dallamfajta (genus-t) tartalmazó gyűjteménye.²⁷

Hellmuth Chr. WOLFF a Transocius ódáival foglalkozó dolgozatában kimutatja, hogy azok semmiképpen sem templomi énekgyűjtemények (latin kancionálék), hanem iskolai használatra valók, mint a humanista ódák is.²⁸ A latin ódagyűjteménytől (Brieg, 1629) teljesen független a «Cithara» (Löcse, 1636); ez német énekek átültetésén kívül egész sereg régi huszita dallamot tartalmaz. Dallamainak száma mintegy 170, ezeknek több mint fele ó-cseh

²⁵ J. BARTHA Dénes, *A XVIII. század magyar dallamai*. Bp. 1935, 9—23. l.

²⁶ Nálunk még az 1743-ban megjelent, sok kiadásban elterjedt *Új Zengedező Mennyei Kar* c. terjedelmes evangélikus kiadványban (a «magyar Transociusban») is megtalálható hátul, külön címlappal az egész *Szenczi-pszaltérium*.

²⁷ Lásd Hellmuth Christian WOLFF (Halle/Saale), *Die geistlichen Oden des Georg Transocius und die Odenkompositionen des Humanismus*, a «Die Musikforschung» c. folyóiratban; Kassel-Basel, VI. évfolyam, 4. füzet 300—313. l. és uo., VII. évfolyam, 1. füzet, 39—53. l. (1953—54). — Az előzményeket az első közleményben (VI. 300—307. l.) ismertettem. TRANOSCIUS ódái Briegben (Bregae), 1629-ben jelentek meg.

²⁸ WOLFF i. h., 308. l. — Lásd SZABOLCSI, *Adalékok a régi magyar «metrikus» énekek történetéhez*. ITK 1928, 101—114. l., Pótlás uo. 1929.

eredetű.²⁹ Graduálunk kórustételeinek CI'-ai és a népénekdallamok között is akad olyan, amely Tranosciusra vezet vissza, de nagy számban mutatkozó hatást nem áll módunkban kimutatni. Kár, hogy WOLFF nem tette közzé a Tranoscius-ódáknak mind a húsz genus-át; valószínűleg találtunk volna bennük még néhány egyezést. Ha csak arra gondolunk, hogy a WOLFF által használt példány tulajdonosai magyarok voltak³⁰ és hogy a késmárki FRÖLICH Dávid latin útikönyvének (Ulm, 1644) himnuszdalmai között a Tranoscius-ódák kilenc genusának a discant-dallamait fedezhetjük fel,³¹ bizvást feltehetjük, hogy az ilyenfajta gyűjtemények Eperjesen sem lehettek ismeretlenek. Ha ma hozzáférhető volna számunkra az egész XVI—XVII. századi latin szövegű ódairodalom, amely a most nem azonosítható tételek, vagy akár csak cantus firmusok egy részének mintáit rejtheti magában, akkor válnék csak teljessé képünk azokra a sokféle ágazó kapcsolatokra nézve, amiket egyelőre inkább csak sejtethetünk, de minden esetben ki nem mutathatunk. Az eperjesi kórusok és a cantio-dallamok mindenesetre arra mutatnak, hogy BÁNSZKY ismerte ezt az irodalmat is.³² A címlap szövege is utal erre: «piis concentibus... cantionibusque suavissimis adornatum...» Mindenesetre merített OLTHOR, PRAETORIUS és GUMPFLZHAIMER gyűjteményeiből. Az egyes forrásokat részletesen az ismertetésre kerülő daraboknál fogjuk megnevezni.

Az eddigiekkel azt kívántuk bizonyítani, hogy az egyház és az iskola zenei kapcsolata a hazai és külföldi gyakorlathoz hasonlóan Eperjesen is fennállott. E kapcsolat természeténél fogva a többszólamú énekek, de a német, szlovák, vagy egyéb, eddig ismeretlen forrásból frissen átvett népénekdallamok is elsősorban avégből kerültek bele a graduálba, hogy ott, mint a gyülekezet és a kollégium közös gyakorlatának tárgyai, törvényesítenek. MADARÁSZ DAMASCENUS Márton, aki az eperjesi virágzás tető-

²⁹ I. WOLFF i. h. 312., második közlemény, 46. l. Idézi Julius BATEL, *Novotany vydania Tranoscia*. «Cirkevní listy» 1936, 399—402. l.-ről, valamint ugyancsak BATEL, *Vel'ka partitura k Tranosciu* (1937) alapján a régi cseh dallamokra vonatkozó tudnivalókat. — A «Cithara» dallamos kiadásai ezek szerint az 1636, 1653, 1674, 1684. és 1696. években jelentek meg. Az időközben — Tranoscius halála (1637) után — jelentősen és fokozatosan bővülő anyagú énekeskönyv dallamainak szaporodását pontosan nem ismerjük, de ez a szövegekéhez képest szerény mértékű lehetett, mert az 1684. évi kiadásban az ismétlődéseket is számítva mintegy 240 dallamot találunk; a szövegek száma pedig az idők folyamán az első kiadásnak több mint kétszeresére dagadt.

³⁰ WOLFF i. h. 307. l., megemlíti, hogy a dolgozatához használt példány jelzete a Halle S.-i egyetemi könyvtárban Ung. I. D. 157., régi tulajdonosainak kz. bejegyzései «Leonh. Pükkö 1661» és «Conradus Mnsu (?) Transylv. 1661» neveket, ill. évszámokat mutatnak.

³¹ *Bibliothecae et Cynosaurae Peregrinantium Liber Quartus...* a Davide FRÖLICHIO... Ulmae... M. D. C. XXXXIV. (RMK III. 1628. sz.) — Rövid ismertetését adta VERESS Endre, *Késmárki Froelich Dávid himnuszai*. Zenei Szemle, Bp. (1928) 47. l. — Megállapításai annyiban szorulnak módosításra, hogy a 39—88. lapokon található 36 ének (35 kótával, 25-féle dallamra) nem jórészt gregorián dallamú, mert ilyenek csak ötöt tekinthetünk. — TRANOSCIUS ódáinak genusai közül (elemzésüket I. WOLFF i. h. 2. közlemény, 39—52. l.) itt az 1, 2, 6, 8, 9, 10, 13, 18. és 19. számúnak a discant-szólamával találkozunk, 17 előfordulásban.

³² A XVI—XVII. századi humanista és protestáns-«geistlich» ódaköltés és a velük foglalkozó szakirodalom bő ismertetését I. WOLFF i. h., 302—306. l. Megemlékezik arról, hogy Kelet-Európában is írtak ilyeneket, mint pl. HONTERUS «ODAE cum harmoniis...» c. gyűjteménye (Brassó, 1548). Ez utóbbiról I. SZABOLCSI, Adalékok a régi magyar «metrikus» énekek történetéhez. 112. l., és *Die metrische Odensammlung des Johannes Honterus*. Zeitschr. für MW. (1931), 338—340. l.

PASSIO DOMINI NOSTRI
IESU CHRISTI SECUN
DOMINICAE MATHE

361
56



3 mi Drunk Iesus Christusnak

tenksenvedelet, ecképpen ir

ta meg: Szent Mathe Euangelista

3 mi Drunk Iesus Christusnak

tenksenvedelet, ecképpen ir

ta meg: Szent Mathe Euangelista

Alt:

3 mi Drunk Iesus Christusnak

tenksenvedelet, ecképpen ir

ta meg: Szent Mathe Euangelista

3 mi Drunk Iesus Christusnak

tenksenvedelet, ecképpen ir

ta meg: Szent Mathe Euangelista

Ten:

3 mi Drunk Iesus Christusnak

tenksenvedelet, ecképpen ir

ta meg: Szent Mathe Euangelista

Ba:

3 mi Drunk Iesus Christusnak

tenksenvedelet, ecképpen ir

ta meg: Szent Mathe Euangelista

EVAN

3 időben mikor el közelgetne az

Az Eperjesi Graduál Máté-passiójának kezdete

itor Kristus születet, szent Angyalok örültek

és vegyisoval énekeltek, már az Ur diczertelsetek. Isten em:

Angyalok hírtetek, pásztorokat beszéltek, s nagy

örömmel üdvözletet, Kristust hozta már születet. Isten em:

Falatra polaltatot, s pásztorok tatartatot, gyermeket

Drunkot, az igazak keresit Isten ember

Seetes istaloban, meg tulalat jastolban, barmot kor

gyermek jeltet, ki fenyes mint szep enis Isten ember születet

u s ma. Anya szoplata, istia tejel es tarta, o isten ba

talina, barmot etet meg. adgya Isten engei szeltek

L vartelen tegyelmet, adgyunk mi minden idet, isten

selelemmel, türessel s igaz hitel. Isten nekünk bunio

allatot, menyegyből nagy barmot. Denek es gyermek

ket, melyet most hírtetek diczölleggel betek ne felltek.

istennek szent. Isten magas menyüből. Isten gyökerebül

magára tellet veit, es szüritid születet, ma minékünk

Mel a Maria tejes anyjant. Falatra polala

s teve a jastolba, es rut istaloba, e nagy hírtet

Kit okor es hamar szagolalsal: istennek Dronat

es az hideg ellen, öt örisit szepen, fuvolalsal.

Es ennek ebelsen énekelnek: menyei segegek.

diczölleg menyegben, s-bekelseteg e földön, mindeneket:

Dervencs és öölly nagy kedvelsen, mostan oh én lette

fel zendült szep napot, ragyozo csillagot, mert fenyesen.

A bünos emberet világozsag: tamad élet s vait

avert diczertet, tegyük s-tisbecsetet, neki, Amen.

Az Eperjesi Gradual többszólamú kórusaiból

pontján, midőn a tanács COMENIUST meg akarta hívni rektornak, ezt a meghívást Comenius kálvinista voltára hivatkozva ellenezte,⁸³ nyilván vigyázott arra is, hogy mit énekelnek templomában vagy iskolájában.

Alig tételezhető fel, hogy a gyülekezetnek önkéntes tagokból álló felnőtt-énekkara volt. Hivatásos énekesekből álló énekkarra sem gondolhatunk, mert ehhez az eperjesi magyar egyház még zeneileg «fiatal» volt, azonkívül hivatásos énekesek számára a fennmaradt zenei anyag túlságosan egyszerűnek látszik. A kórustételek egyrésze kifejezetten fiúkari fekvésű, ami szintén a diákénekkari praxist valószínűsíti. Mivel pedig az egyszólamú antifóna-zsoltár- és himnuszéneklés és mellette a metrikus zsoltár- és lelkiének (geistliche Ode)-gyakorlatok az iskolai énekgyakorláson és a naponkénti reggeli és esti, vagy egyéb alkalmi ájtatosságokon túl a templomi ének vezetését is szolgálták, egészen világos az a gyakorlati szempont, amely szükségessé tette, hogy a gregorián liturgikus anyagot az egyházi ünnepkörökbe is besorolható tárgyú, újabb stílusú egy- és többszólamú énekekkel egészítsék ki. Ehhez járult az az igen szerencsés gondolat, hogy ezeket az énekeket dallamaikkal az éneklés kánonikus könyvébe, a graduálba is bevezessék. Ha ezt az akkori ref.⁸⁴ kollégiumokban is megtették volna, akár csak az egyszólamú cantio-dallamok tekintetében, bizonyára sok értékes magyar dallamot lehetett volna ősbibb, hitelesebb alakban a jövő részére fenntartani.

Meg kell még röviden emlékeznünk a graduálban előforduló szövegek nyelvi hibáiról. Ezek egyes esetekben talán csak elírások («Felzetség meg» — 381. l., «meg gyógyítod téged» — «gyógyított» helyett — 809. l., «fel-tetzik nap nyugatik» — 810. l.), és onnét eredhetnek, hogy a másoló nem tudott jól magyarul. De találkozunk ilyen sorokkal is: «ülvén a koporso mellyet (mellett), sírnak vala Jefus Vrunkat» (256. l.); vagy «Mikor Christus születék, szent angyalok örülék» (154—5. l.); vagy: «egybe gyüiczön lok népeknek» («népeket» helyett, 648. l.). Az ilyen sorok — jó kis csokrot lehetne belőlük kötni — azt sejtetik, hogy talán BÁNSZKY maga sem volt oly mértékben ura nyelvünknek, hogy az effajta hibákat akár utólag is kijavíthatta volna. Szinte csodálkozunk kell azon, hogy rajta kívül akkor és később sem akadt Eperjesen olyasvalaki, akinek a fülét megszárták volna az ilyen nyelvi hibák. Pedig a graduált láthatóan erősen használták és pedig nyilván az Andrassy grófok birtokába kerülését megelőző időkben.

PASSIÓK

Az eperjesi graduál két passiót tartalmaz: a Máté szerintit (361—390. l.) és a János szerint valót (391—413. l.). Mindkettőben ugyanazt az összes többi protestáns graduálok passió-dallamaitól eltérő, de a katolikus gyakorlatban általánosan használt dúr-típusú gregorián dallamot találjuk, három recitatív szerepre felosztva: basszus (Jézus), tenor (Evangélista) és alt (többi személyek). A passiókat egyforma szövegű és zenéjű rövid négyszólamú prólógus és epilógus keretezi. Közül a Máté-passióban 18, a János-passióban 14 négyszólamú, egyszerű akkordikus turba áll. Számuk azért kisebb a latin passiók megzenésített kórusturbáinál, mert csak a tényleges tömegjeleneteket, illetve felkiáltásokat mondja az énekkar.

⁸³ A meghívás nem is történt meg. L. HÖRK i. m. 61. l.

A passiónak ez a formája a legegyszerűbb négyszólamúságot mutatja és abban az időben már mind a katolikus, mind a protestáns művészi egyházzenében messze túlhaladott volt, de templomi gyakorlatban igénytelenebb helyeken ma is használható. Az eperjesi magyar evangélikusok számára bizonyára újdonság volt, általános magyar protestáns viszonylatban pedig éppen többszólamú turbáival a passió-éneklésnek (a reformátusoknál a XVIII. század vége felé eltiltott, de szórványosan, inkább Erdélyben, máig fennmaradt) gyakorlatában is egyedül áll.

A négyszólamú turbák részben — ha egy-egy szólam pontosan egy sort tölt ki — egymás alatt, részben a folytatólagos szöveg és a recitáló dallam sorai között, szólamonként egymás után helyezkednek el. A hangjegyekben akadnak itt-ott hibák, ezek azonban a többnyire I., IV., V., ritkábban IV⁶, II, II⁶ felépítésű harmóniáknak megfelelően igen könnyen kijavíthatók. A szöveg egyes szavai vagy ütemei végén a hangjegyek után tagolási jelek állanak. A recitáló dallam a graduál egyéni korálkótáival, a kóruszólamok ellenben tojásdad üres menzurális hangjegyekkel jelölve. A hangnem végig F, egy \flat -vel; a kórusokban használt kulcsok: S-A-T-B, utóbbi néha a harmadik vonalon.

A bemutatásra kerülő részletek közül a Máté-passió prologusát az eredeti módon közöljük, csak a szöveget nem írtuk oda külön mindegyik szólam alá. A többieket mai kulcsokkal két sorba vonjuk össze, a sorok elején az eredeti kulcsok és az előjegyzés megjelölésével.

A graduálok zsoltár- és passiószövegei, de részben a bibliai eredetű antifónák és egyéb prózai szövegek is megérdemelnék az egybevetést egymással és a különböző régi magyar bibliafordításokkal is.³⁴ Az eperjesi passiók szövege helyenként egyezik *Károli* bibliafordításának megfelelő helyeivel, másutt többé-kevésbé független tőle. Úgy látszik, hogy bizonyos mértékig a mintául szolgált latin passiószöveg dikciójához is próbáltak alkalmazkodni. Így válik pl. a «Reus est mortis»-ból «Molto halálra». Persze, az alkalmazó (*Bánszky*?) nem vette észre, hogy ez így akkor sem és sohasem volt jó magyarság. Egyébként a passiók kórusainak szövegében nem találunk kiütkező nyelvi hibákat.

361. lap.

[A] 3 mi Drunk Jefus Christusnak kén szenvedését,

³⁴ L. HORVÁTH Cyrill, *A Bathyány-codexről*. ITK 1905.

ecképpen írta meg' Szent Mathe Euögelista.

This block contains four staves of musical notation. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in a simple, homophonic style with a clear melody and supporting bass line.

375. lap.

Prophétál nekünk Christus: kiczoda úte téged.

This block shows a musical score for page 375. It consists of two staves: a vocal line on the top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

378. lap.

Nem szabad azokat a téplom pénze közzé vetni: mert vér árta

This block shows a musical score for page 378. It consists of two staves: a vocal line on the top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

382. lap.

Iduöz légy te Sidoknak királya

This block shows a musical score for page 382. It consists of two staves: a vocal line on the top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

366. lap.

Vram, én vagyoké az?

This block shows a musical score for page 366. It consists of two staves: a vocal line on the top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

Ha ha ki az Jē templomát el rontod, es harmad

npra azt fel epited: Izabadi3 meg magadat:

ha Jēnek fia vag', Izal le az kerel3t fáról.

*1 helyesen: o
*2 pont felesleges

*3 szár felesleges
*4 helyesen: f

Ki Izervedél mi érttünk, Jelus Chrīstus könörül' mi rai- tünk

390.lap.

•csak a discantban

Amē

A graduál a már felsorolt helyeken egy litánia négyszólamú részeivel együtt ötvenhárom négy-hatszólamú éneket tartalmaz. Ezenkívül két helyen (156—7. és 534—5. l.) egy-egy ének szövege fölött ott állanak a piros tintával meghúzott beíratlan négyszólamú vonal-rendszerek. Az énekek dallamai és szövegei a nyitott könyv mindkét lapján folytatólagosan helyezkednek el, mégpedig úgy, hogy az egymás alá írt szólamok alá a folytatódó szövegnek minden szólamnál más-más sora, esetleg más-más versszakrésze került. A hangjegyzés itt is azonos a passiókéval, de itt már más, kisebb hangértékek is megjelennek. A szólamok megfelelő hangjegyei nincsenek pontosan egymás alá írva. Igen gyakran elírta a másoló egyes hangok időértékét vagy magasságát. Néha (pl. a 866—7. lapon) egyes szólamokból jónéhány hangnyi részlet (több szólamból is) hiányzik. Az ennyire hiányos vagy zavaros darabokat (részeket) nem lehet megnyugtató hitelességgel helyreállítani.

Az egyes darabok zenei helyesírása igen változó képet mutat. Mintegy kétharmadrészük hibátlan vagy csak egy-két jelentéktelen elírást tartalmaz. A többi meglehetősen hibás; kettőt nem tudtunk rekonstruálni. Három darab a 911—12. paginát tartalmazó levél hiánya következtében csonka, közülök a második felében megmaradt utolsónak a szövege is hiányzik. Általában a graduál első felében álló darabok, valamint a Goudimel-zsoltárok a leghibátlanabbak.

A tételek azonosítása tekintetében meglehetősen sovány eredményről számolhatunk be: a tizennégy genfi zsoltártételen³⁵ kívül mindössze négy darabot tudtunk teljes bizonyossággal meghatározni.³⁶ Akad még néhány olyan ének, amelyeknek a szólamszövege meglehetősen hasonlít egy-egy azonos CF-ra készült német kórushoz, de az eltérések olyan mértékűek, hogy a tétel azonosítását nem engedik meg.

Több énekben találkozunk egészen kezdetleges szólamfűzéssel, feltűnő kvintpárhuzamokkal, többnyire a két alsó szólam, de néha a basszus és valamelyik középszólam között is. Ilyen esetekben azt gyanítjuk, hogy az összhangosítás szerény készültségű, talán éppen helybeli kéz munkája lehetett, hiszen a vokális irodalom már több mint száz évvel túl volt azon, hogy ilyen kezdetlegességet megtűrt volna. Nem restelljük megkockáztatni azt a feltevélezt, hogy éppen az ilyen kezdetleges összhangosításokban gyaníthatjuk a helyi eredetet.

Igen valószínűnek tartjuk, hogy ezeket a karénekeket — kivált a hibásakat — nem a graduálból tanították be, mert akkor a karnagynak észre kellett volna vennie és ki kellett volna javítania a hibákat. A graduál talán csak valami «aranykönyv»-féle szerepet töltött be ebben a vonatkozásban és

³⁵ Forrásuk: *«Les Pseumes mis en rime françoise. Par Clement MAROT et Theodore DE BEZE. Mis en musique à quatre parties par Claude GOUDIMEL... M. D. LXXV.»* — Új facsimile-kiadásban Kassel, 1935.

³⁶ Ennek okát elsősorban abban adjuk, hogy a leggazdagabb és legösszefoglalóbb egykorú valószínű forrásnak, a «Musae Sioniae»-nak hasonló anyagot tartalmazó V. és VII. kötetét a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában nem találtuk; az átvizsgált VI. és VIII. kötet közül az utóbbiból sikerült két kartételt (a 17. és 47. számút) azonosítanunk. A többi nagy gyűjtemény (DDT, DTB, Musica Sacra, Eitner-publikációk) anyagában csak egy Gumpelzhaimer-tétel (9. sz.) mintáját sikerült felfedezni. Úgy véljük, hogy a kor nagyszámú, modern kiadásban nem hozzáférhető egyszerű technikájú kóruskiadványaiban rejtőzhetnek a nem azonosított tételek mintái.

a kántor-karnagynak kellett hogy legyen valami hibátlan vezérkönyve, akár egy, akár többféle, akár nyomtatott, akár kézírásos, és ide beírhatták a magyarul énekelt darabok szólamaihoz a magyar szöveget is. Valószínűnek tartjuk, hogy az iskolai énekkar praxisa még több, főleg latin- és németnyelvű éneket is magába foglalt, de ezeknek egyrésze vagy magyar szöveg híján, vagy más okból nem került bele a graduálba.

Az énekek közül további huszonháromnak sikerült a cantus firmusát azonosítani. Közülök, mint az egyes énekekhez járuló jegyzetekből látni fogjuk, a legtöbb latin—német eredetű cantio-dallam, de akad néhány olyan is, amelynek a megfelelőjét eddig csak TRANOSCIOUS Cithara-jában, a *Samotulsky kancionál* elnevezésű huszita énekeskönyvben (1561)³⁷ vagy éppenséggel a magyar Cantus Catholici-ban (1651) sikerült felfedezni.

Az idáig nem azonosított dallamok összes száma — a Miatyánk-litánia négyszólamú recitativóit e tekintetben figyelmen kívül hagyva — összesen tizenegy. Ezeknek megfelelőire sem az áttanulmányozott hozzáférhető egykorú anyagban, sem TRANOSCIOUS nagy énekeskönyvében, sem ZAHN, illetve BÄUMKER nagy gyűjteményeiben nem sikerült idáig ráakadni. Remélhetően ezeknek jórésze is előkerül, kivált ha a kutatást az eddig ismeretlen német és talán még inkább szláv anyagra is ki tudjuk terjeszteni.

E darabok között több olyan is akad, amelyekben bajos lenne megállapítani, hogy a CF melyik szólamban tanyázik, vagy nem vándorol-e a szólamok között? Különösen áll ez arra a négy érdekes énekre, amelyek közül három a 67., 99. és 130. genfi zsoltár SZENCZI MOLNÁR-féle szövegére, a negyedik pedig a 143. és 86. Szcenci-zsoltár két-két sorából egybeszerkesztett szövegre készült. Ha ezeket vizsgáljuk, azt találjuk, hogy stílusuk némileg emlékeztet az olasz canzonák négyszólamú feldolgozásmódjára, melyben a graduálunkban is benne levő, SERÉDI-fordította GUMPELZHAIMER-tétel készült.³⁸ De nem ismerünk olyan külföldi kóruskompozíciókat, amelyek ezekre — az elől megnevezett két esetben különösen ritka — versmértékekre és a genfi zsoltárdallamokkal lényegileg egyező dallamritmusra készültek volna. A 67. zsoltárvariánsból helyenként kicsendül a genfi (33. sz.) dallam egy-egy töredéke, de a dallam folytonossága a szólamok között megosztva sem mutatható ki, sőt a négyszólamú tételhez a genfi dallamot ad libitum ötödiknek sem lehetne alkalmazni. — A 99. zsoltárváltozatról lényegileg ugyanezt mondhatjuk, annak hozzáadásával, hogy ebben meg az ének közepén («az Kerubimon») a 3. szólamban a 124. genfi zsoltárdallam első sorát halljuk. — A 143. és a 86. zsoltár 2—2 sorából összerótt szövegű ének egyik genfi zsoltárdallamot sem árulja el. CF-a gyaníthatóan az utolsó két sorban az alsó szólamban foglal helyet. — A 130. genfi zsoltár szövegére készült kórus CF-a a harmadik szólamban van; semmi kapcsolatot sem mutat a genfi dallammal; az a graduálban egy hellyel hátrább, «Dicsérlek Uram téged» szöveggel következik.

Hogy éppen ezek az énekek hazai termékek lehetnek-e? — a kérdést fel lehet vetni, de biztos választ nem adhatunk rá. Maga a nyitva maradó

³⁷ «Pisné Duchownj evangelitské...» című, közönségesen «Samotulsky kancionál» elnevezésű, 1561-ben a lengyelországi Samotule-ben készült huszita énekeskönyv. A «cseh testvérek» éneklésének e nagy összefoglaló gyűjteménye 735 éneket tartalmaz, több mint 450 dallammal.

³⁸ Forrása: *Wirtzgärtleins Deutsch und Lateinischer Geistlicher Lieder Ander Teil, nach Art der welschen Canzonen mit vier Stimmen komponiert...* durch Adam GUMPELZHAIMER, Augsburg 1619.

kérdés ösztönözzön bennünket további kutatásra, míg vagy előkerül a ma még nem is sejtett minta, vagy az énekek eredeti voltának komoly bizonyítéka.

Az énekek nagyobbik felében a fődallam a felső szólamban van, de tenorpraxissal is találkozunk jónéhány darabban, a genfi zoltártételek zömén (14-ből 11) kívül is.

Az énekeket könnyebb áttekintés kedvéért sorszámokkal láttuk el, de mindegyiknél jelöljük az előfordulás lapszámát is. Az általunk itt alkalmazott sorszámok a graduálban *nincsenek benne*.

Valamennyi tételt pontosan az eredeti szerint adjuk, az összes hibákat is beleértve. A nyilvánvaló hibákat (elírásokat) *-gal jelöljük és nyilvánvaló vagy valószínű helyesbítésüket a tételek alatt jelezzük. A valószínűleg fel-emelve értelmezendő vezérhangokat a graduál sok esetben egyáltalán nem, vagy nem következetesen jelöli. Ezeknél is csak kivételesen írtunk a vonalrendszer fölé vagy (alsó szolám esetében) alá módosítójelet; csupán olyankor, amikor — mint pl. a 11. sz. hatszólamú tétel esetében — a többi szólamokból nyilván kiténik annak szükséges volta.

Alább közöljük az egyes énekeket kísérő jegyzetekben alkalmazásra kerülő rövidítéseink magyarázatát:

Bá évszámmal = bártfai kiadású énekeskönyv.

Bäu római kötet-, arab sor- és római variáns-számmal = BAUMKER, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, I—IV. Freiburg 1883—1891.

BBr. évszámmal = a cseh-morva testvérek (Böhmische Brüder) németnyelvű énekeskönyvei.

Bo = BORNEMISZA Péter énekeskönyve, *Enekek háromrendbe* . . . Detrekő 1582. (RMK. I. 195. sz.)

CC/1 = Cantus Catholici (Szöllősi Benedek), h. n. 1651. (RMK I. 856. sz.)

CC/2 = Cantus Catholici (Szelepcsényi-kiadás), Nagyszombat 1675.

CCK = Cantus Catholici (Szegedi Ferenc Lénárd kiadása), Kassa 1674. (RMK I. 1159. sz.)

D évszámmal = debreceni kiadású énekeskönyvek.

DH évszámmal = debreceni kiadású halottaskönyvek.

HG = HUSZÁR Gál graduálénekeskönyve, *A Keresztyeni gyülekezetben való Isteni dicséretes és Imádságok Könyvéje* 1574.

HG/2 = u. annak második része (kancionále), u. akkor.

IH = ILLYÉS István, *Halottas Énekek* (a *Sóltári Énekek* 2. része) — Nagyszombat 1693. (RMK I. 1446. sz.)

IS = u. ő, *Sóltári Énekek*, u. ott.

ITK = Irodalomtörténeti Közlemények.

Káj/1, 2 = KÁJONI János, *Cantionale Catholicum*. Csik 1676 (RMK I. 1188. sz.), ill. annak 1719. évi kiadása.

Kv évszámmal = kolozsvári kiadású énekeskönyvek.

L évszámmal = lőcsei (Brewer-) kiadású énekeskönyvek.

Mf = MARÓTHI György négyszólamú zoltárai 1774. évi posthumus kiadásának függeléke.

MNZT = A Magyar Népzene Tára, Budapest, 1951 óta.

MS római számú kötetjelzéssel = PRAETORIUS, Michael, *Musae Sioniae*, 1605—10., Friedr. BLUME modern kiadásában, Wolfenbüttel—Berlin, 1928.

Nár = NÁRAY György, *Lyra Coelestis* — Lőcse (Nagyszombat?) 1695. (RMK I. 1480. sz.)

ÖD = *Isten közönséges tiszteletére vendeltetett Énekes Könyv* (az ún. «öreg» debreceni kótás kiadás), Debrecen 1778.

ÖG = *Öreg Graduál*. Gyulafehérvár 1636. (RMK. I. 658. sz.)

RHy = *Repertorium Hymnologicum*. Catalogue des chants, hymnes . . . en usage dans l'Église Latine . . . par . . . Ulysse CHEVALIER — az *Analecta Bollandiana* 1889 és 1912 között megjelent 8—16, 19—23. és 28—31. kötetében. Paris—Bruxelles.

RMK = Régi Magyar Könyvtár. Az 1531—1711. megjelent magyar nyomtatványok könyvészeti kézikönyve, I—III. kötet, Bp. 1879—1896. Irta SZABÓ Károly; a harmadik kötetet halála után HELLEBRANDT Árpád fejezte be és bocsátotta sajtó alá.

RMKT = Régi Magyar Költők Tára, I—VIII. kötet, Bp. 1877—1930. Szerkesztette SZILÁDY Áron; a VII. kötet jegyzeteit kiegészítette és a VIII.-at sajtó alá rendezte DÉZSI Lajos.

Tr = TRANSCIUS *Cithara Sanctorum* c. énekeskönyve (szlovák nyelvű, megjelent Lőcse 1636) az 1684. évi lőcsei kiad. szerint; ennél korábbi, tudomásunk szerint, Magyarországon nincs. (RMK. II. 1551. sz.)

TurC = *Türöci Cantionale*. A jezsuiták türöci rendháza számára 1700 körül készült kótás kézirat. (Bp. Egyet. Könyvtár.)

Vár = *Az keresztényi gyülekezetben való Isteni dicsőreték* — Várad 1566. Kéziratos másolata a MTA kézirtárában.

Zahn, sorszámmal = ZAHN, Johannes, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* I—VI, Gütersloh 1888—93.

154—155. l.

1. «*In natali Domini*» (RHy* 8697—99), ném. «*Da Christus geboren war*» igen sok változatban és sokféle szöveggel élő dallama. Vö. Zahn 4816/ab, Bäu I. 76. I—V. var., II. 251., I—III. var., CC/1. 24. l., Tr. 68—69, 628. l. — MS VI-ban több feldolgozásban, de egyik sem azonos.

«*Mikor Kristus születék*» — 6 vers. Bá 1640, 70. l., L 1642, 59. l. (Mindkettőben csak latin szöveggel.) Ezt a kezdetleges szöveget a nyomtatott énekeskönyvek nem vették át. Később, L 1675, 197. l. «Születésén Istennek» szöveget hoz.

D. A.

[M] i - kor Krisztus szüle - ték szent Angyalok örü - lék.

T. B.

és vég szóval ének - lék már az Vt dicsér - tel - sék.

Jsten ember szü - le - ték,
Atya engel - tel - te - ték mi nekünk bünösök - nek

*hibás

2. «Radosna Nowyna poskysstez g» szöveggel Tr 100. 1. — Második felében kissé eltér. Másunnét eddig nem ismerjük.
 «Hallyatok mennyégbül nagy örömet» — 7 vers; csak itt találjuk.
 (156—157. lapokon üres hangjegysorok alatt: «Tellyes ez l zéles világon, diczeretes...»)

D. A.

[H] allyatok mennyégbül nagy örömet: Vének és gyermekek,

T. B.

mellyet most hirdetek, diczöféggel kérlek ne félljetekek.

3. MS VI. XLIX. sz. «Uns ist ein Kindlein heut geborn» szöveggel e dallam erősen rokon variánsát adja. Zahn és Bau-ben nem találtuk.
 «Im az magos menybül jövek» — 17 vers; LUTHER, «Vom Himmel hoch da komm ich her» régibb magyar verziója. Nyomtatásban Bá 1640, 39. 1., L 1642, 32. 1. Vajon a bártfai énekeskönyv merített-e az eperjesi graduálból, avagy megfordítva történt? — nem dönthetjük el. Ezt a szöveget a későbbi énekeskönyvek elhagyták és «Mennyből jövök most hozzátok» kezdetűvel helyettesítették. (L. az 1. sz. cantio-dallamot.)

D. A.

Im az magos menybül jövek és nektek uy hit

T. B.

hirde-tek mely hit léfzen kedves nektek, a kirtöl én

* pont felesleges

molt ének-lek.

160—161. 1.

4 ♯ «Omnis mundus jucundetur nato Salvatore» (RHy 14. 133), ném. «Seid fröhlich und jubiliert» — Vö. Zahn 8582. — MS V. XCIV. számmal harmóniai tekintetben is igen rokon, L. még TurC 37. 1.

► «Mind ez világ örvendezzen Krisztus születésén» — 4 vers; egyedül itt. A latin szöveget CC/2, 61. 1. hozza, de más (Bäu I. 49. I.) dallammal.

D. A.

Mind ez világ örven-dezzen Krisztus szü-le-té-sén,
Kit szűz Anya fogadt méhbe, Gabri-el hirdet vén,

T. B.

hű szível, léleccel, szép ékes zengéssel, víga-dozunk és

örvengyük Jესusbā.

* b hiányzik

162—163. 1.

5. «Gelobet seist du Jesu Christ» — vö. Zahn 1947, Bäu I. 30. I—VI. sz. variánsokkal. MS VI. XXI—XXIV. sz. letétek mindegyike más. Tr 67. 1. vége eltér. TRANOSCUS ódának ez a XV. genusa. A dallamhoz a magyar szöveg csak melizmaképzéssel igazítható hozzá.

«Jer diczerjük az Vr Kriftust» — 7 vers, csak itt találjuk.

D. A.

Jer diczerjük az Vr Kriftust, hogy értünk emberré lött,

T. B.

à szüztül e bi-zony do-log, kin örvendnek az

An-gya-lok All(eluj)a.

* hangjegy hiányzik

162—163. I.

6. «Nobis est natus hodie de pura virgine» (RHy 11. 907), ném. «Ein Kind ist uns geboren heute» és más szövegekkel. Vö. Zahn 1941/a, c, Bäu I. 69. I—III. var. CC/1, 41. I. más; Tr 72. I. csaknem hangról hangra u. így. MS VI. I, XIII. és LXXIV. sz. tétélekkel nem azonos.

«Nekünk ez napon születék» — 7 vers, csak itt; szótagszám itt-ott ingadozó. Latin szövege Bá 1640, 58. l., L 1642, 48. l. (Ezek az énekeskönyvek magyar tartalmúak, mindössze kb. 40 latin szöveggel!)

D. A.

[N]ekünk ez napon szüle-ték egy szeprlötelen szüztül

T. B.

gyöze - delem - nek V - ra

*2

*3

- *1 # helyesen egy hanggal előbb
- *2 helyesen: f
- *3 két felső szólam helyesen: d

164—165. l.
 7. *Puer natus in Bethlehem* (RHy 15.779 skk.) változata. Vö. Zahn 192/b (Lossius, *Psalmodia*, 1553-ból), Bäu I. 52. sz. MS. VI. XXXIV. sz. discantja u. a., a letét eltérő. A dallamnak sokféle változata van. Kv 1744, 256. l. rossz olvasású variánst ad.

Dávidnak ő városában — 10 vers, HG CXC/b, nj: A Puer Natu nac Discant Notaiara. Bo XIII/b, Bá 1593, 53. l. u. így. A ref. énekeskönyvekben 1806-ig fennmaradt.

D. A.

T. B.

Dávidnak ő váro - sában, születék Betlehemben

*

mi váltágunk a jo jesus, Diczértelsék az Vr If - ten.

* b hiányzik

8. «Puer natus — in hoc anno» — «Ein Kind geboren zu B. in diesem Jahr» — Vö. Zahn 292, Báu I. 56. MS VI. XXXVIII—IX; utóbbihoz némileg hasonló. Dallamot vö. még CC/1, 43. l. (Nota tertia), CCK 154—55. l. E dallam azt mutatja, hogy tételünk CF-át a tenorban kell keresnünk. Újabb variánsai ÖD 265. l. és csonkult alakban Kv 1744, 255. l.

«Gyermek születék Bethlehembben ez időben» — 11 vers; HG CXC/a: A PVER Natus Notaiara. Bo XIII/a, Bá 1593, 52. stb. ú. így.

D. A.

Gyermek születék Bethlehembben Ez időben.

T. B.

[b]

Kin örül az jerusalem Vj ez tendőben vigadgyunk, jüz Mariaval

*2

örüllünk nagy tisztességgel. Christus uy kiráit diczérjük.

*2

uy énekekkel.

*1 hibás hang

*2 helyesen mindkét helyen:

9. (Felirat): *jesu creütz leiden vnd pein* — Adam GUMPELZHAIMER tétele. Forrás: *Wirtzgärtleins Deutsch und Lateinischer Lieder Ander Teil.* (L. 38. j.) A graduálban átírat; az eredeti kvarttal magasabb fekvésben (g) fiúkarra készült. CF az alsó szólamban.

«*Jesus idvözítőnknek keferves sok kényyát*» — 17 vers, sikerült szöveg. Alatta: «*Faciebat G(ratia) D(ei) Joh: Seredi Sen(ator) Ep(periensis) Ao 1652.*» Másutt nem fordul elő. 10/a—c.

(Cím:): «*Litania Super Pater Noster*» — A litánia, csakúgy, mint a passiók, nincs a két oldalon végig írva. Elején, közepe táján és a végén áll egy-egy négyszólamú akkordikus recitativ rész.

a.) Pueri: D. A. Chorus: [#] [#]

Oh Menyei Atyánk:
Jesu idvözitünk:
Kegyelmes Istenünk:

Tekincz kegyelen mi reánk.
Lég' kegyelmes mi nekünk.
Könnyörüly mi rajtunk.

T. B.

b.) [#] [#]

A te szent Fiadnak érdeméjért: halgas meg Vt Jn

c.)

Mert tied az ország: hatalom és a diczőség: mind

[#] [#]

örök-kön ö - rök-ké.

*1 Előjegyzés nincs, de egy b legálább a c.) részben szükségesnek látszik.

*2 Feltétlen hibás; helyesen: g.

11. «Heut triumphiret Gottes Sohn» — vö. Zahn 2585, Bän I. 276. — Hatszólamú tétel; a középrész kétszeres Allelujájában az alsó három szólam nem vesz részt. A tétel eredetije ismeretlen.

«Ma Christus győzedelmes lött» — 7 vers; a fordító S. I. kezdőbetűinek feltüntetésével L 1635, 420., 1652, 283. 1

1. 2.

[M]a Christus gyöze del- mes lött, az ha- lal- (?)

3. 4.

bul moft im fel- költ all a, all a, fé- (?)

5. 6.

nyelség- gel s-di- csö - lög- gel, ki- ért áld- gyuk vig (?)

(1) (1)

bul moft im fel- költ all a, all a, fé- (?)

(?)

(?)

nyelség- gel s-di- csö - lög- gel, ki- ért áld- gyuk vig (?)

(?)

Musical score for the hymn "lelec - kel Al la, Al la." The score is written on three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the upper staves, with the bass staff providing a simple accompaniment. The lyrics are: "lelec - kel Al la, Al la." There are two versions of the melody indicated by (1) and (2)*. A question mark (?) is placed above the first measure of the bass staff. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

* szólamkeresztelés

532—533. 1.

12. «*Surrexit Chv. hodie, Alleluja*» — RHy 19. 935 — Vö. Bäu I. 251. sz. (1649!); CC/1, 70. 1., CCK 337. 1. (hibás kulccsal és kezdőhanggal); csaknem u. így Tr 219. 1. — A tétel eredetije ismeretlen. Dallamát a Vietórisz-kódexből (107. sz. a.), Transcius Cithara-jának első kiadásából (45. sz. a) és az 1655. évi szlovák Cantus Catholici-ból (98. sz. a.) közli BURLAS—FIŠER—HOŘEJS, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, Bratislava 1954, 198—9, 224, ill. 301. 1. (Ezt a kiadványt csak a jelen tanulmány kéziratának elkészülte után volt módunkban megismerni. Anyaga mind a XVI. századi és még korábbi cseh huszita énekeskönyvek dallamai, mind az Eperjesi Gradual felé számos kapcsolatot mutat; mindezeket azonban a fent említett okból már nem iktathattuk be jegyzeteink közé. Ezért meg kellett elégednünk azzal, hogy itt és még néhány esetben olyan dallamoknál hivatkozunk rá, amelyeknél különben nem tudtunk más, korábbi vagy egyáltalán lényeges összefüggést kimutatni.)

«*Jesus Christus feltámadá Alleluja*» — 11 vers; Bá 1593, 134., 1640, 175. 1., I, 1642, 144. 1.

Musical score for the hymn "Jesus Christus Feltámadá Alle-lu-ja Alle-lu-ja Alle-lu-ja." The score is written on four staves. The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign in a box [F#] at the top right. The melody is primarily in the upper staves, with the lower staves providing a simple accompaniment. The lyrics are: "Jesus Christus Feltámadá Alle-lu-ja Alle-lu-ja Alle-lu-ja." The score is divided into measures by vertical dashed lines.

[#]

El vöve ördögnek *1 hatalmát Alle-lu-ja Alle-lu-ja Alle-lu-ja

*2
(2)

*1 egy felesleges szótag *2 helyesen: h

534—535. 1.

13. Dallamát vö. «Resurgente Domino» CC/1. 78. 1. (Ott tételünk discantja áll; a tenor alkalmasabb CF-nak látszanék.)

«Urunk feltámadásán» — 6 vers; csak L 1635, 420. 1.-on találtuk. (U. itt alant megvonalazott négy hangjegysor a «J. Chr. Mi Megváltónk» kezd. ének számára. A hangjegyek hiányoznak. A szöveg Luther-ének verziója, 3 versszak; I, 1635, 242; 1642, 145; 1652, 174. 1. stb.)

D. A.

Urunk feltámadásán örvendezzünk [örvendezzünk]

T. B.

*1

Ki meghalo kereszt-fán Vigadozunk [Vigadozunk]

*2

*2

*1 alsó szólamok hibásak? *2 zavaros

14. («*Surrexit Chr. hodie*») RHy 19. 935) — különböző szövegekkel kapcsolódott típus. Vö. Zahn 287, 288, 8572/c, Bäu I. 243. I—II, 244. I—V. sz., CC/1 80., CC/2 115, CCK 366. 1. Később, a kótás ref. énekeskönyvekben: Kv 1744, 315. 1., Mf 54. sz., ÖD 320. 1. — A tétel mintája ismeretlen. CF a tenorban; a német változatok leszálló formáját követi. — L. még MNZT II. 1098—1102. 1., jegyzetek a 152. skk. sz. pünkösdi daltallamokhoz.

«Az Krisztus menybe fel méne, hálá legē» — 10 vers; L. 1635, 247; 1652, 177; 1675, 251. 1.

*1

C. F.

[A] z Krisztus menybe fel méne hálá legē az jñk

hogy minekünk helt [zörzene] Di - cse - tet Jñnek.


*1 b itt nincs kitéve.

*2 helyesen:

650—651. 1.
15. («*Spiritus sancti gratia*» — RHy 19.321) — Vö. Zahn 370/a—c, 371, 372., Bäu I. 351. sz., CC/1 81, CC/2 118. 1., Mf 55. sz., más szöveggel Kv 1744, 316, ÖD 322. 1. — Gregorián eredetű, a kartétel eredetije ismeretlen.

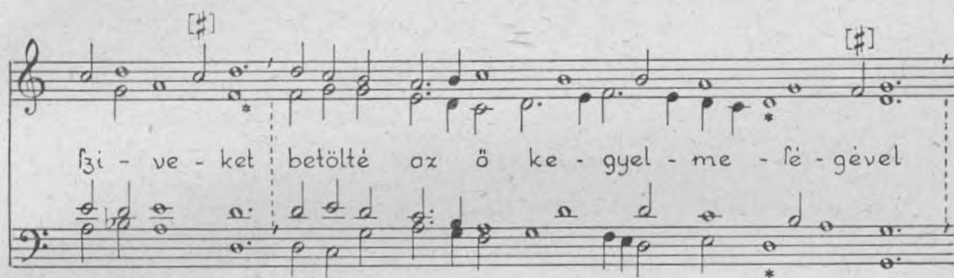
«Az Szent Léleknek kegyelme» — 8 vers; először Bá 1593, 143. 1., attól fogva minden prot. énekeskönyvben; a ref.-okban 1806-ig. A katolikusokban a dallamát említettek kivül Káj/1, 274; Káj/2 210. 1.

D. A.



[A] z [3: lélek - nek kegyel - me Ap[osto]lok - nak

T. B.



[3: ve - ket betölté az ő ke - gyel - me - fé - gével

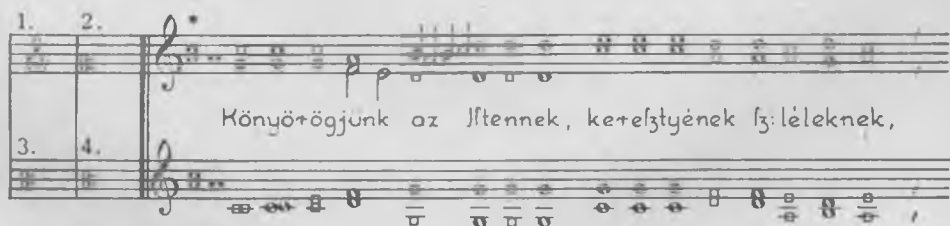


advon nekik külömb nyelveket.

*helyesen: □

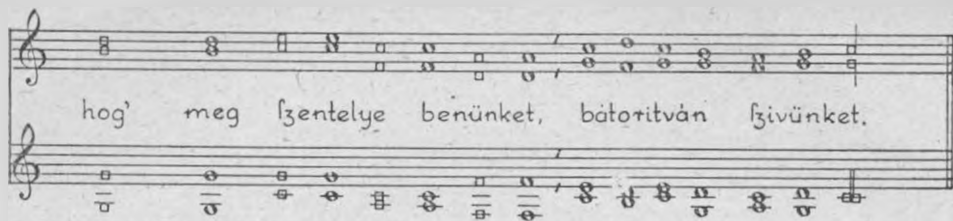
652—653. 1.
 16. «Könyörögjünk az Istennek» — mintáját nem ismerjük. A dallam a «*Virgo Dei genitrix*» (RHy 21.764—67) kezdetű, nótajelzésekben szereplő («Gyakran nekünk kellene», Vár 157, D 1569, 128. stb.) latin vers formaváltozatának látszik. Ebből maradt fenn a «Mondjatok dicséretet» szöveghez kapcsolt dallam (Kv 1744, 359. 1., Mf 63. sz., ÖD 360. 1.), mely máig megtalálható a ref. énekeskönyvben (1948 : 196. sz.).
 A 7 versszakos szöveg másutt nem fordul elő.

1. 2.



Könyörögjünk az Istennek, kefelstyének [3: léleknek,

3. 4.

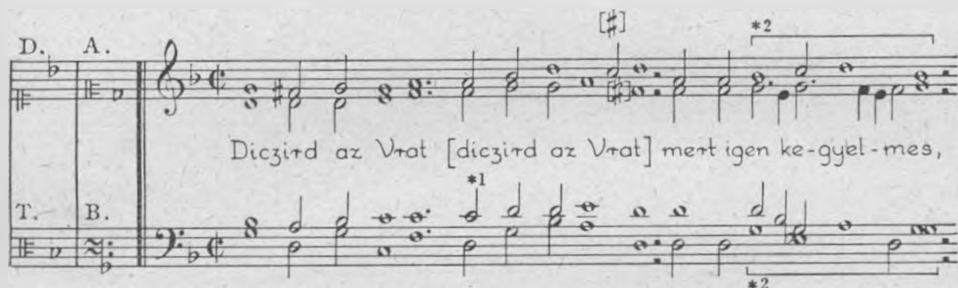


hog' meg Izentelye benünket, bátorítván Izivünket.

* C. F. a 3. szólamban

864—865. 1.
 17. (Cím :) Pfal: «Confitemini Dno quon» — «Lobet den Herren» — Zahn 975. sz. Az egész tétel átvétel: MS VIII. CCXC. sz., néhány kisebb hibával. Összírása: «*Neue Teutsche Liedlein mit 4 und 5 Stimen...*» durch ANTHONIUM SCANDELLUM... Nürnberg 1568. — Dallama Tr 619—20. l. — Lásd BURLAS—FISER—HOREJŠ I. m. 251. l. (123. sz.) «Chwaltež giž Pána» stb. (Tran. 1636.)

A (prot)136. zsolnárból.
 «Diczird az Vrat» — hét versszakos szövege csak itt található.



D. A. [D. A.]
 T. B. [T. B.]

Diczird az Vrat [diczird az Vrat] mert igen ke-gyel-mes,



draga Izer dolog az Isten diczérni [az Isten diczérni] diczérteni



Izer s-nagy gyönyörűféges Diczérd az Vrat [diczérd az Vrat]

*1: Treble clef, one note (D).
 *2: Bass clef, two staves, complex notation with accidentals.
 *3: Treble clef, five notes (G, A, B, A, G).
 *4: Treble clef, one note (F).
 *5: Treble clef, one note (A).
 *6: Bass clef, two staves, complex notation.
 *7: Treble clef, one note (F).
 *8: Treble clef, two notes (D, E).
 *9: Treble clef, one note (D).
 *10: Treble clef, one note (F#).

864—865. 1.

18. (Cim:) «Laudate Deum Oes» (147. zsoltár) — «Diczerjétek az V-rat» kezdetű, fiúkari fekvésben írt, ismétetlen származású tétel; CF-a talán a második, talán az alsó szólam lehet. Hangjegyírása több helyen hibás; szövegében nyelvi hiba: «illik ötlet új éneklés...» («illeti» helyett). Másutt nem fordul elő.

1. 2. [?] 3. 4. [?]

Diczerjétek az V-rat mert illik ötlet

Vj éneklés diczeret és ékes tilzte - let.

[?] [?]

* szólamkeresztelés

866—867. 1.

19. Dallama: «Warum betrübst du dich, mein Herz» — vö. Zahn 1689/a—d, Bäu II. 283, 320. sz. — Kv 1744, 436. 1., Mf 85. sz., ÖD 450—51. 1., a ref. énekeskönyvekben a mai napig (1948: 267. sz.). — A fiúkarra írt négyszólamú tétel (CF a 2. szólamban) annyira hibás, hogy helyreállítása nem lehetséges.

«Mire bánkodom oh te én szívem» — 13 verssel; D 1590 (278. 1.) óta úgyszólván minden protestáns énekeskönyvben.

20. (Cím :) *Pfal: «Benedic anima mea»* — a prot. számozás szerinti 146. zsoltárból. Német eredetije: *«Nun lob mein Seel den Herren»* vö. Zahn 8244—45 (legrégibb alakja 1540-ből), Báu II. 290. sz. XVIII. sz.-i magyar előfordulások: Kv 1744, 206—7. l., Mf 21. sz., ÓD 220. l. — Az ismeretlen eredetű ötszólamú tételben meglehetősen sok elírás van.

«Diczerjed aldyad en lelkem az Vr Istent mindenekben.» — 5 vers; először D 1620. 155/b. lev. A felvidéki kiadásokban is megvan; a ref. énekeskönyvekből 1806 után maradt el.

Diczerjed aldyad en lelkem az Vr Istent mindenekben.

Reményféged emberekben lemi - némi rendben

ne légyē bölczben erősben, fē fejedelmekben

mert nincz idvölség ezekben ha nem czok lstenben.

azért bizzol fellé-gében, hogy élhez menyégben. *

* A szöveg az utolsó két sorban 1-1 szótag többletet tartalmaz.

21. «Gyöttrődik az én lelkem nag' fok büneimért» — H. L. HASSLER dallama (1601) világi eredetű («Mein Gemüt ist mir verwirret»), későbbi egyházi szövegekkel. L. Zahn 5385/a, Báu II. 395. sz. — A dallam első hazai jelentkezése ; az ötszólamú tételben néhány elírásból eredő hiba van.

Az ötversszakos szöveg eredeti költésűnek látszik, de nem érett munka. Sok benne az áthúzás, javítás ; nyelvi szempontból sem tökéletes, verselése, főleg rimeit is gyarlók pedig volna mondanivalója. Másutt nem találkozunk vele.

The image shows a musical score for a five-part setting. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with measures 1, 2, and 3. The second system has two staves with measures 4 and 5. The third system has two staves with measures 6 and 7. The lyrics 'Gyöttrődik az én lelkem nag' fok büneimért...' are written below the first system. There are four asterisked annotations: *1, *2, *3, and *4, pointing to specific notes or chords in the score. To the right of the third system, there are four small musical diagrams labeled *1 talán, *2, *3, and *4, showing alternative chord voicings or fingerings.

872—873. 1.

22. (Cím :) *Pfal.* 38: «Domine ne in furore tuo» — dallam és tétel az 1565. évi GOUDIMEL-zsoltárkiadvány 38. zsoltára, eltérés nélkül. CF a tenorban. — Szövege: «Haragodnak nagy vóltában» — 22 vers, a *Psalterium Ungaricum* (1607) szerint. Helyesírása, mint általában a graduálban előforduló többi SZENCZI MOLNÁR-szövegeké is, a graduál egyéb részeinek írásmódjával egyezik.

874—875. 1.

23. (Cím :) *Pfal.* 19: «Coeli enarrant gloriam Dei» — dallam és tétel u. onnét ; discantban a kezdőhang g^1 helyett d^2 , a 2. sor záróhangja d^2 helyett a^1 ; a sorok végén a vezérhangokat a discantban felemeli. CF: tenor. — Szöv.: «Az eget belzéli» — 7 vers, SZENCZI MOLNÁRÉ.

876—877. 1.

24. (Cím :) *Pfal.* 6: «Dne ne in furore tuo» — u. onnét, discantban két helyen terc eltérés. CF: tenor. — Szöv.: «Uram te nagy haragodban» — 10 vers, SZENCZI.

878—879. 1.

25. (Cím :) *Pfal.* 8: «Dne Dñs noster» — u. onnét, eltérés nélkül. CF: tenor. — Szöv.: «Oh Felleges Vr mi kegyes» — 9 vers, SZENCZI.

880—881. 1.

26. (Cím :) *Pfal.* 33: «Exultate in Dño» — u. onnét, u. úgy. CF: tenor. — Szöv.: «Nosza istenfélő szent hivek» — 11 vers, SZENCZI.

882—883. 1.

27. (Cím:) Pfal. 42: «*Quemadmodum desideratis*» — u. onnét, azonos. CF: tenor. — Szöv.: «*Mint a szép hives patakra*» — 7 vers, SZENCZI.

884—885. 1.

28. (Cím:) Pfal. 61: «*Exaudi Deus depreca*» — u. onnét. Eltérés: a discantban elhelyezett CF itt a genfinél terccel magasabb (g^1) kezdőhangról indul. — Szöv.: «*Kiáltalom halld meg Isten*» — 7 vers, SZENCZI.

886—887. 1.

29. (Cím:) Pfal. 81: «*Exultate Dño adjutori nro*» — u. onnét, u. úgy. CF: discant. — Szöv.: «*Örvendezetek*» — 18 vers, SZENCZI.

888—889. 1.

30. (Cím:) Pfal. 140: «*Eripe me Domine*» — u. onnét. E tétel a zoltároskönyvhöz járuló «*Les commandements de Dieu*» című, azonos dallamú tizparancsolat-parafrázis contrapunctus simplex-tétele. Maga a 140. zoltár, mint rajta kívül még a többször (több szöveghez) előforduló egyéb zoltárdallamok másodikika, esetleg harmadika is, ebben a túlnyomóan egyszerű tételeket tartalmazó kiadványban színesebb, polifonikus köntösben jelenik meg. A dallam, részben a vele társult tizparancsolat-szöveg révén is igen népszerű volt mindenfelé. Ma is népszerű német szövege: «*Wenn wir in höchsten Nöthen sein.*» — Lásd Zahn 750, Báu II. 282. sz. — CF a tenorban.

Szöv.: «*Szabadíts meg engem Vr Isten*» — 13 vers, SZENCZI. — Érdekes itt megemlíteni, hogy a tizparancsolat-ének első magyar szövege («*O Israel Izerető nepem*») már HG-nál (CXIa) u. ezzel a dallammal jelentkezik.

890—891. 1.

31. (Cím:) Pfal. 86: «*Incline Domine aurem ad*» — u. onnét, u. úgy. CF: discant. — Szöv.: «*Hajzd hozzam Vram füledet*» — 8 vers, SZENCZI.

892—893. 1.

32. (Cím:) Pfal. 67: «*Deus miseretur nostri*» — eredete ismeretlen; négyszólamú fiúkari fekvés, CF valószínűleg a 3. vagy 4. szólamban. A genfi (33. zs.) emlékei mintha itt-ott töredékesen kicsendülneinek belőle. Ritmusa a genfinek erősebb hatását árulja el. — Szöv.: «*Vr Isten áldgy meg jo voltodból*» — 3 vers, SZENCZI.

1. 2. [V] + Isten áldgy meg jvoltodból

3. 4.

*1 *2 *3

*1,2 Középszólamokban hiba van. *3 hibás.

33. (Cím : «*Erravi sicut ovis*» — dallama egy hang eltéréssel (2. sor, 2. hang, esetleg kótaszedési hibából terccel mélyebben) megtalálható Tr 530. 1.-on. A néhány elírásbeli hibát mutató tétel eredetije ismeretlen. Latin címe után, mivel a kat. egyházi énekek nagy repertóriumában nincs meg, arra következtetünk, hogy a latinnyelvű «*geistlich*»-irodalom egyik közismert és nálunk is népszerűvé vált termékével állunk szemben. E szöveghez CLEMENS non Papa is irt egy zeneileg teljesen független ötszólamú kompozíciót (lásd : «*Secunda pars magni operis musici . . . Noribergae M. D. LIX.*» — Bártfai Gyűjtemény, Széchényi Könyvtár zeneműtára, Mus. pr. 4. sz. szólamkönyvek). — A jelen dallamból állott elő ismeretlen későbbi időben a ref. énekeskönyvek egy máig közismert dallama, mely a XVIII. századi kótás kiadványokban is megtalálható : Kv 1744 251—52. l., Mf 40. sz., ÖD 260—61. l. Szövege ott egy — kóta nélkül már a Bathány-gr.-ban (159. l.) is megtalálható — «Ez esztendőt megáldjad» kezdetű kiskarácsonyi (újévi), az újabb ref. énekeskönyvekben pedig a mai napig (1948 : 152. sz) a «Szent Isten, noha néked» kezdetű énekkel jár együtt.

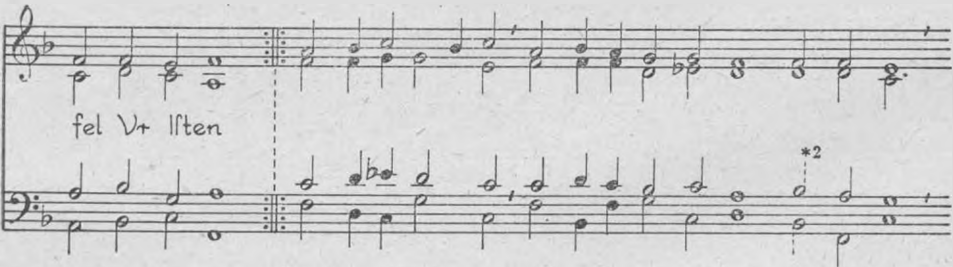
Szöv. : «*Tévelygünk mint az juhok*» — egy vers ; dallam nélkül ÖG II. rész 268. l. Érdekes, hogy e szöveghez ÖD 478. l. nótajelzésül az említett «Ez esztendőt» kezdetű adja, de nem figyel arra, hogy a két szöveg szótagszáma több sorban annyira eltér, hogy az idézett dallamra való éneklést lehetetlenné teszi. Elmaradt 1806 után.

D. A.



[T] évelygünk mint a juhok [tévelygünk mint a juhok] keres

T. B.



fel Vt Isten



*4

*3

*5

(?)

*1 helyesen: b

*2 szár hiányzik

*3,4,5 hibás

894—895. 1.

34. (Cím:) Pfal. 90: «*Dominus regnavit*» — a zsolnárszám mindenestire téves, mert ez a prot. 99. zsolnárnak felel meg. A fiúkarra írt négyszólamú tétel eredete ismeretlen; CF a 3. szólamban. Mint már említettük, középrészén a CF-ban a 124. genfi zsolnárdallam kezdősorával találkozunk. — Szöv.: «*Az Vt orfzágol*» — 8 vers, SZENCZI.

1. 2.

[A] 3 Vt orfzágol es tegnal nagy iol

3. 4.

* helyesen: b

896—897. 1.

35. «*Halgas meg Vram kérésemet*» — cím nélküli, ismeretlen eredetű négyszólamú tétel. Szólamfűzése helyenként kezdetleges. CF talán az alsó szólamban. — Szövege az 1. vers 1—2. sorában a 143. SZENCZI-zsolnár első két sorának, 3—4. sorában csekély eltéréssel a 86. SZENCZI-zsolnár második verse 3—4. sorának felel meg (a 143. zs. eredeti alakjában 5-, a 86. pedig 8 soros versszakokból áll). A nyolc versszaknyi szöveg részint sor-átvételek, részint tartalmi hasonlóság tekintetében további versszakokba is felváltva e két zsolnár hatását mutatja és önállóan látszó doxologikus záróverssel végző-

dik. Vajon ez a fajta szövegalakítás, amelynek megfelelőivel dallami vonatkozásban is találkozunk, nemcsak pl. a XVIII. századi magyar halottaskönyvek némely dallamában, hanem az egykorú német hymnologiai anyagban is, nem erősíthetjük meg azt a feltevésünket, hogy a többi ilyenfajta SZENCZI-szövegű és méretű zoltárok énekkari köntösbe öltöztetése is hasonló módon és talán magyar földön történt? — Az ilyenfajta dallamalakításra csak egy igen érdekes példát hozunk fel: Bäumker II. 359. sz. dallama («Warum empören sich die Heiden», 2. zolt.) ezt a képet mutatja: első sora egy hangismétléssel teljesen megegyezik a 77., ill. 86. genfi zoltárdallam sok más énekben is megtalálható (talán a gregorián «Veni redemptor» himnusz kezdősorából kialakult) 1., ill. 2. sorát alkotó zenei frázissal. Második sora teljesen úgy indul, mint a genfi dallamnak a 3. ill. 7. sorai; harmadik sora másunnét való; negyedik sora a 77. és a 7. genfi zoltár egymáshoz nagyon hasonló 5. és 6., ill. 5. sorának az egybeolvasztása; az ötödik sor teljesen azonos a 7. genfi zoltár 6. sorával; végül a hatodik sor csaknem egészen egyforma a 120. genfi zoltár utolsó (8.) sorával. Ez a dallam először ULENBERG *Psaltérium*ában, 1582-ben jelent meg. Nem tudhatjuk, hogy akár a genfi dallamok szerkesztője, BOURGEOIS, akár a német zoltárdallamkészítő előtt milyen — talán közös — minták lebegtek; még kevésbé véljük, hogy az utóbbi dallamának egybeszerkesztésére tudatosan a plagizálásnak ezt a fáradságos módját választotta volna, csak azt kell szem előtt tartanunk, hogy a dallamok kialakításában a zenei reminiscenciák ebben az időben és ezen a téren is érvényesültek, és ilyen módon jó emlékezettel és több-kevesebb fantáziával létrejöhettek mindig és mindenütt új dallamok, sőt talán új művek is. Láttunk erre néhány példát a magyar halottaskönyvekből is (Zenetudományi Tanulmányok I. k., 293., 309., 317. l.) és tudjuk, hogy ennek a módszernek a népi dallamalakításban is meg lehetős szerepe van.

1. 2.

[H]algas meg Uram kéréletem

3. 4.

*1,2 hiányzik

896—897 1.

36. (Cím:) «*Tu Domine exaudi me*» — sem a dallam, sem a tétel mintáját nem ismerjük. Mivel a kat. egyházi anyagban nem található, itt is iskolai-latin eredetet gyaníthatunk. Maga a dallam későbbi kis eltérésekkel és írig végződésével: Kv 1744 460. l., Mf 92. sz., ÖD 478. l. — A szólamok a tétel végén meglehetősen zavaros képet adnak. Eredetije: «Dite milé /: tétó chvile» — lásd BURLAS—FISER—HOŘEJŠ I. m. 177—8. ill. 278. l. (Vietórisz-kódex, ill. szlovák CC.) — Szöv.: «*Te Vr Ilie*» — 1 vers, dallam nélkül ÖG II. 266. l. Későbbi kezdőszava: «*Szent*»; a ref. énekeskönyvekben 1806-ig.

D. A.

Te Vr Il-ten, Te Vr Il-ten Izány meg minket

T. B.

ohajtafunk ved füledben

*1

*1-5 hibák

898—899. 1.

37. «Minden ember énekely szódat fel emelje» — (nyelvi hiba!) — eddig ismeretlen, fűkari fekvésben. CF talán a 3. szólamban van. Leírása meglehetősen hibás. — Szövege — 5 vers — másutt nincsen.

1. 2.

Minden ember énekely szódat fel emelje

3. 4.

[?]*1

[?]*2

[?]*3

*1-3 téves
 *4 írása bizonytalan; g-nek is lehetne olvasni
 *5 alsó szólamok hibásak
 *6 zavaros; értékek hibásak

898—899. 1.
 38. (Cím:) «*Si pro nobis Deus*» — ismeretlen négyszólamú vegyeskari tétel. Leírásában, kivált második felében, annyi a hiba (egy-egy szólamokban többlet, másokban hiány), hogy a darabot a meglévő hangjegyekből nem tudtuk helyreállítani.

«*Ha mi velünk lesz az Isten*» — egystrófás szövege csak itt található. Szlovák megfelelője dallam nélkül: «*Kydz Buh pri nás, kod skazy nás*» kezdősorral, Tr-ban megvan.

[H] o mi velünk lesz az Isten [?] [?]

stb.*

* Folytatásáról l. a főszöveget

39. «Ne fegy meg engem, kegyes Istenem» — nem ismerős; fiúkari fekvés, CF a 3. szólamban. — Szöv. 9 vers, a 6. zsolnár parafrázisa. Másutt nem fordul elő.

1. 2.

Ne fegy meg engem kegyes Istenem az te

3. 4.

kemény bufulófodban de kétlyek Vtom könyötül' rajtam

(?)^{*3}

hatagodnak napian

- *1 hibás
- *2 értékek nem felelnek meg egymásnak.
- *3 helyesen: c

40. (Cím:) «Exurge Domine» — sem a dallam, sem a többhelyt hibásan és hiányosan leírt tétel egykorú mintáját nem ismerjük. Latin címe és megfelelő latin egyházi szöveg hiánya arra enged következtetni, hogy itt is iskolai énekkel állunk szemben. Maga a dallam nyomtatott énekeskönyveinkben nem fordul elő.

Szövege «Hostibus saevientibus — Exurge Domine» címmel: — «Tamadgy fel Vt Isten mellettünk» — egy vers; nyomtatásban ÖG II. 266. lap, dallam és nótajelzés nélkül. Kéziratos graduálokban is előfordul. Keletkezése valószínűleg összefüggésben áll LUTHER és hívei dacos állásfoglalásával a pápa 1520. jún. 15-én kelt «Exsurge Domine» kezdetű bullájával, mely Luther 95 tételéből 41-et eretnokségnek nyilvánított. — A szöveg, dallam nélkül, az 1806-ig kiadott ref. énekeskönyvekben megtalálható.

D. A.

Tamadgy fel Vt Isten mellettünk mi el-len-se-

T. B.

gink-te

*3

*2

*6

*5

*9 *10

*7

- *1 helyesen negyedhang
- *2,7,8 hiány
- *3,5,6 hibás hangok
- *4,10 hibás akkord
- *9 szarak körülpon-tozva

902—903. 1.

41. (Cím :) «O Pater Coeli Deus» — sem a dallam, sem a tétel mintáját nem ismerjük. CF a tenorban; a leírásban több hiba van. — Szöv.: «Oh Menyei Izs: Atya» — 3 vers; szép könyörgés versenként a Szentháromság három személyéhez. Másutt nem fordul elő.

D. A.

[O] h Menyei Izs: Atya, hodaknak rontója, é

T. B.

*1

moltani igyünkben könyötüly népeden, ninczen töb Vt

*2

*3

te náladnál, kit ò meny és föld ízölgöl ta+c3 meg

hatalmoddal

*1 helyesen: f
 *2-6 feltétlen hibás helyek
 (?) *6

902—903. 1.

42. (Cím:) *Pfal.* 128: «*Beati q timē*» — külföldi mintáját nem ismerjük. Szövegének XVI. századi nótajelzései (Vár, HG, Bo) a «*Salve benigne Rex Ladislae*» (RHy 17.839) kezdetű magyarországi latin énekre (Peer-kódex 308. skk. 1., RMKT I. 2. kiad. 220. 1.) utalnak (lásd VARGYAS Lajos, *A magyar vers ritmusa* Bp. 1952, 112., 142., 241. 1.). — A discantban álló dallam 10 10 10 11-es, ún. szlávós ritmusú; bizonyos rokonságot mutat TINÓDI Egri históriának summája (SZABOLCSI B., *Tinódi zenéje*, Bp. 1929, XXII. sz.) dallamával. Lásd még: HORVÁTH János, *A középkori magyar vers ritmusa*. Berlin 1928, 70—76. 1. A teljesen hibátlanul leírt tétel egyszerű, szolid munka; szinte a metrikus ódák stílusára emlékeztet. A mixolyd dallam kísérő szólamaiban a vezérhangok rendre fel vannak emelve.

Szöv.: «*Boldogok azok kik ístent félik*» — 7 vers; Vár 98, D 1569, 66., D 1579, 64., HG/2 I,XXXIVb, Bo CXXIVb és így tovább a protestáns énekeskönyvekben. Átalakítva: IS 135. 1. — Más dallamra («*Gyakorta való*») utaló nótajelzéssel utóljára ÖD 204. 1. és kiadásában 1806-ig. A felvidéki kiadásokban is mindenütt megvan.

D. A.

[B] oldogok azok, kik ístent félik és igaz hittel

T. B.

kik ötet vélzék, poronczolattyót nekie tézék, kezek

munkáját kik igazán ézék.

904—905. 1.

43. *Az mi nagy szüklégünkben* — ismeretlen eredetű ének; CF-a alig határozható meg. Talán részenként más-más szólamból lehetne összeállítani. Iskolai használatra szánt műnek látszik. — Szövege 4 vers; csak itt fordul elő.

1. 2. Re

Az mi nagy szüklégünkben, kekerülégünkben...

3. 4. Re

- *1 hibás
- *2 pontozás következetlen
- *3 valószínűleg: b
- *4 hibás; helyesen: f, c.

44. (Cím:) «*Aufer imenam Deus*» — Georgius THYMUS ódája, 1. Zahn 967. sz., 1552-ből. Az egész tétel azonos Statius OLTHOF V. genusával (BUCHANAN V. zsoltárára, 1585.). — L. Benedikt WIDMANN, *Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof*, Vierteljahrsschr. f. MW. V. évf. 290—321 l., Leipzig (1889). — A graduálban egyetlen hibás hangot találunk a basszusban, az első sor kilencedik hangján; azonkívül a tenor (CF) 6. hangja a 3. sorban az eredeti *d*¹ helyett *g*; végül a hatszótagos magyar szöveg miatt a negyedik sor első hangja valamennyi szólamban felényi értékben megkettőződik.

A dallam forrása ZAHN szerint (Zahn VI., 108. sz. forrás jegyz.) THYMUS *Hymni aliquot sacri c. gyűjteménye* (1552); ennek 12 négyszólamú latin himnusza közül fenti a 8. számú *Schalmreuter* összhangosításában. Felmerülhet az a kérdés, hogy e dallamnak és vele az Olthof-tételnek ez lévén az egyetlen, most megismert előfordulása a XVI—XVII. századi magyar protestáns gyakorlatban: vajjon a szöveges énekeskönyvek idevonatkozó nótajelzései bizonyosan erre a dallamra és nem valamelyik másik sapphikusra utalnak-e? Ezt azonkívül, hogy a XVIII. századi kótás kiadásokban e szöveggel csupán egy, GLAREANUSTÓL származó, valamint egy későbbi (CRÜGGERTŐL, Mf-ben) eltérő dallammal találkozunk, már csak azért is fel kell vetnünk, mert nem tudhatjuk, hogy a sziget-jellegű Iperjes praxisa milyen mértékű kölesönhatásban állhatott a többi protestáns művelődési központokkal, főleg a református kollégiumokkal. Ezenkívül azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy THYMUS énekének szövegét a német nyelvterületen sem csupán erre a dallamra énekeltek.

Szöv.: «*Vedd el Vr In*» — 7 vers, Vár 178; D 1569, 212; HG/2 IIa, stb. Kat. vonalon Káj/1 539., IS 153. 1. — A prot. énekeskönyvekben (más dallammal) 1806-ig.

D. A.

Vedd el Vr Jñ +olunk horagodat...

T. B.

[#]

* helyesen: b

45. (Cím :) *Pfal. 130* «*De profundis clau*» — ismeretlen származású négyszólamú tétel, az iskolai darabokra emlékeztető stílusban. CF a tenorban, vagy talán felosztva első felében a discant, másodikban a Tenor között. — Szöv. «*Te hozzád tellyes szibül*» — 4 vers, SZENCZI.

1. 2. [F#] Re
Te hozzád tellyes szibül kiál - tok szüntelen...

3. 4. Re

*1
*2
*3
*4

*1 hibás *2 helyesen: a *3 téves; csak a felső szólamban. *4 helyesen: c (vagy d)

46. (Cím :) *Idem Psal: ad aliā not* — CF (tenor) és tétel azonos GOUDIMEL 130. zsolttárával. — Szöv. nem zsolttári eredetű; közölte DÉZSI L., *Balassa Bálint minden munkái*. Bp. 1923, II. köt. 320—32. 1. Egyidőben PÉCSÉLYI KIRÁLY Imre énekének tartották, de ez lehetetlen, mert 1612-ben már nyomtatásban megjelent SZENCZI MOLNÁR oppenheimi bibliakiadásának zsolttárfüggelékében (136. 1.). A későbbi ref. énekeskönyvekben 1806-ig szerepel, valószínű eredetije («*Ich dank dir, lieber Herre*») dallamának változatával. A felvidékiek közül elsőnek I. 1652 hozza (253. 1.) e hétversszakos, «*Diczterlek Uram téged*» kezdetű éneket.

47. (Cím :) *Pfal. 148: «Laudate Dnum»* — a «*Vitam quae faciunt beatiorem*» kezdetű, MARTIALIS epigrammája contrafactumként létrejött humanista óda. Csaknem teljesen azonosan közli a négyszólamú tételt SPANGENBERG 1546 szerint Z 12. sz., azonkívül egy hanggal magasabb fekvésben, az eperjesi másoló hibáit leszámítva, ugyanezt a tételt látjuk MS VIII, CCLXXIV. sz. a. «*Danket dem Herren*» szöveggel. — A dallam igen elterjedt volt, sok variánsban is. Vö. Bäu II. 254. sz. Más magyar szövegekkel. «*Minden népek örülvén tapfollyanak*» IS 73. 1., «*Adjunk hálát az Urnak, mert érdemli*» Kv 1744 410., Mf 71. sz., ÖD 419. 1., legújabbban ref. 1948, 501. sz. A latin kezdősor XVI—XVII.

századi nótajelzésekben gyakran szerepel. (E metrikus dallamokhoz lásd SZABOLCSI, ITK 1928, 101—114. l.)

Szöv.: «Diczérietek az Vrat mert igen jo» — 17 vers; másutt nincs.

D. A.

T. B.

Diczérietek az Vrat mert i-gen jo ò mi

Istenünk diczéretre méltó.

*1

er ist sehr

*2

und seine

*3

*4

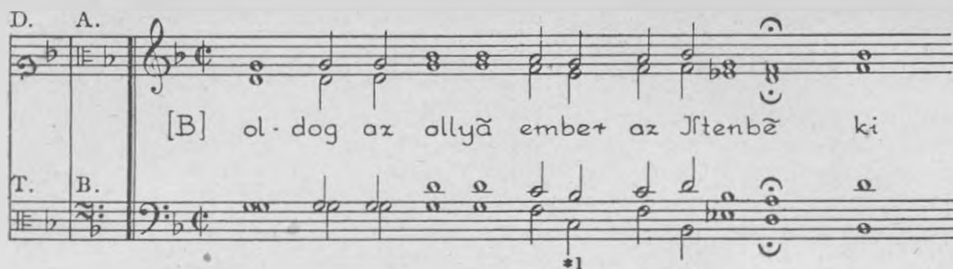
-bet ewig-lich.

910—/(911. hiányzik).

48 (Cím:) *Pfal*: 1. «*Beatus Vir qui no*» — discant-dallamának változatai ismerősek: IS 1., Kv 1744, 39. l., Mf 3. sz., ÖD 59. l., TurC 67. l. — A 911—12. lapokat magában foglaló levél hiánya folytán énekünknek, szólamonként kissé eltérő mértékben, csak kb. a fele maradt fenn. A 2. sor végéig megmaradt tenor féldallamából első látásra megállapíthatjuk, hogy benne van az ismeretlen eredetű tétel igazi CF-a. Ismét egy eset, amidőn — talán ügyetlenségből — egy tételnek a szürkébb discant-szólama terjedt el uni-szónó népénekdallamként, a sokkal többet mondó tenordallam pedig ismeretlen maradt, vagy a késői hangjegyes kiadások létrejötte előtt már feledésbe merült. Kár, hogy a szép tenordallam második fele elveszett. Megmaradt első fele a «*Vitam quae faciunt*»-dallammal — lásd a 47. sz. kórust — mutat erős rokonságot.

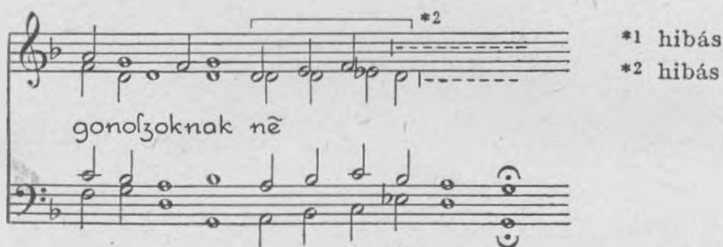
Szöv.: «[B]oldog az olly ember az iftenb» — Vár 40, D 1569, 1579, 1590: 1., HG/2 XXXIIa stb. IS 1. lap. A discant-dallammal a ref. énekeskönyvekben 1806-ig maradt fenn.

D. A.



[B] ol-dog az allyã ember az Istenbã ki

T. B.



gonolozoknak nã

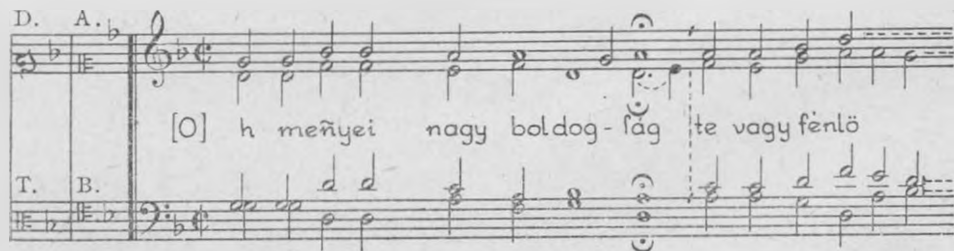
*1 hibás
*2 hibás

910—(911 hiányzik) 1.

49. «[O]h meñyei nagy boldogság» — dallama az «Ave fuit prima salus» kezd. latin ének (RHy 1801) dallamvariánsának látszik, az eredeti harmadik dallamsor eliziójával. Vö. Zahn 324a (M. WEISSE, 1531); Bäu II. 69. II. sz., Šamotulsky kancionál. 1561, M. I/b. lev. — Első két sorát vö. CCK 250. 1. «Dicsőítsük magos égben» kezd. énekkel. Később Kv 1744, 391. 1., Mf 78. sz., ÖD 392. 1. — Az ismeretlen eredetű tételnek és benne a tenorban fekvő dallamnak jó fele maradt meg; a második sor két utolsó hangja már hiányzik. A tenorpraxis egyszerű, jó terméke.

Szöv.: először Bá 1593, 347. 1., D 1620, 141b), folytatólagosan minden felvidéki és egyéb kiadásban, 1806-ig. — IS 62 (dallam nélkül), Káj/1, 545., Káj/2, 469. 1.

D. A.



[O] h meñyei nagy boldog-lág te vagy fënlo

T. B.

(912 hiányzik)—913. 1.

50. Szöveg nélküli sapphikus ének második része, a 2. sor 8. hangjától végig. Szerkesztése, helyesírása jó. Egyetlen elírt értéke a tenor (CF) 3. sor 9. hangban: j helyett . — A dallam Tr-ban kétszer is előfordul eltérés nélkül: a 115. lapon «Roze cervëna ó Cýrkëw Krystowa» szöveggel, valamint a 728. lapon is. Német megfelelőjét nem határozhattuk meg; távolabbi rokonaiul talán az «Aufer immensam» Zahn 967 és 969. sz. dallamváltozatait említhetjük meg. Lásd még: Tran. első kiad.-ból: BURLAS—FISER—HOŘEJŠ, i. m. 255. 1. (134. sz.). A tétel szerkesztőjét sem ismerjük. — Lásd még Otakar HOSTINSKÝ, 36 *Nápěvů svätých písní českého lidu*, Z XVI. století Praha 1892 (új kiad. 1957), 2. sz. dallamát.

D. A. *1 [G]

T. B. *2

[G]

*1 kulcsok, előjegyzés a hangjegyek alapján rekonstruálva

*2 az eredetiben szár nélkül

914—915. 1.
51. (Cím:) *Pfal: 5. «Verba mea auribus»* — az 5. GOUDIMEL-zsoltár. CF a tenorban. Szöv.: «*Ur ílten az en imadlagom*» — 12 vers, SZENCZI.

916—917. 1.
52. (Cím:) *Pfal: 71 «In te dne speravi»* — az azonos dallamú 31. GOUDIMEL-zsoltár-tétel szerint; egy hang hiány a basszusban. CF a tenorban. — Szöv.: «*Te benned bizom en Istenem*» — 18 vers; utolsó kettő a köv. lap alján.

918—919. 1.
53. (Cím:) *Pfal 94. «Deus ultionum»* — a 94. GOUDIMEL-zsoltár; eredetijével azonos. CF a tenorban. — Szöv.: «*Oh erős bolészü allo ílten*» — 12 vers, SZENCZI MOLNÁR Albert szerint.

NÉPÉNEKKEK (CANTIÓK)

Cantióknak nevezzük egyházi latin nevükön azokat az énekeket, amelyek a liturgiát végző pap és a kar vagy kántor előírt szertartási énekein kívül állanak, népénekként jöttek létre, vagy akár eredetileg liturgikus rendeltetésű anyagból is — néha változatlanul, de többnyire megváltozott alakban — népénekké váltak. E *cantióknak* az alaprétege zeneileg gregorián eredetű és nagyobb részükön még elváltozott alakjukban is felismerhető a gregorián ihletés. A huszitizmus, majd pedig a XVI. századi reformáció ezt a nagyrészen átvett, gregorián eredetű énekanyagot továbbformálta és feltöltötte részint népi vagy népszerű világi, részint humanista dallamokkal. Ezeknek az elemeknek egymásmellettségéből, részben összeszőződéséből, kölcsönhatásaiból és továbbfejlődéséből alakult ki a protestáns, majd a visszahatás idejében a katolikus egyházi népének, amelyeket a protestánsok korálnak, vagy pontosabb elnevezéssel gyülekezeti éneknek is szoktak nevezni.

Graduálunk ilyen természetű anyagot is bőven tartalmaz. A többi graduálok közül jelentékenyebb *cantio-függelék*et a Nagydobszaiban, a Kecskemétiben és a Curgóiban találunk; Huszár Gál énekeskönyvének egész második része *cantionale*. Ugyanezt mondhatjuk az elől 94 lapra terjedő kótás gregorián részt is tartalmazó 1652 és 1675. évi lőcsei énekesköny-

vekről is. Ezekben azonban csak szövegeket találunk; az Éperjesi graduál 71 cantiójának jó fele — 36 — pedig hangjegyeket is tartalmaz. Ezek az énekek (szövegesek és hangjegyesek vegyesen) a 68. paginától a könyv végéig helyezkednek el, nagyrészt a liturgikus részekhez és a kórustételekhez kapcsolódva, néha az utóbbiakkal elvegyülve, majd az 1071. laptól végig egy nagy, vegyesebb tartalmú csoportban. Mind a dallamok, mind a szövegek között szép számmal vannak olyanok, amelyek nemcsak itt jelentkeznek először, hanem *másutt nem is találhatók*.

A pusztán szöveges énekeket és a hangjegyekkel ellátottak közül azokat, amelyeknek dallama külföldi mintájától nem tér el, vagy más forrásból ismert, csupán felsoroljuk. Azokat a dallamokat azonban, amelyek először, vagy egyedül itt szerepelnek, továbbá itteni előfordulási *alakjuk* az ismert variánsoktól lényegesen és jellegzetesen *eltér*, kótában is be kívánjuk mutatni.

Sorszámom itt — a kótákon való tájékozódás végett — csak a dallamban bemutatásra kerülő énekeket látjuk el; a többiek elhelyezkedésük sorrendjében a lapszám jelzésével és a legszükségesebb adatok hozzáfűzésével soroljuk fel.

A dallamokat az eredeti kulcs és a kezdőhangok kijelölésével, G-kulcsba átírva közöljük. Mivel a használt hangjegytípusok a mai hangjegyektől eltérnek, az eredeti kótakép lehető érzékeltetése céljából megpróbáljuk azokat modern hangjegyfejekkel, de az eredetihez hasonló értékjelzésekkel közzétenni. Az értékek felülről lefelé: záróhangokban kettős fekete pont; egység: szár nélküli fekete pont; fél-egység a modern negyedhanghoz, negyed-egység a modern nyolcadhoz hasonló hangjegy.

Az énekek itt következő felsorolásában a lapszám után D betűvel jelezzük azokat a darabokat, amelyeknek a dallama benne van a graduálban, de ez alkalommal nem kerül közlésre.

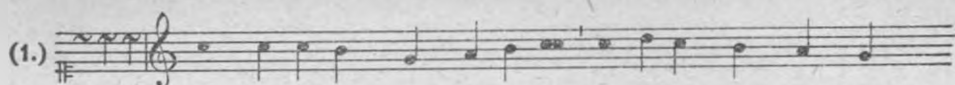
50 — D — *Prosa / Mittit ad virginē*: — *Küldé az Vr Isten* — 12 vers, végig gregorián dallammal (öt egymáshoz kapcsolódó dallamversszak típus; vö. Zahn 1645, Bäu I. 20). Ebből csak a kezdőversszak dallama maradt meg népének forrásában. Magyar variánsok: CC/1, 2, CCK 1. lap; eltérnek: Kv 1744, 217. l., Mf 25. sz., ÖD 229. l. — Szöv. «Boczata az Szűzhöz» L 1635, 411. l., latin szöv. Bă 1640, 70. l., L 1642, 59. l.

68 — Ad notam: Az keresztvétségben val: — «*Vigan énekellyünk*» — 12 vers; Bă 1593, 18. l., nj. ua., L 1635, 168., Bă 1640, 14. l. stb.

70 — D — *Alia — Mi Atyánk Atya Isten* — 7 vers; dall. vö. Zahn 4816ab, Bäu. I. 76. I—V., az «In natali Domini» (I. l. sz. kórus) változata. Magyar előfordulásai: HG CXCIb (hibás kulcs; helyesen alt!); Kv 1744, 212. l., Mf 26. sz., ÖD 230. l. (variánsok). — Szöv. HG (I. fent), Bo XIVb stb. Fennmaradt 1806-ig.

71 — D — «*Diczerjed az Vr Isten Krístus serege*» — 7 vers, XVI. századi német világi dallamból; vö. Zahn 5264ab, 5267, Bäu II. 285, Tr 120. l. — A német dallamkezdet felütését elhagyja, ennek megfelelően 1—2. (ismételt) sora egy-egy szótaggal megrövidül. A 7. sor 6. hangjától a kóta szekundáldal lecsúszott. — Szöv. Bă 1593, 19. l., Bă 1640, 25. l., I, 1642, 21. l. Később elmaradt.

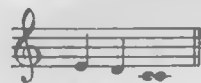
141 — «*Menyből íövek most hozzatok*» — 14 vers; vö. Zahn 346, Bäu I. 82. sz., Tr 70. l. — Dallama eltér a hagyományossá vált külföldi alaktól és már bizonyos közeledést mutat a XVIII. századi ref. énekeskönyvekben (Kv 1744, 222. l., Mf 28. sz., ÖD 233. l.) jelentkező «magyar» variáns felé. — Szöv. LUTHER, *Vom Himmel hoch* után, Ráday grad. 238 (folytatva: 233—35). l. — Nyomt. L 1635, 412. l., azóta minden prot. énekeskönyvben, a CC 1703. évi kiadásában is (84. l.). A reformátusok «Az Istennek szent Annyala» kezdetű bevezetőverset tettek elébe. (Ref. 1948, 316. sz.)



(1.) [M]enyből jövek most hozzatok, és imé nagy jó hiit



mondok, nagy ötömet majd hírdetek, mellyen örvend ti



iszivetek.

143 — Uy elztendőref— «Mennyei kiraly születek» — 15 vers. A kótavonalakra nem írták be a dallamot. Későbbi előfordulásai : Kv 1744, 253. l., Mf 42. sz., ÖD 262. l. — A szöveg először : I, 1635, 197. l., L, 1652, 145. l. Fennmaradt 1806-ig.

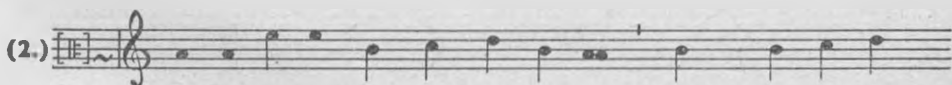
145 — *Alia ad eandem notam* — «Mikor Krístus Bethlehemben» — 3 vers, lásd RMKT VII. 14. l. — L, 1635, 203., 1652, 149. l. Kecskeméti gr. függ. 354., Nagydobszai grad. 315. l. (1690!) Fennmaradt 1806-ig.

149 — D — «Grates nunc omnes» — «Hídlát adgyunk mindnyáján» — 1 vers (RHy 7390) ; vö. Z 8619a (MÜNTZER, 1524), 8620 (M. WEISSE, 1531) ; Bau I. 31. I—III., CC/1, 11., CC/2, 11., Kv 1744, 251. l., Mf 39. sz., ÖD 260. l. (Mind variánsok.) — Szöv. : (RMKT. I. 2. kiad. 427. l.) HG CCia, Telegdi 1577, 91., Bo XVa stb., TurC 12, Káj/1, 34., Káj/2, 32. l. és a dallamos előfordulások helyein. Ref. énekeskönyvekben 1806-ig.

150 — D — «Refonet in laudibus» (RHy 17.351) — «Zengjen nagy dicsérettel» — 5 vers Vö. Zahn 8573—75, Bau I. 48. I—IV., CC/1, 15. l. «Magnum nomen Domini» szöv.), TurC 14. l. — Szövegét egyelőre csak innét ismerjük. Latinul Bá 1640, 43, L, 1642, 35. lapon. («Urnak nagy nevezeti» L, 1675, 196. l.)

151 — D — «In dulci jubilo» (RHy 8578) — «[E]z vigáfságos időben» — 4 vers ; dall. vö. Zahn 4947, Bau I. 50. I—II. — E szöveg csak itt található ; I, 1652, 144. l. «In dulci jubilo — zengjen vig énekszó» szöveggel hozza.

151 — «[A]z menyei nap immár fel jöt» — 15 vers ; dallamát vö. Zahn 2459 (Strasbourg 1560) ; ua. német szöv. Bau I. 117. VI. (második felében eltér), Tr 723 (a német szöveget idézi) ; variáns még uo. 84. l. — Kulcsot nem tett ki ; a variánsok altkulcsra mutatnak. — Magyar szövegét csak itt látjuk.



(2.) [A]z menyei nap immár fel jöt, mely régenten



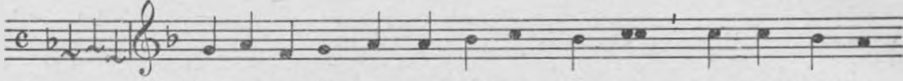
ígértetet a világlóg Atyától, idvöfégünk f-boldoglógunk



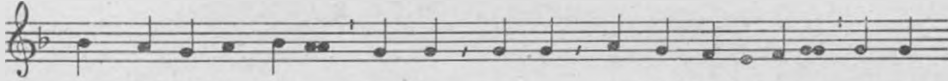
d+aga ízép kut-fejétől.

* bizonytalan olvasású

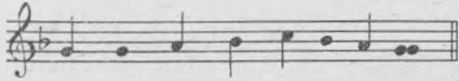
168 — «[P]aranczoló az Augustus Czászár» — 7 vers — A «Salve Mater misericordiae» (RHy 18.030) — forma dallamait bőven tárgyalja SZABOLCSI, *Tinódi zenéje*. Bp. 1929, XIV. sz. dall. jegyz. I. még HORVÁTH János, *A középkori magyar vers ritmusa*. Berlin 1928, 66—70., VARGYAS I. i. m. 135. l. — Ez a dallam legrégebbi forrásban itt jelentkezik; későbbi előfordulásai: Kv 1744, 227. l., Mf 30. sz., Kv 1777, XCV. sz., ÖD 238. l. «Az Aug. császár idejében» szöveggel TurC 33. l. — L. MNZT II. 1134—35. l., jegyz. az 509. sz. dallamhoz. — Szövege I, 1635, 424. l., I, 1652, 128. l., a ref. énekeskönyvekben 1806-ig.

(3.) 

[P]aranczoló az Augustus Czászár Számláltatsék



mind é széles világ, minden ember nevét be írta, és be



vallya Czászár levelében.

271 — «*Laus tibi Christe qui*»: — «*Diczeretel mondgyunk Atya Istenek*» — 9 vers. A latin idézet (RHy 10.553) alapján az itt csak szöveget tartalmazó ének dallamát csak megközelítőleg határozhatjuk meg; Zahn 8187d (Dieterich, Nürnberg 1573. l. VI. köt. 200. sz. forrás), ill. Bäu I. 205 III—IV. segítségével. Későbbi szöveges énekeskönyveinkben előforduló utalásai (Hymnum dicamus Domino) szintén megemlítendők. XVIII. századi dallamelőfordulásai: Kv 1744, 267. l., ÖD 274—75. l., TurC II. r. 93. l., a fenti («*Laus tibi*») német dallamcsoporthoz tartozó variánsok. — Szöv. Bá 1593, 113—14 (ne. nótajelzéssel) óta előbb a felvidéki, majd a többi prot. énekeskönyvekben, D 1806-ig. Káj/1, 164., Káj/2, 118. l., Kecsk. grad. függ. 361. l.

273 — *Septem verba Christi* — *Jesus az kereszt fán függven* — 9 vers; dallamát vö. Zahn 1706 (Leipzig 1545), Bäu I. 197. I (Leisentrit 1567) VII. — A magyar dallam, úgy látszik, hibásan íródott, mert első sora terccel mélyebben áll a német dallaménál. Hogy a további eltérésekből mennyi a variáció és mennyi az íráshiba, hosszabb elemzést igényelne. Jelen közlésünk a mély fekvés miatt transzponált.

(4.) 

Jesus az kereszt fán függven, és telte lehetet lévén,



keretves nag' kénoi közben, ez hét szót mellett Jesus szöla



hol meg'gondollyod szivedben.

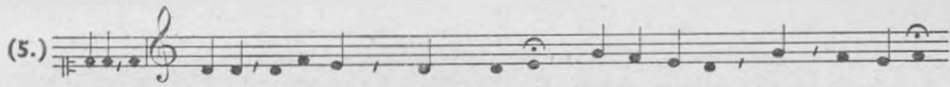
* helyesen: terccel magasabbi

Szövege még L 1635, 225. l., I, 1652, 167. l., L 1675, 225. l. — Graduálunkban (289. l.) még egy változatát találjuk, szintén 9 verssel, «Septem verba Christi ex Germ: Da Jesus an dem » címmel, «I. S. S.» valószínűleg a fordítóra (Serédi Jánosra?) utaló kezdőbetűkkel, a végén 1650. évszámumal.

274 — D — *Agnus Dei* — «Christus artatlan bárány» — 1 vers; dall. vö. Zahn 4360, 4361/a—c és Bäu I. 202. I. sz. Mindegyiktől eltér, kivált középső részében. L. még Tr 388—89. l. — Egykorú kiadásokban nem találjuk, de az ev. énekeskönyvekben Tr nyomán máig fennmaradt; 1. Dunántúli dallamos könyvecske 53. sz., Keresztyén Énekeskönyv, 1955. 174. sz. — Az 1948. évi ref. kiadásban Zahn 4360-on alapuló dallammal 184. sz.

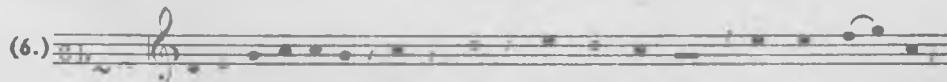
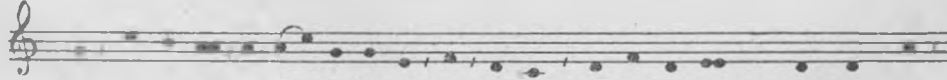
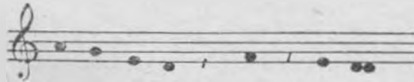
275 — *Patris sapientia veri*: — «Christus mi idvezítőnk» — 8 vers. A csak szöveggel szereplő ének (RHv 14.726) dallama Zahn 6283a (WEISSE 1531) vagy /b-változatban (S. CALVISIUS 1598) ismert. I. Bäu I. 188. I. (Leisentrit 1567); ua. mint Zahn 6283a. — CC/I 47. l., CCK 270. l., Tr 159. l. Egyetlen magyar prot. változata Kv 1744, 266. l., «Atyának bölcsesége» szöveggel. (Utóbbi szöveg első alakja: Winkler-kódex 118—120., I. RMKT I. 2. kiad. 98. l., újabb alakban D 1602, 88. l., azután a ref. kiadásokban 1806-ig, de a D kötésekben — ÖD) 203. sz. — más dallam nótajelzésével.) — Az itteni szöveg másutt nem fordul elő; a latin szöveg Bá 1640, 110. l., I, 1642, 92. l.

276 — *Ex Hieremiae Cap: 18 et Sap: 2* — «Regi időben meg írta» — 14 vers. A dallam a huszita korból származik. L. Zenetud. Értesítő, III. évf. (1953) 11—12. sz., 46—56. l., 3. sz. kótapélda Zdenek NEJEDLY *Dejiny husitského zpavu za válek husitských* c. műve II. r. 4. fejezetének ismertetéséből. — Távolabbi rokonai: Zahn 347. sz., Tr 82. és 593. l. — Hangjegyeinek alakja (fekete szögletes) eltér a többi énekekétől. — Szöv. először Bá 1593, 116. l., majd I, 1635, 22. l. stb.

(5.) 
 Regi időben meg' írta. Hieremias szent Propheta,

 hog' Christus kint halált szenved, ez mind Sidorok tanácsa löt.

278 — *Alia* — «[A]jtatolsággal ércz meg' bünes ember» — 19 vers; vö. Zahn 3904 (WEISSE 1531, *Crux fidelis — O ihr Christen*); u. ezt adja Bäu I. 190. III. sz. a BBr 1539-es énekeskönyvéből, ú. így Šamotulský *kanc.* D. XVIII. 6. lev. — A magyar változat szótag-száma kissé eltér; a dallam is rövidebb, mert a két utolsó sort nem ismétli; egyébként szinte hangról-hangra egyezik a mintával. Fekvése miatt a dallamot *d*-be átírva adjuk; eredetileg, mint a kulcs is mutatja: *g*. — Szöveg a lőcseiekben; először I, 1635, 416. l.

(6.) 
 [A]jtatolsággal ércz meg' bünes embert, az Christulnak

 szent halatot es egyetembe ü drago aldozattyat, mellyel az

 bünöföket meg' valta.

281 — Az Isten Fianak kin fzenvedélekor töt keferves panafzfa / ad notam : Menybül jövek : vel : Régi időben : — «No földnek minden népe» — 19 vers. Először L 1635,

414, majd L 1652, 156. 1. Ref. kiadásokban — ÖD 208. sz. — dallam nélkül 1806-ig.
286 — D — *Cantio* — «[O]h Szent Atyám tekincz reám» — 8 vers ; az «*Ich ruf zu dir Herr J. Chr.*» kezdetű (Zahn 7400, 1535-ből) ének dallama, az 1—2. sor ismétlése nélkül a 2. sorban egy szótagtöbblettel. A szöveg a 4. sortól versenként refrénszerűen ismétlődik. Máshol nem találkoztunk vele.

287 — *Alia* — «[I]er hírdelsük mindnyájan» — 12 vers ; 1. Tr 145. 1. A 3. sor 6. hangja ott terccel magasabban áll, egyébként azonos. Talán a 276. lapon állóéval azonos forrásból másolták ; innét eredhetnek a szögletes kóták. Közli Tran. 1. kiad.-ból (31. sz. a.) «*Wjermes w Boha gednoho*» szöveggel BURLAS—FISER—HOREJŠ, i. m. 219. 1. — Szövegét csak itt láttuk.

(7.)

[J]er hírdelsük mindnyájan, Kristusnak szent halálát,

sziveinkbe kapcsolvon, reánk aradot jó voltat.

288 — *Alia* ad not. *Laus tibi Christe*. — «[O]h Vt Jesus Kristus mi édes megvaltonk» — 4 vers. Dall. a nj. szerint u. az, mint a 271. lapon álló éneké. Az e dallamra utaló szövegek szótagszám tekintetében különböző előfordulásokban nagyfokú szótagingadozásokat mutatnak. Pl. hogy csak az első verseket vegyük :

Uram J. Kr.-om, én édes megváltóm		
	Bá 1593, 115	13.11.15.13.8
Óh Úr J. Kr., mi édes megváltónk (feuti)		12.12.12.12.7
Dicséretet mondjunk Atya Istennek		
	Bá 1593, 113—114	11.10. 8. 8.7
	U. a. ÖD 274—75. 1.	10. 8. 8. 7.7
	U. a. Ep. grad. 271. 1.	11.10. 9. 8.7.7.7.6.8
		refrén

A német dallamminta (Zahn 8187d) szövege 9. 9. 9. 8. 5 — utolsó sora nyolc hangjegyet tartalmaz, tehát melizma-feloldásra alkalmas. Ez az ének is jó példa arra, hogy eleink GÁLSZÉCSI óta milyen rugalmasan kezelték az idegen dallamokat. Az ilyen-fajta formakeresgélésekben bizonyára az idegen minták asszimilálására való ösztönös törekvés is szerepet játszott. — Ez a szöveg másutt nem fordul elő.

289 — az itt álló énekről a 273. lapon lévónél szólottunk.

290 — *Credo in unum Deum* — «Hiszünk mi egy Istenben» — 11 vers, nótajelzése nincs. A strófák többsége 7.7.7.8-as. Másutt nem láttuk.

292 — *Alia* — «[J]er elmélhedgyünk mi hü kereszttyének» — 13 vers. A discant-dallamnak látszó sapphikus ének forrását nem találtuk. Úgy látszik azonban, hogy a Glareanus-féle metrikus «*Ut quaeant*» discantja lehetett, mert annak Cantus Firmusával harmónikus összeillik. Szövege csak itt fordul elő.



[J]et elmékedgyünk mi hü Kereszttyének mely nagy



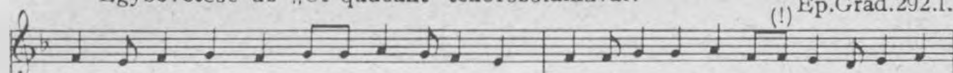
ként Vtrunk Izenvedet érettünk Születésetől fogva holtaiglan



nem lön nyugodalma.

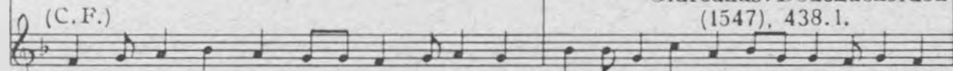
Egybevetése az „Ut quaeant” tenorszólamával:

(!) Ep. Grad. 292.1.

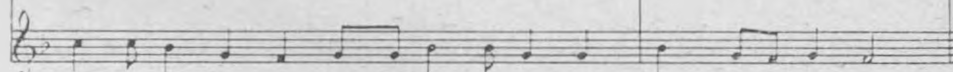
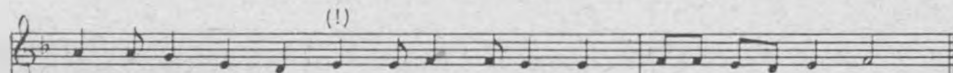


Jet elmékedgyünk mi hü Kereszttyének ...

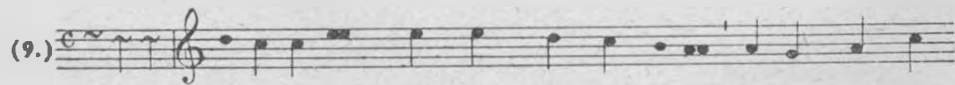
Glareanus: Dodekachordon
(1547), 438.1.



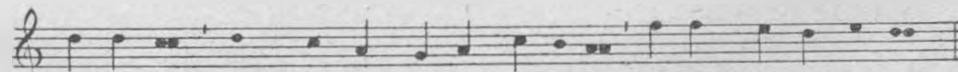
Ut quaeant laxis resonare fibris..



293 — »[V]éghetetlen mennyek földnek Vra» — 8 vers; sem dallamának, sem szövegének megfelelőjét nem sikerült felderíteni.

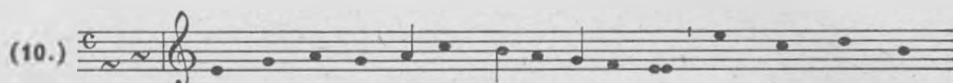

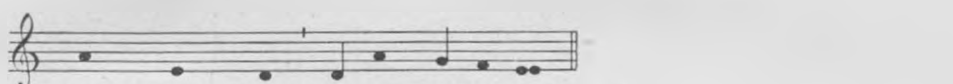


[V]éghetetlen mennyek földnek Vra, teltet von fel

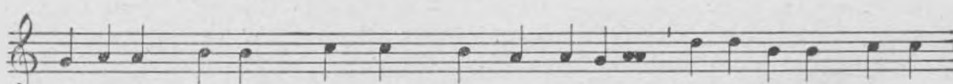



magára. hogy minket ő I3: Atyához vinne boldoglagra.

294 — «[O]h mennyei Atya Istennek Fia» — 18 vers Dallama : Šamotulský kanc. R. XIX/a. lev., szövegével csak itt találkoztunk.

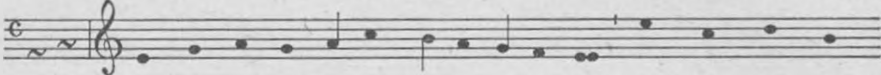
(10.) 
 [O]h mennyei Atya Istennek Fia, hozzánk teltben

 jöt é vilogta, az magas mennyégből, hogy minket

 meg-menczen örök haláltól.

296 — *Alia* — «[I]sten Fia Jésus Kríztus mi vallagunkra» — 9 vers. Vö. BBr 1560, 237ab «Ir alle die ir euch den Herrn vereiniget»; alig mutat eltérést. Bővebb alakban, refrénnel : Šamotulský kanc. D. VII/b.—VIII. a. lev. Szövege csak itt található.


(11.) 
 [I]sten Fia Jésus Kríztus mi vallagunkra, Az

 Atyától magas menyből jöt e' vilogta, bunolekert itt ez

 földön szörnyü ként való hogy Atyának minket boldogul
 * bizonytalan
 ojanlana.

298 — *Alia*. Ioh Seredi vsio (fölötte : *Wir danken dir für*) — «[H]alát adunk kénaidért» — 3 vers; vö. Zahn 2559 (*Wir danken dir für deinen Tod*). Szövege — SERÉDI fordítása — csak itt fordul elő.

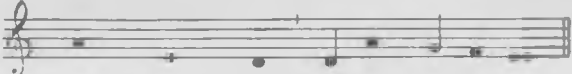
294 — «[O]h mennyei Atya Istennek Fia» — 18 vers Dallama: Šamotulský kanc. R. XIX/a. lev., szövegével csak itt találkoztunk.

(10.) 

[O]h mennyei Atya Istennek Fia, hozzonk leltben




jöt e vilogra, az magas mennyégből, hogy minket

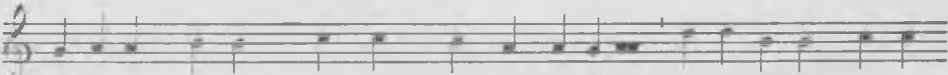


meg- mentzen örök haláltól.


296 — *Alia* — «[I]sten Fia Jesus Kristus mi veltfogunkra» — 9 vers. Vö. BBr 1560, 237ab «Ir alle die ir euch den Herrn vereinigt»; alig mutat eltérést. Bővebb alakban, refrénnel: Šamotulský kanc. D. VII/b.—VIII. a. lev. Szövege csak itt található.

(11.) 

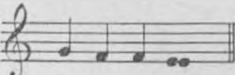
[I]sten Fia Jesus Kristus mi veltfogunkra, Az



Atyától magas menyből jöt e' vilogra, bunolekert itt ez



földön szörnyü ként való hogy Atyának minket boldogul



* bizonytalan
ajonlana.

298 — *Alia*. Ioh Seređi vsio (fölötte: *Wir danken dir für*) — «[H]aldí adunk kénaidért» — 3 vers; vö. Zahn 2559 (*Wir danken dir für deinen Tod*). Szövege — SEREDI fordítása — csak itt fordul elő.

rintelen és nem alkalmazkodik a LUTHER-féle verses német verzióhoz. Valószínűleg közvetlenül a latin eredetiből fordították magyarra. Az egykorú felvidékiekben megvan.


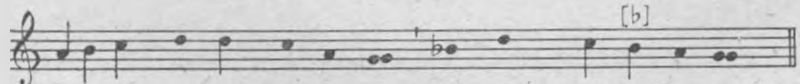
413 — *Az Adam Sivalma* — «Mikor Adam üzeték a paradicszobol» — 37 vers, három részben. Dallamát néhány hang eltéréssel l. Tr 188—89. l. Hangjegyei kissé szögletes pontalakúak. Közli «O Přežalostném Pádu» szöveggel BURLAS—FÍŠER—HOŘEŠŠ i. m. 222. l., Tran.-ból (41. sz. a.). Szövege «Hogy Adám kiüzeték» jobb magyarságú kezdősorral Kecsk. gr. függ. 113., Zongedőző Mennyei Kar (I, 1696) 190. l. — Ez ének végén áll B. BĀNŠZKY Dánielnek a könyv folytatásáról hírt adó, 1642 ápr. 8-án kelt bejegyzése.

(14.) 
 [M]ikor Adam üzeték a Paradicszobol, a szent
 hely elöt ólván eletét bús szivből, Jajgatya holónak,
 látvón kinyat lángnak, Fiott öfzve híván, mondá nekik

 ackot litvón:

420 — *Maria Sivalma* — «[J]ai aldot méhemnek» — 12 vers; dallamának mintáját nem ismerjük. Vajon nem fríg záróhangot kíván-e? — a kérdést csak felvetjük. — Régebbinek látszó szövegét csak itt láttuk.


Variánsa «Jaj nagy kedven tartott szerelmes izülöttem» szöveggel, valószínűi moll-olvasással: SZENTES-DEÁK kz. (1774), 34. l.

(15.) 
 [J]ai aldot méhemnek, édes drága gyümölcze,

 atvai szegény sejemnek kedves reménylége.

497—98 — D — *Proza* — «Feltámát Christusnak háladással» — a Victimae Paschali (RHy 21.505) gregorián dallamú magyar változata. Csakneiu minden graduálunkban megtalálható. Itt csak azért említjük, mert a reformáció kezdeti szakában népének-

szzerű használatban állott. Vö. Zahn 8759, Bäu I. 263. I—II. sz., CC/2, 31. l. (latin szöveggel). — E dallam első feléből alakították a genfi 80. zoltárdallamot. A protestáns népénekönyvekben nem fordul elő.

526 — *Cantio Paschalis* — «Ez nap mi mind örüllyünk» — 4 vers. Dallamával nem találkozunk. Fekvése miatt a helyett e-be tettük át. Szövege Bá 1593, 135, Bá 1640, 81, L, 1642, 68. l.-on.

(16.) 

[E]z nap mi mind örüllyünk, Christus legyen mi

reményföngünk, neki könyötgünk; mert ő nagy

hatalmával, volta minket kényaival, diczeretet nekie

mondgyunk, mind öröкке.

536 — D — «*Kristus halál fogfágába*» — 7 vers. HG CCLXXXIa «Kr. az mi büneinkért» szöveggel hozza a *Victimae Paschali*-ből képzett LUTHER-éneket. L. Zahn 7012a, Bäu I. 284 (1659!). A dallam egy b előjegyzést kíván. HG szótagszáma és dallama kissé jobban eltér a mintától; itt csak az első Alleluja vége nem azonos. — Ez a szöveg csak itt fordul elő; a másik már Vár 148. l.-on szerepel. Nyilván az ingadozó szótagszáma, nehézkesebb régi verset akarta talán éppen SERÉDI jobbal pótolni, de célját nem érthette el.

601 — Ad nota: *Czudalatos nag' bölcz* — «[A]z Christus menyben fel méne, minden egeknek» — 8 vers; dallamához l. a 14. sz. kórusához fűzött jegyzeteket. — Szöv. L, 1675, 250. sz., D 1806-ig.

602 — *Alia* ex Pfal 46 (kat. számozás szerint!) «Ad notam Adg'unk hálat az Ur: — «Minden népek örülvén tapfoll'anak» — 15 vers; dall. a 47. sz. kórus tenorjának felel meg. L. IS 73. l. (e szöveggel!) — Szöv. Vár 69. l., azóta minden, kivált ref. kiadásban, D 1806-ig. Káj/1, 604, Káj/2, 511. l.

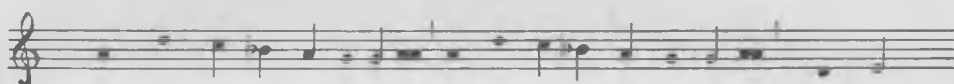
603 — *Alia. Ascendit Christus hodie* — «[C]hristus menyben ma fel méne» — dallama ua. mint a 601. l.-on állóé. Szöv. L, 1635, 248. l. óta.

648 — «[J]övel szent Lélek Vr Isten, tölcz ben» — 3 vers; csupán első dallamsora azonos Zahn 7400 számmal (l. itt a 286. lapon álló ének jegyzetében), egyébként a «Komn heiliger Geist, Herre Gott» (LUTHER) német dallamával (Zahn 7445a—c) semmi kapcsolatoj sem mutat. Utóbbi nálunk sohasem volt használatos, emez viszont, kissé átalakulva, máig nagyon kedvelt a protestáns gyakorlatban. Mivel külföldi rokonát nem ismerjük, nem tartjuk lehetetlennek, hogy hazai képződmény. A XVIII. századi kótás ref. énekes-

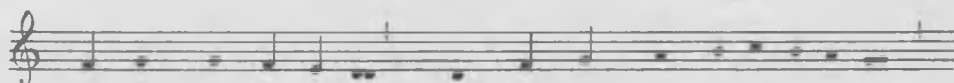
könyvekben (Kv 1744, 318—19. l., Mf 56. sz., ÖD 323. l.) jelentkező, ma is élő forma (Dunánt. ev. dallamos kvecske 68. sz., Ref. 1948 : 370. sz.) ettől az első alaktól csak kis mértékben, inkább a végén tér el. — Szövege I, 1652, 184. l.-on jelenik meg.



[J] övel szent Lélek Vr Isten, tölcz be sziveinket éppen.
Mennyei szent ajandékkal, szívbeli szent buzgósággal.



Melynek szentféges ereje, nyelveket eggyező hitre, egyben



gyűjcsön fok népeknek (!), kik mondvan így énekellyenek:



Alle luja, Alle luja.

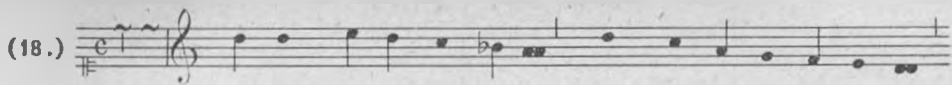
649 — *Alia* — «*Régi Pünköstnek idein*» — 6 vers; dallama későbbi nj. szerint «A Pünköstnek jeles napján», Kv 1744, 315. l., Mf 54. sz., ÖD 320. l. — Vö. MNZT II. 1097—1103. l. jegyz. — Szöv. Kecsk. gr. függ. 390. l., Viski-kz. 1697, 37. l. (SZTRIPSKY—ALEXICS, *Szegedi Gergely énekeskönyve XVI. századbeli román fordításban*. Bp. 1911, 209. l.) — Fennmaradt D 1806-ig.

654 — «[A]z szent Lélek Istennek mala'ztja» — 6 vers, utána a 655—658. lapok kitépve, a 659. üres. Nótajelzés nincs; a «*Spiritus sancti gratia*» (l. 15. sz. kórusunk jegyzetét) szövegvariánsának látszik. E szöveg másutt nem található.

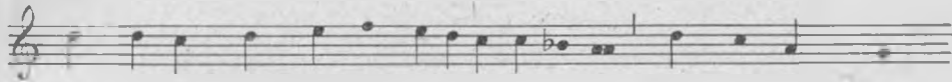
1071 — Pfal 23. Dnus me regit — «*Az Ur énnékem őriző Pásztorom*» — a 23. genfi zsoltár szövege.

1071 — *Alia modo* — «*Az Vr Isten nékem édes táplálom*» — 8 vers, csak szöveggel. Dallama CC/1 177., CC/2 168., Kv 1744, 72. l., Mf 7. sz., ÖD 92. l. — Szöv. HG/2 XL1a, Bo LXXXVIIb, Bá 1593, 312. l. A debreceniekben még 1620-ban sincs meg; a felvidékiekben folytatólagosan megtalálható. Kecsk. grad. függ. 504, IS 35, Káj/1 586. l. Utóljára D 1806-ban.


1073 — *Pro impetrandis pluviis* — «[T]ekincz reank Vr Isten, nagy» — 20 vers. A dallamnak külföldi megfelelője nem ismeretes. A versforma hasonló kezdetű szöveggel a Boroszlói Kézirat 17b lapján jelentkezik először. A dallam, első sorában egy hang eltéréssel (az itt álló e² helyett a¹) és újabb szöveggel (Ne szállj perbe én velem: Kv 1744, 117. l. (1. és 4. sorban hibás záróhang), Mf 15. sz., ÖD 138. l. A közbeeső IS 81—82. l.-változat nagyobb eltéréseket mutat; a dallamot meliznákkal lágyítja el. — Szöv. először I, 1635, 405. l., utóljára D 1806, 347. sz.

(18.) 

[T]ekincz reank Vr Isten, nag' kegyelmefégedbül,



és halgas meg' minket Atyai voltodbul, az magos meny



or' fog' bul.

1075 — D — *Cantio Matulina* — «[H]alát adok néked Vram» — 9 vers; vö. Zahn 5354a (Ich dank dir, lieber Herre), Bäu II. 244. sz., BBr 1560, 122b—123a. — Variáns: Kv 1744, 399. l., Mf 67. sz., ÖD 403. l. — A másutt nem szereplő szöveget az oppenheimi függelékéből (136. l.) származó «Dicsérlek Uram téged» kezdetű (lásd a 46. sz. kórust!) váltja fel és az marad meg D 1806-ig.

1078 — *Alia* / ad eandē notam — «[M]aga'stallyak én léged» — 9 vers; u. annak a német éneknek verziója. (I. HARSÁNYI István: *Miskolci Csulyak István élete és munkái*. ITK 1926, 232—34. l.) A XVIII. századi kótás kiadások másik verziójával él (Ref. 1948: 487. sz.) ma is.

1079 — Más: *Regeli és Estueli* — «[H]alát adunk néked menybeli Isten» — 2 vers, a 23. genfi zsoltár dallamára, valószínűleg SZENCZI MOLNÁR A'berttől, az oppenheimi biblia énekfüggelékéből (136. l.).

1080 — *Alia* / Ad not: Istenünkhöz foh: — «[M]enyei Atyánk Vr Isten» — 9 vers. Nj-e az «Istenünkhöz fohászkodvám» kez. énekre (RMKT VIII. 12. l.) vonatkozik; ennek nj-e pedig (Vár 114. l. és több más XVI. századi forrásban): «Diczeretes peldat mondok nektek asszonyi allatok». E ma ismeretlen szöveg alapján a dallam nem azonosítható. Későbbi dallama: Mf 68. sz., ill. ÖD 404. l. — Szöveg D 1806-ig fennmaradt.

1081 — *De Divite et Lazaro* / Ad notam: Jer emlékezzünk kereszt: — «[S]zükkég' mi nekünk oh kevelztyének» — 18 vers nj-e a Vár 94. és 173. l.-on (kétszer) és utána minden prot. kiadásban, IS 129. l.-on is megtalálható 120, ill. 121. (kat-prot.) zsoltárparafázisra utal (I. RMKT VI. 17—18. l.), amelynek dallamát más nj-ek nyomán Kv 1744, 67. l., Mf 6. sz., ÖD 87. l. («Gyakorta való») tartalmazza.

Szöveg Suci (Szücs?) Györgynek a gazdagról és Lázárról szóló bibliai históriás éneke, a XVI. sz. második feléből. Megtalálható még nj nélkül a Lugossy-kódex 3b levelén (I. SZABOLCSI, *A XVI. század magyar históriás zenéje*. Bp. 1931, 35. l., táblázatban). Egyéb jelentkezéséről nem tudunk.

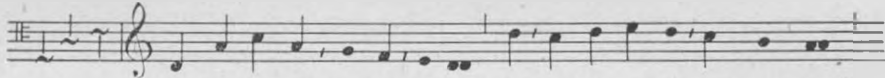
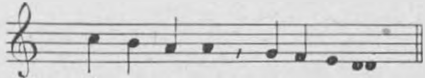
1084 — *Alia* — «[O]h mely igen rövid volt lám ez világ» — 23 vers, nj nélkül D 1569, 194. l. és a következő énekeskönyvek nj-ei a «Bátron érted Uram Isten kárt vallanék» kezd. énekre (RMKT IV. 53—54 l.) utalnak. A dallam fennmaradt kevés 3 × 11-es variánsunk egyike lehetett. Későbbi nj szerint «Tekints reám Istenem nyavalyámban»; ez Kv 1744, 55. l., Mf 4. sz., ÖD 75. l. — Szöv. átment a halottasokba is, sőt Káj/1 549, Káj/2 473 is hozza. Fennmaradt D 1806-ig.

1086 — D .. *Alia* — «[J]ertek hozzám Christus mondgya» — 18 vers; dallamát vö. «Kommt her zu mir» Zahn 2496a—c, Bäu I. 107/a. I—III., 220. I—V., II. köt. 341. sz. Kulcs nincs kitéve; altkulcs szerint olvassandó. — Szöv. először Bá 1640, 737. l., ev. Ker. Ékv. 1955, 424. sz.

1090 — *Alia* — «[E]bredgyél fel világ büncidből» — 8 vers; nótajelzése nincs. Dallama: Kv 1744, 429. l., Mf 83. sz., ÖD 445. l. Vö. CC/1, 110. l. «Feltámadt az új öröm napfénye» szövegű dallammal. — Szövege először Bá 1593, 379. l., a D-kiadásokban 1620, 160b óta. Több kz-on kívül IH 150. l., Káj/1, 542, Káj/2, 466. l. A ref. énekeskönyvből 1806 után kimaradt; 1948-ban újra felvették 362. sz. a.

1092 — *Alia* — «[A]z én eiletemnek minden ideiben» — 9 vers; njelezése Bá 1593-ban (361. l., «azonrol») az Aeneas király históriájának dallamára utal. Szöv. L 1635 halottas részében, 61. l., Bá 1640, 696. l. Előfordul még a Széchényi Könyvtár Duod. Hung. 65. sz. kz-ban; ismertette VARJAS B.: Magyar Századok, 108. — Később elmaradt.

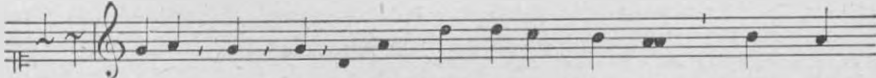
1093 — *Reggeli Ének* — «[O]h Felféges Atya Isten» — 10 vers; dall. a 3. sor elején kis eltéréssel Tr 598. l. A dunántúli ev. dall. kvecske (1. sz.) «huszita dallam»-nak mondja. «Otče Bože vsecmohúci» szöveggel közli BURLAS—PIŠER—HOŘEJŠ i. m. a Vietórisz-kódexből (191. l., 76. sz.) és Tran-ból (250. l., 118. sz.). — A harmadik sor megismétlésével ebből a dallamból alakította ki ILYÉS LXXXVI zoltárát IS 103—4. l., «Az Úr Istent magasztalom» — RMKT VII. 159. l. — szöveghez. — Az egykorú kiadásokban nem szerepel; csak az evangélikusok használták. Legújabbban (1955) 46. sz.

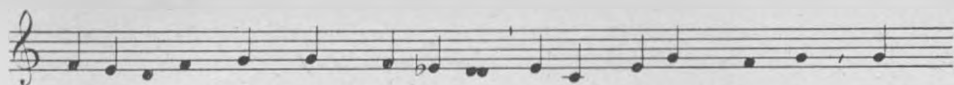
(19.) 
 [O]h Felféges Atya Isten, ki Uralkodol menyégben,

 diczértessél hveidben.

1094 — *Alia* — «[J]efus Kriltus szép fényes hajnal» — 5 vers; dallamához l. Zahn 51a) (először: Weisse 1531), BBr 1560, 199b—200a. Eredetije «O aurora lucidissima» (RHY 30.222), magyar változatai: CC/1, 7. l., CCK 2. l. (más szöv.), Nár 11, Kv 1744, 396. l., Mf 65. sz. és 370—71. l. (négyzólamú), ÖD 397. l. Vö. MNZT II. 319. és 510. sz. dall., jegyz. 1111. és 1135. l. — Irodalmához l. SZABOLCSI, *A XVII. század magyar világi dallamai* Bp. é. n., 21—22. l., PAPP Géza, *A magyar katolikus egyházi népének kezdetei*, Bp. 1942, 36. l., ahol a dallamot az «Ecce veniet Propheta magnus» antifónából vezeti le. — Szöv. (előbb: «... az igaz hajnal») Bo CCLVIIIb, majd a prot. énekeskönyvekben 1921-ig. Ref. 1948: 485. sz. a. újra felvették. Megvan Káj/1, 31, Káj/2, 28; Káj Hymnarium 130. l.-on is.

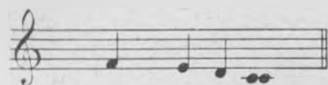
1095 — Pfla: 77 *Voce mea ad Dñum clus* / Notam vide pag. 890 — «Az Istenhez az én szómat» — a 77. genfi zoltár (l. 31. sz. kórus), összes szövegverseivel.

1098 — «[A]ldot légy Vr Isten az magos menyben» — 4 vers. A dallam kb. XVII. századi kéziratoss feljegyzése Bo Széchényi-könyvtárbeli példányának margóján, CCLIIIb. levélen található, a «Jóllehet nagy sokat» kezd. ének 6. verse alatt. A XVIII. századi ref. kótás kiadásokban «Szívem megalázzván» szöveggel található fornás dór variánsai: Kv 1744, 397—98. l., Mf 66. sz., ÖD 401. l. — Külföldi rokonáról nem tudunk. A forma a XVI. századi szövegekben igen gyakori. A szlávós stílusú vers (l. SZABOLCSI, *Tinódi zenéje*. 9—12. l., VARGYAS i. m. 140—142. l.) a dallamban teljesen magyar, hangsúlyos alakot ölt. — Ezt a szöveget csak Bá 380. l.-ról ismerjük; nj ott: «Jóllehet nagy sokat» stb.

(20.) 
 [A]ldot légy Vr Isten az magos menyben, hogy meg



vigasztal te szent lelkedben, a kik jelen vagyunk te

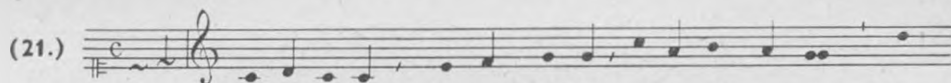


szent igedben

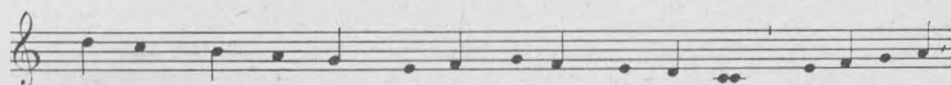
1098 — Ad notam: / *Irgalmaz Vr jsten imarans* — «[S]züklég' nekünk erről gyakran emlékeznünk» — 17 vers, versfőkben SzSzABOPALENÉKEORED. A nj-beli dallam TINÓDI JÁZON *historiájának* (SZABOLCSMÁL I. sz. dallam) a variánsa. Fennmaradt IS 46—47, valamint K 1744, 124—25. és ÖD 146. lapon, Illyés és az utóbbiak között stílusbeli eltérés is mutatkozik. — A szöveget másutt nem találtuk.

(Itt a kézi lapszámozás megszűnik, ezért a további darabok helyét az újabb, gépi levélszámozás szerint jelezzük.)

380a — «[B]izodalmunk Kriftus által jstenben vagyom» — 10 vers. Vö. Zahn 5356. sz. (I. SZABOLCSI, *Tinódi zenéje*, VIII. sz. dall. jegyz.), valamint Bäu II. 336. sz. dallamokkal. Újabb magyar előfordulásai: Kv 1744, 431. l., ÖD 447. l. — Szövege L 1635, 430. l. óta. (E kiadásban a 411. lap után előforduló énekek mind újak, «Appendix» cím alatt.) I, 1652, 264. l. Utoljára D 1806, 336. sz.



[B]izodalmunk Kriftus által jstenben vagyom, hogy



minden jöt mellyet várunk tőle megadgyon, szentirasban



bizonfogunk erről lok vagyom.

380b — Pfal: 134. *Ecce nunc benedicite Dno* — «Urnak szolgái» — a 134. genfi zsoltár (3 vers).

380b — *Az Angyalí örizetért* — «[V]ramn téged diczerünk» — 12 vers (4 × 8), nj nélkül. Szöv. I, 1635, 428. l. Kezdeté ott: «Ur Isten...»

381b — *Alia* / Ad notam: *Mire bankodol*: — «[M]eg foghatatlan kegyes jstenlég» — 14 vers; sok igazítás, más, de régi kéztől. Dallamhoz l. 19. sz. kórusunk jegyzeteit. A szöv. versfőiből MARGARETHAVSKD olvasható ki. Egyéb előfordulásáról az 1612-es oppenheimi énekfüggeléken (133. l.) kívül nem tudunk.

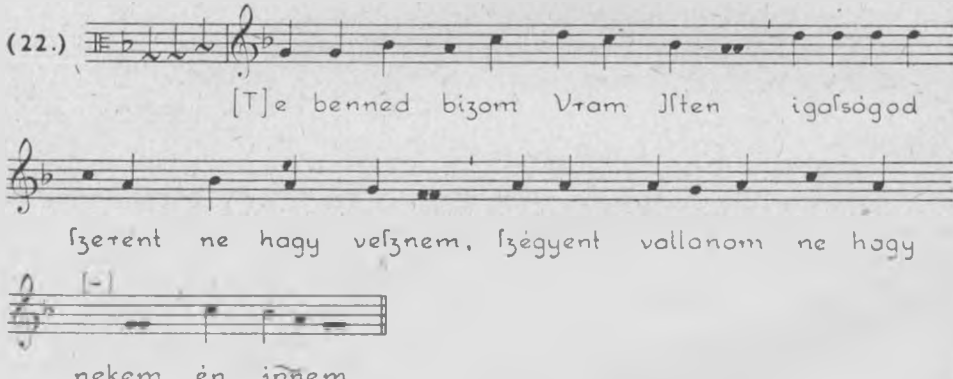
382b — *Alia* / Ad not *Emlékezzél Vr jn hi*: — «[H]álát adunk Vr jsten te néked» — 5 vers. A szótagszám ingadozó; versenként ezt a képet mutatja:

1. 10.10.10.11
2. 11.10.11.10
3. 10.10.10.10
4. 11.11.10.11
5. 10.11.10.10

Azokban a versekben, ahol az 1., 2. és 4. sorok valamelyikének szövege tisztótagos, a nyolcadik szótag fölött piros tintával melizmajelés (neuma) áll. A nj szerinti dallam: Kv 1744, 355. l., Mf 61. sz., ÖD 357. l. A ref. énekeskönyvből 1921-ben kimaradt; 1948-ban 379. sz. a. újra felvették. A forma és a dallam ritmikus tagolása kétségkívül a «Salve Mater» tizesével való rokonságra vall, de az e dallamhoz járuló szövegek szótagszáma mindig ingadozást mutat. Halottas változatairól l. Cs. ТóTH: Kodály-Emlékkönyv Bp. 1952, 305—309. l. — Szövege — azonos nótajelzéssel — Bá 1593, 391. l., másutt nem fordul elő.

383a — *Pater Noster* — «[M]i Atyánk oh kegyes jsten» — 3 vers, nj nélkül. Dallama Zahn 2561, ill. Bá II. 346. sz., nálunk HG CXXVIb—CXXVIIa, azóta eltérés nélkül. — Szövege először az oppenheimeri függelék (1612) 123. lapján, majd I, 1635, 439, I, 1652 283. l. Később eltűnik; az 1948. évi ref. énekeskönyvben 484. sz. Nem lehetetlen, hogy SZENCZI MOLNÁR Alberttől származik, mint még néhány, először vagy egyedül az oppenheimeri függelékben szereplő ének.

383b — Pfal: 30 (prot. számozás szerint 31-nek kellene lenni): *In te dne spe»* — «[T]e benned bizom Vram jstenem» — 7 vers. Itteni formás dallamán kívül csak egy késői, erősen eltérő és lejegyzésében is romlottnak látszó (ÖD 102—103. l.) variánsáról tudunk. Külföldi megfelelőjét nem ismerjük. — Szövege egy, Vár 59. l.-on és minden további énekeskönyvben megtalálható, talán Tési vagy TESCHENI Imrétől származó ének (RMKT VIII. 7. l.) alig eltérő változata. A ref. énekeskönyvből 1806 után maradt ki.

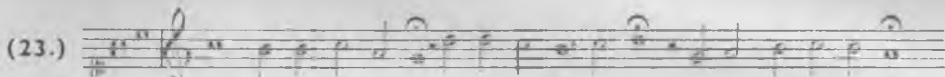
(22.) 

 [T]e benned bizom Vram jsten igafogod
 Szerent ne hagy vesznem, Szerent vallanom ne hagy
 nekem, én innem.

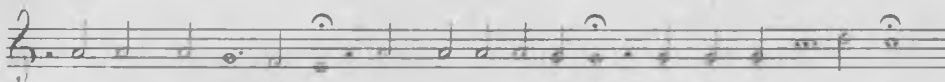
384a — *Reggeli Ének* / ad no: *Noizfa jstenelő szent*: — «[T]e néked Vram halát adok» — 5 vers. Nótajelzése a 33. genfi zsoltárra utal; l. a 26. sz. kórustételt. — Szöv. I, 1652, 231. lapon. A ref. énekeskönyvekben megszakítás nélkül a mai napig megtalálható.

384b — *Cur mundus militat sub*: — «[M]it bizik é világ ő álnokfágában» — 10 vers. Jacopone da Topi énekének (RHy 4146) német prot. vonalon egy másik — Zahn 5062 — dallamát találjuk, amely a hazai kat. énekeskönyvekben (CC/1, 248, CCK 236—37. l.) és Tr 859. l.-on is előfordul. Más típust képvisel a CC/1, 143, 249, CC/2, 76. l.-on található dallam (vö. Bä II. 348. sz.). Ez utóbbinak variánsa az eperjesi dallam is; nagyobb eltérést csak az első sorában mutat. — Szövege először HG/2 CXIIIa, majd Bo CXLVIIIb (=magyarul) és CCVIIb (latinul). Később a halottaskönyvekbe ment át. A kat. szövegek közül IH 33, Káj/1, 687, Káj/2, 583. l.-on találjuk.

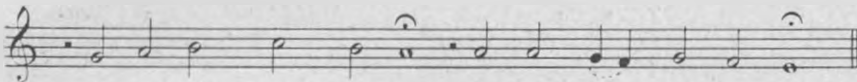
A dallam harmadik, csak Kv 1744-ből ismert (462. l.) változatával itt nem foglalkozunk. Kiágazásairól népzenei vonatkozásban l. KODÁLY, *Magyar népzene*. Bp. 1952, 46. l., a halottas dallamok körében pedig Cs. ТóTH K., i. b. 309—14, 322—23. l.



[M]it bizik e világ ö álnoklágában, kinek Izerenczeje



vagyon el mulalban, ö hatalmafoga halzontalanlágban,



miképpen föld edeny vagyon el romlásban.

385b) — (tires hangjegyvonalak alatt) — «Minden ember meg hallya Istennek intését» — 28 vers, 4 × 13-as (7+6) versszakok. Kár, hogy dallamának beírása elmaradt, mert ilyen méretű szövegeinkhez alig akad egykorú dallamunk. A szövegnek más énekeskönyvi előfordulásáról nincs tudomásunk.

387a — (eltérő kézírás :) Hymnus De Angelis — «[D]icirjük az mi kegyelmes Attyakot» — 12 sapphikus versszak, nótajelzés nélkül. Szövegét más forrásból nem ismerjük.

Az itt ismertetett értékes zenei, valamint zenetörténeti vonatkozású szövegbeli anyagra vonatkozó megállapításainkat ezekben foglalhatjuk össze:

1. Az Eperjesi Graduál kórusaiban és kancionálás anyagában kevés jellegzetesen magyar dallammal találkozunk. Ennek magyarázatát a helyi körülményekben látjuk elsősorban.

2. Az átvett anyag sokirányú — gregorián, német reformációs, humanista és szláv-huszita—kapcsolatot mutat. A válogatók — mert az anyag kiválogatását bizonyára nemcsak egy ember döntötte el — többféle forrást használtak. Amit az előttünk álló anyagból nem tudunk rokonítani, annak a forrását nem találtuk meg ezideig.

3. Az anyag válogatói sok egykorú kótás népénekeskönyvet ismertek és azokból szabadon válogattak; a hátramaradt anyag nem mutat egyoldalú hatást. Az átvett anyagon bizonyos, nem mindig egyforma variálást is megengedtek maguknak, ami e korban nem volt egyedülálló jelenség. Érdekes az ilyen variációs folyamat kezdetét pl. az 1. sz. cantio-dallam (Menyhöljővek) esetében megfigyelni.

4. A graduál liturgikus részeinek végén álló nagyszámú, igen sok esetben itt nem is található népénekre való utalás azt is elárulja, hogy használták az egykorú — legtöbb valószínűség szerint a lőcsei 1635. évi — népénekeskönyvet is. A graduál dallam nélküli cantiói fölött is sok esetben találkozunk kívülálló énekre utaló nótajelzésekkel.

5. Nagyon sok az első ízben, sőt hazai vonatkozásban egyedül itt előforduló dallam; sőt szövegek is akadnak, amelyekkel sehol másutt nem találkoztunk. Ilyen szövegek egyike-másika kezdetleges, vagy nyelvi tekintetben nem kielégítő, de annál több megbecsülést érdemel az a törekvés, amellyel a magyarosodó Eperjes és a Szepesség számára egyházuk körén belül magyar irodalmat akartak teremteni.

6. Világosan kitűnik az összefüggés a bártfai és lőcsei nyomtatott énekeskönyvekkel, ami arra mutat, hogy a lutheránusoknál volt egy sajátos, «felvidéki» vonal és ez anyaguk tekintetében, a kálvinista kiadványokkal szemben, bizonyos evangélikus eredetű és szellemű többletben is megnyilvánult. Ezeket a felvidéki protestáns énekeskönyveket tehát, még ha — valószínűleg kiadói okokból — GÖNCZI György előszavával jelentek is meg, bizonyos mértékig külön kell választani a debreceni, váradi vagy kolozsvári református kiadványoktól.

7. Érdekes, hogy SZENCZI MOLNÁR Albert 1612. évi oppenheimi bibliakiadásának énekfüggelékéből szintén néhány közvetlennek látszó átvételt találunk.

8. Sok értékes dallam és szöveg mégis hamvában maradt, amiből, az eperjesi magyar evangélikus virágzás sziget-jellegén és rövid időtartamán kívül arra következtethetünk, hogy nem csupán a besugárzás múlta felül a kisugárzást, hanem az irodalmi és a nyelvi színvonal sem érte el az exportképesség és a hódítás fokát.

9. A latin címmel vagy kezdősor-idézettel el nem látott énekek rendszerint újabb termékeknek tekinthetők. (A genfi zsoltároknál megadott latin kezdősorok e tekintetben nem mérvadók.) Ez arra mutat, hogy emlékeztek az eredeti latin darabokra; annál is inkább, mert két egykorú zsebkiadás, az 1640-es bártfai és az 1642-es lőcsei énekeskönyv, egyenként több mint negyven ének teljes latin szövegét is tartalmazza.

10. Az a latin kezdősor idéző anyag, amelyet a Repertorium Hymnologicumban nem találtunk, nyilván nem katolikus, hanem reformációs-humanista (iskolai) eredetű lehet.

11. A kórustételekben a legkorábbi ismert kísérletet látjuk a magyar szövegű karéneklésre. Ez az anyag, talán teljesen idegen származása ellenére is, éppen ezért különösen értékes. Zenei helyesírása itt-ott pontatlan és hibás; technikában messze elmarad az egykorú külföldi művészi gyakorlattól, de ugyanolyan messze fölötte áll a XVIII. századi debreceni indítású, nehézkes kollégiumi tenorpraxisnak, sőt azt egy jó évszázaddal meg is előzi.

12. A haladó és magyarosodó Eperjes ebben a zenei anyagban olyasmit produkált, aminek létrejöttét az ottani magyarokkal együttélő, zencileg fejlettebb népi csoportok ösztönzése is elősegítette. Ehhez hasonló jelenség a tömbmagyarság református központjaiban, talán éppen a közvetlen ösztönző hatások hiányában, csak elkésve és fejletlenebb fokon jelentkezett. Az eperjesi sziget elmerült, mielőtt kisugárzó központtá izmosodhatott volna. A hagyományi tudatában gyengülő református művelődés a maga jóval magyarabb és népibb népének dallamanyagát ugyan később, a XVIII. század közepe táján és azután írásba foglalta és a XIX. század elejéig meg is őrizte, de az utolsó időkben már nem használta,³⁹ végül pedig, kellő zenei műveltség és igényesség híján, az 1806. évi reformban, a magyar zenei folytonosság jóvátehetetlen kárára, csaknem teljesen felszámolta.

³⁹ I. Cs. TÓTH Kálmán, *Éneklésre tartozó Regulák 1807-ből*. Református Egyház, VI/9. (1954) 15—24. l. — L. még: *Prédikátori Tárház*, II. kötet, Negyedik Fogás, Vátz 1807, 104—117. lap: FÁBIÁN József és LÁTZAI SZABÓ József, *A' Magyar Reformátusoknak készülőben lévő új Énekes Könyvről*, — uo. VERES István, *A' mostani Énekes Könyvnek jobbítása felől készült Planuma az Alól irt Tiszt. férfinak, a' Bal. Füredi Superintendentialis Gyűlésre, de a' mellyről elmaradván, itt közönséggé tétetik* — 117—135. l.

A VIETÓRISZ-KÓDEX SZVIT-TÁNCAI

A magyar zene elmúlt századaival foglalkozó történeti kutatás számára három, egymást kiegészítő terület kínálkozik. Az első a szűkebben értelmezett magyar muzsika, tehát a népi- és a műzene, a világi s az egyházi muzsika története. A második terület a Magyarországon szerzett, illetve előadott, elterjedt, ismertté vált, magyar zenei gyűjteményekbe bekerült külföldi zenéé. Ennek behatóbb vizsgálata nem csupán művelődéstörténeti adalékokat ígér, hanem egyszersmind módot adhat a kor magyar zenéjét érő külső hatások felmérésére is. Megismerése révén megtudjuk: milyen zenével élt a magyarság — legalábbis egy bizonyos rétege — az adott korban. Sz ez a Magyarországon elterjedt külföldi muzsika időnként hungarizmusokat is őriz. Épp ezzel kapcsolatos a kutatás harmadik területe: a külföldi muzsikuskok magyaros zenéjének vizsgálata, az első *Passamezzo Ongaro*-któl és *Vngerischer Tantz*-októl — Brahms magyar vonatkozású műveig.¹ E művek (a második csoportban említett külföldi szerzők magyar földön komponált s magyar zenei vonatkozásokat rejtő alkotásaival együtt) bizonyos korban egyedüli képviselői lehetnek valamely, egykor virágzott, de honi zenei emlékek híján elsüllyedt magyar hagyománynak (mint a XVI. századi hangszeres tánczenénk esetében az olasz, német, cseh, lengyel stb. tabulatúrák feljegyzései, illetve a korai verbunkosnál Mozart, a két Haydn és Dittersdorf magyaros tételei, tételrészei), vagy pedig «tömeges előfordulásukkal» (mint a XIX. század második felében) arra mutatnak rá: mit tart a külföld jellegzetesen magyarnak. Ez esetben adalékokat szolgáltatnak az illető kor magyar zenei köznyelvének vizsgálatához.

A Vietórisz-kódexnek, a XVII. századbeli magyar és szlovák, világi és egyházi zene e nagyértékű gyűjteményének közvetlen magyar vonatkozású világi darabjait SZABOLCSI Bence már közzétette.² Ezzel azonban a kódex anyagának még csak mintegy 13%-a látott napvilágot! Újabban a BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ-szerkesztette *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* c. könyvben³ jelent meg 52 világi darab (közülük 10-nek csak a dallama) és 96 egyházi ének (58-nak ismét csak a dallama); a könyv e részében azonban a zenei megfejtések közt oly sok a hibás, hogy a publikált anyagot gyakorlatilag «lintézetlen kérdés»-nek kell tekintenünk.

Megítélésünk szerint a Vietórisz-kódexet mielőbb ki kellene adni teljes terjedelmében! Igazában így nyernénk tiszta képet arról, hogy milyen mű-

¹ E téren PRAHÁCS Margit, *Magyar témák a külföldi zenében* (Budapest 1943) c. nagy jelentőségű címjegyzéke az első, s máig egyetlen összefoglaló kísérlet.

² Valamennyit — számszerint 52 darabot — *A XVII. század magyar világi dallamai* c. könyvében (Budapest 1950).

³ Bratislava 1954.

fajok éltek egymás mellett, egy időben; így ismernénk meg a kedvelt műveket és műformákat, csoportosításuk, feldolgozásuk módját. Jelen tanulmány — Szabolcsi Bence idézett publikációja után — e vállalkozás második lépését jelentené. Teljes terjedelmében, eredeti sorrendjében s válogatás nélkül közli (teljességében elsőként) a kódex II. fejezetét. «*Sequnt[ur] Current[es] et id genius Alia*» — áll e fejezet élén. A cím tehát szvit-muzsikát, szvittétel-szerű táncdarabokat ígér. A tartalom ennek nagyrészt meg is felel. A táncok közt azonban 3 *Aria*, 1 *Praeludium* s egy latin feliratú darab is szerepel. Ezeket nem szakítottuk ki környezetükből; eredeti sorrendjüknek megfelelő helyen közöljük.

De mielőtt közelebről vizsgálnók tanulmányunk tárgyát, a gyűjtemény második fejezetét: tekintsük át a Vietórisz-kódex tárgyi felosztását, eddigi irodalmát s foglaljuk össze a rávonatkozó általános tudnivalókat.

A KÓDEX IRODALMA — TARTALMA

A Vietórisz-kódex — jelentékeny egyházi zenei vonatkozása mellett — a XVII. századi magyar világi muzsika öt kéziratos forrásának egyike (Kájoni-kódex, Vietórisz-kódex, Stark-féle soproni virginálkönyv, Lőcsei virginálkönyv, Nagy Iván-féle kézirat⁴). — Jelenleg a Magyar Tudományos Akadémia kézirattára őrzi (Régi és Újabb Írók, 4^o 190.). A 16 × 20 cm-es kézirat 145 folio-oldalból s egy számozatlan belső fedőlevélből áll. A kódex 1903-ban került a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárába. Első ismertetője, Csíky János így írja le külsejét:⁵ «Kemény táblájára XVII. századi hangjegyekkel kívül-belül teleírt papír van ragasztva, efölé pedig az alsó táblára régi misekönyvből kitépett, szüette pergamentlapot tettek.» A kódexet a legutóbbi időben új kötéssel látták el; a régi kötés-táblából kiolvasztott, többnyire orgonatabulatúrás feljegyzésű szlovák és latin feliratú egyházi énekeket, illetve ének-töredékeket külön tasakban helyezték el, a kódexszel azonos könyvtári számon. A kódex eredetét illetően megoszlanak a vélemények. A félszázadnál régebben folyó vitát mai napig nem tudjuk eldönteni; így csupán a különböző vélemények ismertetésére szorítkozunk. Csíky szerint⁶ «egy felső-magyarországi nemesi család értékes könyvtárából került a Magyar Tudományos Akadémia birtokába. E könyvtár köteteiben a következő könyvjelzőt találjuk: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz, közepén koszorút tartó oroszlán, efölött csillag és hold. Ez a könyvjelző azonban a mi kötetünkben hiányzik.» FRENKEL [FABÓ] Bertalan, kódexünkről szóló első híradásában⁷ a kézirat eredetéről ezt mondja csupán: «Pár héttel ezelőtt Isten és a jószerencse megengedte, hogy felfedezsem és megfejtsem Bészterházy Pál nádornak egyik énekeskönyvét, mely valószínűleg 1670 tájáról

¹ Ez utóbbit SZABOLCSI Bence ismerteti: Új Zenei Szemle (1952) III. sz. 12—13. l., *Adatok a XVI—XVII. század magyar irodalom- és zenetörténetéhez* c. cikkében. A kézirat, ill. részleges másolata. A XVII. század magyar világi dallamai megjelenése után bukkant fel.

⁵ Csíky János, *Egy magyar lantkönyvről*. Pesti Hírlap 1903. dec. 15. A cikk — mint már címéből is látható — tévedéseket, pontatlan adatokat közöl: a Vietórisz-kódex orgonatabulatúra, nem pedig «lantkönyv».

⁶ Id. cikk, valamint *Régi magyar művészeti zene*. Magyar Könyvszemle (1905), 131—132. l.

⁷ FRENKEL Bertalan dr., *Régi magyar táncok*. Budapesti Hírlap 1904. aug. 6.

való.» *A magyar népdal zenei fejlődése* c. könyvében⁸ egy teljes fejezetet szentel Fabó a kódexnek,⁹ amelyet itt is «Eszterházy Pál nádor énekeskönyvének» nevez. A kézirat sorsáról ezt írja: «... a Vietorisz könyvtárából egy budapesti antiquáriushoz került, onnan hozzám. Ma az MTA tulajdona.»¹⁰ A kódexnek Esterházy Pállal való kapcsolatát a következő érvekkel igyekszik bizonyítani: «... a könyvben van szerencsére egy *missilis cédula*,¹¹ a mely Eszterházy Pál nádor *hercegnek* szól, ki csak 1687-ben lett bírodalmi herceg. A valószínűség az, hogy evvel a cédulával neki a *könyvet visszaküldték, vagy küldték (inkább az utóbbi), mint olyant, a melyben új, divatos, előtte ismeretlen nóták is vannak.*» Továbbá: «Van [Esterházy] hátra hagyott iratai között egy jegyzék ...], a mely felsorolja mindazokat a zenedarabokat, melyeket tudott; egész játékműsorát.»¹² Itt Fabó közli a listát BUBICS—MERÉNYI Esterházy-életrajza nyomán¹³ (pontatlanul és hiányosan) s a listán szereplő néhány «éneke, tánc s nóta», valamint több, kódexbeli darab címének egyezéséből teljesen megbizonyosodik afelől, hogy a tabulatúra csakis Esterházy Pál nótáskönyve lehetett. (Meg kell jegyeznünk, hogy Bubicus—Merényi könyve nem határozza meg a lista pontos keletkezési idejét, de mindenesetre az Esterházy nádorrá választása [1681] előtti fejezetben közli.) Vélekedésünk szerint Fabó egyik bizonyítéka sincs kellőképpen megalapozva; egy utólag beragasztott, ismeretlen kéztől származó «közvetett» bizonyíték — mindaddig, míg írója, beragasztója kilétéről nincs kellő adatunk — keveset bizonyít. (Erre utóbb még visszatérünk.) Ami pedig a listát illeti, mindenekelőtt szükségesnek tartjuk, hogy *közöljük* ezt az értékes dokumentumot (mely a zenetörténeti irodalomban csupán Fabó *hibás* másodpublikációjaként szerepel), az eredetivel nem rendelkezvén, Fabó forrása: BUBICS—MERÉNYI id. műve alapján.

Énekek, Tánczok s Nóták száma, az Virginán kit tudok verni:

A Sz. Háromságnak ...	Galiarda.
Vitézek, mi lehet ...	Carabella.
Ave Maris Stella.	Rosz balét.
O gloriosa Domina.	Második része.
Stabat Mater.	Harmadik „
Angyaloknak királyné asszonya.	Negyedik „
Istennek sz. Anyva.	Első Sarabanda.
Litania.	Második „
Puer natus in Bethlehem.	Harmadik „
Nékünk születék ...	Negyedik „
Dicséretes az Gyermeke ...	Flagelot.
Patris Sapientia.	Bargamasco.
Surrexit Christus.	Rengető.

⁸ Budapest 1908.

⁹ I. m. VII. fejezet. Eszterházy Pál nádor énekeskönyve. 91—110. l. — Fabó harmadik, idevágó műve: *Az Esterházy tabulatúrák könyve kora*. Magyar Könyvszemle (1911) 289—292. l.

¹⁰ 93. l.

¹¹ 94. l. Itt Fabó jegyzetben közli az 58. folio-oldal után beragasztott cédula szövegét, igen pontatlanul és hiányosan. E cédula ismertetésére még utóbb visszatérünk.

¹² 96. l.

¹³ *Herczeg Eszterházy Pál nádor, 1635—1713*. Bubicus Zsigmond közreműködésével írta MERÉNYI Lajos. Budapest 1895, 196. l. «Eredetije a kismartoni hercegi főlevél-tárban. Rep: 85»

Pange lingua.
 Hajnal, hajnal...
 Omni die...
 Bocásd meg Uristen...
 Hálát adjunk...
 Salve Mundi Domina.
 Virágokról való táncznóta.
 Állj meg, édes solymom.
 Isten hozzád, karvalykám.
 Vesd fel szemeidet...
 Drága kövekről.
 Fényes palotákban...
 Jaj én szerencsétlen...
 Ó! édes Istenem, néked mit miveltem...
 Nyisd meg én torkomat...
 Ó! mely boldogtalan Cupido.
 Mint juhász kősziklán...
 Hadverésről való ének.
 Bujdosásim után.
 Szánj-meg, látod rabul adtam már fejemet.
 Ó mely nagy győtrelem vagyok én szivemben...
 A szerelem.
 Titkos szerelemnek Venus indítója.

Második része.
 Harmadik része.
 Trombita nóta.
 Második Trombita nóta.
 Salamon.
 Csigá.
 Pauren Toncz.
 Mascara.
 A fülemile éneke.
 Isten az embernek...
 Az én lengyel tánczom.
 Más lengyel táncz.
 Harmadik Homonnaié.
 Negyedik szeg: Palatinusé.
 Ötödik.
 Magyar Táncz. Második. Harmadik
 Változó táncz.
 Hármastáncz.
 Süveges táncz.
 Oláh táncz. Második.
 Oláh táncz.
 Polepsi.
 Tót táncz. Második. Harmadik.
 Dobranocz.
 En vagyok a messze földről röpülő kis madár.

Az Esterházy-féle lista és a Vietórisz-kódex anyagának részleges egyezésére a következőket kell megjegyeznünk:

1. az egyházi énekeket illetően Esterházynak már abban a korban számos kéziratot és nyomtatott forrást állhatott rendelkezésére.

2. A listán szereplő szöveges, világi magyar dalok közül *egy sem szerepel* a Vietórisz-kódexben (szövegutalással legalábbis nem); hacsak *A fülemile éneké-t* nem kíséreljük meg egybevetni a kódexbeli *Ó kedves fülemiléczké-vel*.

3. *Sarabanda* előfordul a korabeli magyarországi zenei gyűjtemények közül a két löcsei tabulatúrában,¹⁴ a Stark-féle soproni virginálkönyvben,¹⁵ a Kájoni-kódexben,¹⁶ sőt a Nagy Iván-féle kéziratban¹⁷ is. *Galiarda* található a második, ún. Löcsei virginálkönyvben s a Kájoni-kódexben. A *Bargamasco-t* illetően 1. jelen tanulmány (1) dallamának jegyzetét. *Salamon c. tánc* a Vietórisz-kódexben egyáltalán nincs (azaz csak zenei variánsa található, 1. (26) dallan), de van a Stark-féle virginálkönyvben; a Vietórisz-kódexben egy *Olach táncz* szerepel, a listán és a Kájoni-kódexben viszont több stb.

4. A feltehető, valószínű egyezések száma — *Hajnal, hajnal...*; *Bargamasco*; *Mascarada* (?); *Süveges táncz* (a Vietórisz-kódexben: *Item Klobuczky Tanecz*); *Dobranocz* — nem túl nagy.

5. Van viszont a nótalistán számos olyan dal és tánc, amelynek sem szövege, sem dallama nem maradt ránk, így nem szerepelhetnek természetesen a Vietórisz-kódexben sem.

¹⁴ Vö. BURLAS—FISER—HOŘEJŠ i. m. 98., 123., 132. stb. 1.

¹⁵ L. JANDEK Gusztáv, *Wohlmuth János 1689. évi ún. Stark-féle virginálkönyve*, 10. 1. — *Könyv. a Soproni Szemle* (1955) 1—2. sz.-ből.

¹⁶ SEPRŐDI JÁNOS, *A Kájoni-codex irodalom- s zenetörténeti adalékai*. Irodalom-történeti Közlemények (1909) 413. 1.

¹⁷ SZABOLCSI Bence i. m. (l. 4. j.) 13. 1.

6. Feltűnő, hogy a nótalistán nincs egyetlen *Curant* sem, míg a Vietórisz-kódexben 13 található; stb.

Mindez azt bizonyítja, hogy Esterházy repertoárja és a Vietórisz-kódex anyaga között nincs semmivel nagyobb azonosság, mint pl. a Vietórisz-kódex és a Kájoni-kódex között. Fabónak tehát ez a második «bizonyítéka» is gyenge lábon áll. Ami persze nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a kódex valamikor — egy ideig — Esterházy Pál tulajdonában lehetett.

SZABOLCSI Bence a kódex történetéről szólva,¹⁸ azzal egészíti ki az eddig előadottakat, hogy a kézirat a felsőhoróczi Vietórisz családi könyvtár egy részével együtt Bécsben eladásra került s innen Ranschburg G. antikvárius révén jutott 1903 nyarán Budapestre, majd Fabó Bertalan, utóbb a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárának tulajdonába. PAYR Sándor bizonyítatlan állítása szerint¹⁹ viszont a kódex «... Wietorisz Jonathán soproni lyceumi tanár könyvtárából került elő...».

A Vietórisz-kódexnek Esterházy nádorral való esetleges kapcsolata még századunk 20-as éveiben is vitát váltott ki. Szükségesnek tartjuk ezzel kapcsolatban, hogy ismertessük a már említett, utólag beragasztott cédula teljes szövegét,²⁰ majd SZABOLCSI B. Molnár—Kern Daloskertjéről írt bírálatainak irásszakértők bevonásával készült idevágó részét.²¹

A cédula szövege:

Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici Cumanorum, Aurei Velleris Equiti Comitatum Sop[ro]niens[is] Pest Pilis, et Söld Sup[re]jmo Comiti, nec non Sacrae Cesar[ae] Regiaeque M[ajestatis] Intime Con[siliario] Camerar[io].

Az említett bírálat pedig a következőket mondja a Vietórisz-kódex kézírásainak problémájáról:

«Ki írta, illetve kik írták ezt a gyűjteményt és kié volt? egyelőre lehetetlen eldönteni. A kommentáló szerző kifogásolja azt a német dolgozatomban felhozott momentumot, mely szerint a kódex kuszább kézírását egybevethetőnek tartom Esterházy nádor kezeirésével. Más, analog érveket nem tart eléggé súlyosaknak. Úgy hiszem azonban, a legjelentéktelenebbnek látszó momentumot sem szabad itt figyelmen kívül hagyunk, főként, ha nem egy *pro-* vagy *contra* véleményt akarunk utólagosan igazolni, hanem tisztára maga a probléma érdekel, bármily irányban tisztázódjék is. Ezért kell egyelőre *felsorolnunk*, a lehető leglelkiesmeretesebben felsorolnunk a lehető legtöbb érvet, a lehető legtöbb irányban, állítások és feltevések mellett és ellen egyaránt. A kérdést valóban nem tekinthetjük eldöntöttnek, mert az Esterházyval való kapcsolat mellett éppoly kevésbé sikerült döntő érveket felhozni, mint e reláció ellen; kétségtelen azonban, hogy a kódexbe beragasztottak egy Esterházy nádor címét tartalmazó egykorú cédulát. Ez pozitívum. Bármily okból, bármily módon, bármily időben került ez a cédula ide, bárki ragasztotta a könyvbe: a kutatónak kötelessége, hogy utánajárjon az ilyen mozzanatoknak, hogy ott kezdje a nyomozást, ahol kezdheti; ez esetben a nádor környezetében. Egyelőre ott tartunk, hogy fel kell mindenit említenünk, ami utunkba akad; lesznek nyomok, melyek semmit sem mondanak, lesznek, melyek félrevezetnek s lesznek, melyek megmondják az igazat, ha negatív formában is. Mindenesetre mindezt *látnunk kell*, egymás mellett, felsorakoztatva: a további kutatás talán újabb nyomot lel, talán meg-

¹⁸ SZABOLCSI B., *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*. Leipzig 1926. 17. l.

¹⁹ *Soproni zenetörténeti emlékek*. Evangélikus népiskola, 1912, 66. l.

²⁰ Közli: SZABOLCSI i. m. (l. 18. j.) 17. l.

²¹ *Zenei Szemle* 1927 ápr.—máj. 207—208. l. — Szabolcsi B. további idevágó munkái: *Zenei lexikon* II. 668. l.; *A magyar zenetörténet kézikönyve* 1947., 33*—35*, 39*—41.* l.

mondja, merre kell fordulnunk. Ha ideje előtt — bármely irányban s esetleg ellentmondó érvek félretolásával — akarjuk eldönteni a kérdést, csak magának az ügynek ártunk vele. Dolgozatomban felemlítettem, hogy, ha néhány érv a nádorhoz való relációt támogatná is, ellene szól a tisztán zenei, stiláris szempont : maga a nádor ekkor már nem írhattott ilyen primitív virginal-letétet. Ami az írárok kérdését illeti, magam nem lévén írászakértő, ideiktatom azokat az ellentétes (szóbeli) szakvéleményeket, melyeket részben három éve, részben újabbban a Vietórisz-kódexet illetőleg kaptam.

A kódexszel egybevetett anyag :

1. a nádor kézirata : a) Bubicsh-Merényi életrajzának fakszimilái alapján, b) eredeti levelek alapján : az Orsz. Levéltár Missiles c. gyűjteményében öt levél (1680—85) őrzí a nádor kézirását természetesen az aláíráson kívül ;

2. a levelek közül főként kettőnek kézirata, a nádor ismeretlen íróliákja vagy titkárrja kezétől : 1680 okt. 31. Semptérlől Thököly Imrének és 1685. júl. 19. Bécsből ugyancsak Thököly Imrének.

A) vélemény : A kód. második írása *azonos* a fentebb 1 a)-val jelzett írással. (Ínnek alapján készült dolgozatom idézett passzusa.) (Fögel József.)

B) vélemény : 1) A kód. többféle kéz írása. 2) A másodiknak jelzett írás nem *azonos* sem 1 a)-val, sem 1 b)-vel. 3) A magyar szakasz címfeliratai s a fentebb 2)-vel jelölt levelek *azonos* kéztől származnak. (Bártfai Szabó László.)

C) vélemény : A B 3) alatt említett egybevetés csak bizonyos hasonlóságokat illetően helyes, azonosság nem áll fenn. A kód. többféle kéz írása. (Török Pál.)

Ha az utóbbít, Jakubovich Emil ítélete nyomán — a fent említett hasonlóságok leszögezése mellett — döntőnek fogadjuk el, összegezésként egyelőre csak ennyit állapíthatunk meg : a kódexben, a beragasztott cédulától eltekintve, *hat* kéz írását látjuk. Az 1. kéztől ered a latin mottó (Raro doctus erit stb.). Ez a kéz talán *azonos* a 3) alatt említendővel. A 2. kéztől való a tabulatura latin magyarázata (egyik szakvélemény szerint : öreg ember írása). A 3. kéz írta a kód. anyagának túlnyomó részét : a tabulaturát, az 5. alatt említendő bejegyzések kivételével s a címet is, a magyar címfeliratok kivételével. A 4. kéz a magyar szakaszba utólag beleírta a dallamszövegek kezdeteit. (Egyik vélemény szerint Eszterházy diákjának írása.) Az 5. kéztől valók azok az egyes szakaszok végén álló kuszább bejegyzések, melyeket dolgozatom részletesen felsorol. (Egyik vélemény szerint : rokon a nádor írásával.) A 6. kéztől ered az a kétsoros számadásbejegyzés, melyet a hátsó könyvtábla belső oldalán látunk, 1679-es kezdettel. (Egyik vélemény szerint : női írás.) A kódexen kívül álló kéziratokkal való egybevetések, melyek Eszterházy környezetére utalnak, egyelőre nem döntő kombinációk ; irányuk talán még útbaigazít.»

Mindéhez annyit tehetünk hozzá, hogy nézetünk szerint a kódex zenei bejegyzései legalább *három* kézre vallanak : az anyag többségét kitevő «világos» írástól és a «kuszá»-tól egyaránt eltérnek — többek között — a 28b—29a levélen levő Sarabanda vonásai. Lehet viszont, hogy e kéz *azonos* a fent említett 1., 2., 4., vagy 6. kéz valamelyikével.

(A kódex irodalmának felsorolásakor meg kell említenünk Charlotte ABELMANN, *Der Codex Vietoris* c. disszertációját [kézirat ; Wien, 1946. ÖNB Musiksammlung 744752-C]. Mivel csupán jelen tanulmány anyagának lezárása *után* vált e sorok írója számára hozzáférhetővé : megállapításaira helyütt nem térhetünk ki.)

*

A Vietórisz-kódexet 1680 körül írták össze, a számos szlovák vonatkozásból ítélve, feltehetően a Felvidéken. Az egyetlen évszám a kötet utolsó, 145a lapján, egy kétsoros számadás élén olvasható : 1679. A teljes mondat — amennyire eddig el lehetett olvasni — a következő :²²

1679 Attam Cornelnek ff 23 D 75 [olvashatatlan két szó, vsz. név]
tesen hoza ff 2 D 25.

²² A nehezen olvasható két sor kibetűzéséért köszönet illeti dr. Berlász Jenőt.

Mai értelmezéssel :

1679 Adam Kornélnak 23 forint 75 dénárt, X. V.
teszen hozzá 2 forint 25 dénárt.

A lapon egy összeadás látható még s egy latin mondat : *In nomine Dni.*
A számozatlan felső védőlevél belső lapján szintén latin jelige áll : *Raro
Doctus Erit qui semper | otium querit.* Ezután kezdődnek a számozott folio-
oldalak (a számozás XX. századi).

A kódexet még végső összeírása előtt kötötték be — ezt számos üres levél
bizonyítja. Az összeírás során a rendelkezésre álló zenei anyagot műfajok
szerint csoportosították. Az egyes műfajkategóriák között üres lapok maradtak,
nyilván a később eszközlendő pótlások számára. Az egyházi dallamokat
tartalmazó részt a leíró meglehetősen teljes, befejezett gyűjteménynek tart-
hatta : az egyházi ének-kategóriák közt ezért többnyire csak a legszükségesebb
egy oldalt hagyta üresen.

A Vietórisz-kódex az ún. Anmerbach-féle német orgonatabulatúrás
írást használja. [Részletesen ismerteti J. WOLF, *Handbuch der Notations-
kunde*, II. 3—35. l.; magyar nyelven SEPRÓDI, *Irodalomtörténeti Közlemények*
(1909) 282—288. l.] Átirataink ritmikái alapelve: a függőleges vonal | = egész-
hang (e). Táncainknál a sokhelyütt kiírt 3/2 jelzés kétségbevonhatatlanul
igazolja ennek az alapelvnek helyes voltát. Az 1a levélen olvasható a ritmus-
jelmagyarázat :²³

	tale signum unus tactus et comprehendit literam unam	[o]
┌┐	tale signum iterum tactus unus et comprehendit literas 2	[o o]
5	valet medium tactum et tantum literam unam comprehendit	[o]
┌┐	tale signum valet medium tactum et comprehendit literas 2	[o o]
┌┐	tale signum comprehendit literas 4 et valet tactum medium	[o o o o]
┌┐	tale signum comprehendit literas 8 et valet tactum medium	[o o o o o o o o]
┌┐	tale signum comprehendit literas 3 [?] et valet tactum medium	[o. o]
┌┐	ad tale signum 3 [?] litere accipiuntur	[o. o]

A kódex tárgyi felosztása a következő :

	[Szignumok magyarázata]
1a2a—10a	Notae Hungariae variae [2b—3a üres]
10b—18b	[üres]
19a—29a	Sequent[ur] Current[es] et id genus Alia. etc.
29b—30a	[utólagos, címnélküli — részben ritmusérték nélküli — bejegyzések]
30b—39a	[üres]
39b—41a	[három egykorú, de utólagos bejegyzés (NB Dobra noc Mamila. etc ; Eadem ; Hagnal)]
41a—57a	Sequent[ur] Choreae
57b—65b	[üres. 59., utólag beragasztott levél : Esterházy Pál herceg, nádor nevét és teljes címét tartalmazó cédula]

²³ Lásd : SZABOLCSI, *Probleme* (I. 18. j.) 19. l. — Közlésével Fabó is próbálkozott
(i. m. 97—98. l. ; I. 8. j.), ez azonban hibás, pontatlan.

66a—68a	Sequent[ur] Cantiones De Adventu. Dñi.
68b	[üres]
69a—74a	Sequent[ur] Cantiones de Nativitate. Domini. etc.
74b—75b	[üres]
76a—80a	Sequent[ur] Cantiones Quadragesimales. etc.
80b	[üres]
81a—85a	Sequent[ur] Cantiones De Resurrectione Domini. etc.
85b	[üres]
86a—88a	Sequent[ur] Cantiones de Ascensione Dñi. etc.
88b	[üres]
89a—91a	Sequent[ur] Cantiones De Spiritu Sancto.
91b	[üres]
92a—94a	Sequent[ur] Cantiones De Beata Virgine. etc.
94b	[üres]
95a—106a	Sequent[ur] Cantiones Comunes.
106b—110a	[üres]
110b—112b	Cantiones Clarino 1. Clarino 2do
113a—117a	[üres]
117b—118a	[Három Preambulum]
118b	[üres]
119a—140b	Pro Clarinis [közben több üresen hagyott a) levél, a 2. clarino-szólam kitöltetlen helye: 122a, 134a, 136a, 138a, 140a, 141a]
141a—143a	[üres]
143b	Litania [és más bejegyzések]
144a—b	[üres]
145a	[2 soros írásos bejegyzés, 1679-es évszámmal stb.]

A kódex tehát vegyes tartalmú zenei gyűjtemény: egyházi és világi, kelet- és nyugat-európai, magyar és külföldi énekeket, táncokat és más hangszeres darabokat tartalmaz, virginál-letétben, illetve 2 trombitára alkalmazva.

Mint már említettük, lejegyzési módja a legtöbb darab esetében az ún. Ammerbach-féle német orgonatabulatúrás írás. Elvértve azonban mai, ötvonalas rendszert igénybe vevő írásmódot is alkalmaz a kódex összeállítója.

A kódex, illetve a szvittánc-fejezet forrását (forrásait) illetően kevés a hiteltérdemlő adat. Éppen ezért minden idevágó, akár csekélynek látszó nyomnak is nagy jelentősége lehet. Ilyen első útbaigazításnak tekintjük ama feltevésünket, hogy a Vietórisz-kódex, valamint a német eredetű, jelenleg a bécsi Nationalbibliothek zenei gyűjteményében található Regina Clara Im Hoff-féle kézirat (jelzete 18491) számos hasonlósága közös forrásra utal. Bizonyítékaink:

a) Mindkettő 1679-ből keltezett, orgonatabulatúrás kézirat.

b) Mindkettő két nagyobb részre: világi és egyházi énekekre oszlik (mindkét kötetben a fenti sorrendben).

c) A Regina Clara Im Hoff-féle kézirat — akárcsak a Vietórisz-kódex szvittánc-fejezete — Bergamascával kezdődik.

d) A két kézirat világi részének hat darabja teljesen egyező, több pedig részleges, illetve szerkezeti egyezést mutat.

ÁTÍRATAINKRÓL

I. Hangjegyfüggelékünkben teljes terjedelmében, saját átírásunkban közöljük a Vietórisz-kódex II. fejezetének anyagát. A bekarikázott számok ① a bevezető tanulmányban s a hangjegyfüggelékben egyaránt, minden esetben a kódexbeli szvit-tánc fejezet dallamainak sorszámát mutatják; a karika nélküli,

betűjelzéssel ellátott *dallamszámok* [1a] a fent említett főanyaghoz tartozó *variánsok* sorrendjére vonatkoznak.

2. Igyekezünk a betűhív szövegközléshez ragaszkodni. Ezért eltekintettünk a sor elejére írandó, általános érvényű módosítójelektől, az előjegyzéstől. Ilyet a kódex leírói nem használtak, nem is használhattak. Ha mi alkalmaznók: meghamisítanók a kótaképet és felesleges hangnemi képzet-társításra adnánk lehetőséget. A módosító-jeleket mindig a *darab* közben írjuk ki; ekkor azonban ütemenként csak *egyszer* (feltéve, hogy az adott hang többször nem módosul az ütem során). Ütemnem-előjegyzést csak akkor írunk, ha ilyen az eredetiben van.

3. Sehol nem javítottunk bele önkényesen az anyagba. A vélt hibák, hiányosságok kijavítását vagy [] szögletes zárójelbe téve javasoljuk, vagy a hibás-hiányos hangok fölé-alá írt számokkal a kritikai jegyzetekre utalunk: itt egyértelmű esetekben a hibás eredeti látható, kétségesebb esetekben a javasolt javítás(ok).

4. Vítás esetekben olykor többféle átírási javaslatot teszünk.

5. A lejegyzők az *esz*-hangot minden esetben *disz*-nek írják. A továbbiak során ezt külön sehol sem jelezzük.

A SZVIT-TÁNC FEJEZET TARTALMA

A «Courantokat és más hasonlókat» ígérő második fejezet 10 folió-oldalon 43 kompozíciót tartalmaz. Ezek *nem* mindegyike táncdarab. A fejezet tartalma, a bejegyzés sorrendjében, a következő:

19a címfelirat («Sequent[ur] Current[es] et id genus Alia, etc.»).

19b—20a ① *Pargamasca.*

② *Corant*

③ *Galiarda.*

④ *NB.*

20b—21a ⑤ *NB. Duna.*

⑥ *Curant*

⑦ *Curant*

⑧ *NB*

21b—22a ⑨ *Corant*

⑩ *Corant.*

⑪ *Corant + NB*

⑫ *Sara[banda]*

⑬ *Mascarada. NB*

22b—23a ⑭ *Darauff*

⑮ *Saraban[da]*

⑯ *Corant*

⑰ *Sylwýga:*

- 23b—24a (18) *Ach smutna Sýra: etc.*
 (19) *Sstesty gest nestale nema.*
 (20) *Sara[banda]*
 (21) *Sara[banda]*
 (22) *NB.*
- 24b—25a (23) *Curant*
 (24) *NB.*
 (25) *Galiar[da]*
 (26) *Polidora. NB :*
- 25b—26a (27) *NB. Runda.*
 (28) *Coranda.*
 (29) *Aria.*
 (30) *Alia.*
- 26b—27a (31) *Lilia mia cor mio etc.*
 (32) *Corant M. D.*
 (33) *Forturo ctostna :*
 (34) *NB*
- 27b—28a (35) *Aria. NB.*
 (36) *Vos ventorum. etc.*
 (37) [*cím nélküli, 3/2-es darab*]
 (38) *Variatio 4ta. NB*
- 28b—29a (39) *Coranda*
 (40) *Corant*
 (41) *A[lia]*
 (42) *Praeludium :*
 (43) *Sarabanda*

Műfaji felosztás szerint:

<i>Curant (Coranda, Corant)</i>	13
<i>Sarabanda</i>	5
<i>Galiarda</i>	2
<i>Mascarada</i>	1
<i>Darauff (Mascarada után)</i>	1
<i>Pargamasca</i>	1
<i>Runda</i>	1
<i>Variatio</i>	1
<i>Magyar (?), szlovák, olasz felíratú, feltehetően szövegre utaló (tánc)darabok</i>	7
<i>Csak NB. jelzésű darab</i>	5
<i>Cím nélküli 3/2-es darab</i>	1
<i>Aria</i>	3
<i>Latin felírási darab</i>	1
<i>Praeludium</i>	1

A 43 darab szerzőjéről, illetve szerzőiről nem tudunk sokat. A kódexben kétféle, feltehetően nevet rejtő betűjelzéssel találkozunk: az általunk (32) számmal jelzett *Corant* címfelirata alatt az M. D. betűk olvashatók. A másik monogram a Chorea-fejezetben tűnik fel, méghozzá több ízben: P. B., olykor B. P. Kinek, kiknek a nevét leplezik e betűk? egyelőre nem tudjuk.

Fejezetünkben több ízben bukkan fel a figyelmeztető, emlékeztető, megjegyző NB. jelzés. Jelentésének vizsgálatakor fontos megválaszolandó kérdéssel találjuk magunkat szemben: ti., hogy a «Curantokat és más hasonlókat» tartalmazó kódex-szakasznak vajon mind a 43 darabja külföldi gyűjteményekből való másolat-e, vagy pedig csak egy része való közvetlenül idegenből s a másik, mindenestre kisebb része, «honi csinálmány» a külföldi minták nyomán? Számunkra az utóbbi feltevés tűnik valószínűbbnek. Az NB. jelzések feltehető jelentései ugyanis a következők lehetnek:

1. Triós szerkezetre, ill. Da Capóra utalhatnak;

2. Figyelmeztetők lehetnek: a megjelölt darabról a bejegyzőnek «eszébe jut valami»;

3. A *felvázolt* NB. jelzésű darabot utólag még ki kell dolgozni («kicsinálni», «igazítani» — ahogyan CSOKONAI írja négy emberöltővel később, befejezetlen művei felsorolásakor²⁴); esetleg a 2. alatt felsorolt, külföldről származó s a kódexbe *másolt* «emlékeztető»-darab mintájára.

Ez utóbbi feltevés *mellett* szól, hogy több NB. jelzésű darab zeneileg befejezetlennek, vázaltszerűnek hat (pl. ④, ⑧, ③4), valamint az NB. jelzés nélküli ④0, ④4, ④2), illetőleg határozottan *utal* a gyűjtemény egy másik darabjára (④—⑨; ⑥—⑦, ②2; ③4, ④2—③5; ④0—④4—③9). Megemlítjük azt a *negatív* bizonyítékot is, hogy fejezetünk több darabjának változatát eddig nem sikerült más forrásban megtalálnunk. Ez ismét *amellett* szólhat, hogy egyes darabok «honi csinálmányok». E negatív bizonyíték megítélésénél azonban figyelembe kell vennünk, hogy számos, igen fontos külföldi kézirat, sőt kiadvány tanulmányozása dolgozatunk megírásakor nem állott módunkban; épp ezért lehetséges, hogy a jövő kutatásai idevágó feltevéseinket, ill. megállapításainkat módosítani fogják. (A jelen tanulmány anyagának lezárása *után* végzett első bécsi kutatás máris számos új adalékot, külföldre vezető szálát tárt fel.)

TEMATIKUS ROKONSÁG, OSZTINÁTÓ

A Courant-fejezet azon darabjai, amelyeknek származását a zenei összefüggések alapján fel lehetett deríteni, főként olasz, német és francia világi és egyházi eredetre vallanak. Azokról a magyarországi és külföldi *változatokról*, amelyeket a különféle kéziratok és nyomtatott gyűjteményekkel való összevetés alapján eddig kimutattunk, az egyes darabok közlésekor külön szólnunk. Addig azonban meg kell vizsgálnunk fejezetünk darabjainak formai-szerkezeti, ritmikai, harmóniai és másfajta jellegzetességeit.

Két szerkesztésbeli sajátyságot emelünk ki mindenekelőtt: az első a közös téma, a *tematikus rokonság* elve, mely fejezetünk számos darabját

²⁴ Csokonai Vitéz Mihály összes művei HARSÁNYI—GULYÁS-fele kiadás, II. 613—14. l.

érinti; a második a XVI—XVII. század különféle «vándor-basszusainak», *osztinátóinak* figyelemreméltó szerepe.

A témátípusok vizsgálatakor feltűnt a prim- és szekund-*lépéseket* tartalmazó témafejek túlsúlya a dallamugrásos kezdetekkel szemben: az arány 35:8! A lépés-építkezésű témák között a *mi-fokhoz* (dúr: III., moll: V. fok) kapcsolódó *chord*-dallamok vannak többségben. Ezeknek három főkategóriáját különböztethetjük meg fejezetünkben.

1. *mi-fa-szo*-kezdetűek: (4), 9, 10, 11, 26, 27, 36, 38
2. *mi-re-do*-kezdetűek: 6, 12, 17, 22, 34
3. *szo-fa-mi*-kezdetűek: 15, 35, 42

E három témakezdet-típus a teljes fejezet anyagának számottevő részében: mintegy 35%-ában jelentkezik. Egy-egy kategóriáján (mindenekelőtt a *mi-fa-szo*-kezdetűn) belül számos esetben tágabban értelmezett *variációknak* tűnnek bizonyos darabok, az esetleg eltérő sorzárlatok és forma ellenére is. Ez a jelenség a monotematikus barokk zongorasvit-technikával rokon. Az egyazon témaanyagból fejlesztett s különféle ritmikai, formai lehetőségeket kiaknázó építkezés példájaként fejezetünk 9, 10, 11 és 38 darabjaira hivatkozunk. Megemlítjük, hogy az utolsóként felsorolt tánc címe: *Variatio 4ta*, s hogy az azonos témafejen kívül még a második felében kezdődő korrespondáló feldolgozás is a 10 és 11 darabokkal való hasonlóságra utal.²⁵ (A variáció kifejezést — mint fentebb már megjegyeztük — anyagunknál tágabb értelemben használjuk; tekintve, hogy darabjaink nagy része bizonyos XVII. századi nemzetközi tánczenei *köznyelvben* gyökerezik: témák *vagy* szerkezetek, *vagy* dallamsorok, *vagy* basszusok azonossága is sok esetben jelentős lehet s nyomra vezethet az eredet kérdésében. A variációs összefüggés esetleg magyarázatul szolgálhat *nem-tánczenei* daraboknak fejezetünkbe való sorolását illetően.)

A nemzetközi «vándorbasszusok», *osztinátók* vizsgálata már azért is fontos, mert részben azzal az anyaggal kapcsolatos, amely feltevésünk szerint «honi csinálmány» (bár külföldi minták alapján). 43 darabunk közül 11-ben mutatható ki ilyen basszus-szerkezet; ezeket az alábbiakban részletesen ismertetjük.

① *Pargamasca*.

«Egyedi tánc», tehát a Sarabanda, Courant vagy akár csárdás *műfajt*, *tánc típust* jelölő elnevezésével szemben a *Bergamasca* többnyire egyetlen dallamnak, ill. egyetlen *osztinátó*-basszusnak a neve. Jelentékeny irodalma helyenként egymásnak ellentmondó megállapításokat is tartalmaz. RIEMANN külön fejezetet szentel e táncnak zenei lexikonjában. R. LACH, *Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert* c. tanulmányában,²⁶ C. SACHS *Eine Weltgeschichte des Tanzes*²⁷ c. művében foglalkozik vele. A magyar zenetörté-

²⁵ Megjegyezzük azonban, hogy a Vietórisz-táncok gyakori *mi-fa-szo*-kezdetű nem egyedülálló a kor tánczenéjében. Előfordul ilyen a löcsei tabulatúráskönyvben és a soproni Stark-féle virginálkönyvben is. Szép számmal szerepel két külföldi gyűjteményben: M. PRAETORIUS, *Teypsichore* (1612), valamint O. CHILESOTTI, *Da un codice Lautenbuch del Cinquecento* (1890).

²⁶ Museion, 1920, 24. l.

²⁷ Berlin 1933, 246. l.

nészek idevágó munkái közül megemlítendő SZABOLCSI, *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte* c. idézett tanulmánya²³ és a Zenei lexikon Bergamasca-cikke,²⁹ valamint újabban JANDEK Gusztáv írása³⁰ és FALVY Zoltán tanulmánya.³¹ Fontos adalékokat közöl A. G. RITTERnek az orgonajáték történetéről szóló könyve,³² Johannes WOLF, *Handbuch der Notationskunde* c. műve,³³ Egon WELLESZ, *Die Ballet-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer* c. tanulmánya³⁴ és a Grove-lexikon legújabb, V. kiadása.

Legrészletesebben Paul NETTL foglalkozott a Bergamaszával. Idevágó munkái: *Die Wiener Tanzkompositionen in der 2. Hälfte des XVII. Jahrhunderts*,³⁵ *Die Bergamasca*,³⁶ *Alte jüdische Spielleute und Musiker*,³⁷ *The Story of Dance Music*.³⁸

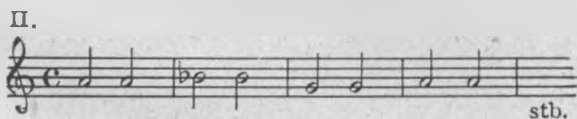
NETTL a Bergamasca-tanulmányában RIEMANN és LACH azon megállapításával szemben, amely szerint a Bergamasca *basszusvariáció*, azt állítja, hogy az *dallamvariáció*, egy olasz népi dallam variációja. Példa mind a két nézet igazolására felhozható. — Nettl és mások történeti kutatásait a magyar anyaggal összevetve, a következőket állapíthatjuk meg:

a) A legkorábbi bergamascák egy része a *mi-fa-re-mi* dallamra, illetve egy hozzákapcsolódó T-S-D-T osztínátó basszusra utal:

I. *Bergamasca in tenore*. — CHILESOTTI, *Da un codice Lautenbuch del Cinquecento*. 88. sz.



II. Gianbattista DOMENICO, *Bergamasca*. 1619. (idézi NETTL, *ZfMW*. V. 293. 1.)



²⁸ I. 18. j. 25. l.

²⁹ I. 103.

³⁰ *Wohlmuth János 1689. évi ún. Stark-féle virginalkönyve*. Soproni Szemle (1955) 1—2. szám. Különlenyomat: 10—11. l.

³¹ Lásd a Zenetudományi Tanulmányok jelen kötetében.

³² A. G. RITTER, *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1884, 38. és 143. l., 90. példa.

³³ Leipzig 1919, II. 166. és 188. l.

³⁴ *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse*. Wien 1914, 176. Band, 5. Abhandlung.

³⁵ *Studien zur Musikwissenschaft* 1921, 95. l.

³⁶ *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V. (1923) 291. l.

³⁷ 1923, 21. l.

³⁸ New-York 1947, 83., 146., 183—184. és 186. l.

III. *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*, 1646. (Idézi: WOLF, *Handbuch* II. 166. 1.)

III.

The image displays three systems of musical notation for a guitar piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melody in the treble and a bass line with chords. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a more active bass line with eighth notes and a final chord in the treble.

b) Adatok tanúsítják, hogy a «Bergamasca» elnevezés nem kapcsolódott minden esetben egyetlen dallamhoz, illetve egyfajta osztinatóhoz (SCHEIDT, *Canzon a 5. Voc. ad imitationem Bergamasc. Angl. Dm. Bernardo Gotschalck*. 1621; J. J. HOFFER, 1694.).

c) A Bergamasca-melódia bizonyos ideig nem kapcsolódott feltétlenül a már említett osztinató-basszushoz (Salomone ROSSI 1622, FRESCOBALDI 1635, FASOLO 1645, F. A. SCHERER 1664).

d) A XVII. század második felétől a Bergamasca egyre inkább egy adott dallamot és a *do-fa-szo-do*-osztinató-basszust jelöli (UCCELINI 1642, SCHEIDT [1. dolgozatunk ① számának változatait], J. S. BACH *Goldberg-változatok, Quodlibet*; a magyar anyagból: *Vietórisz-kódex, Stark-féle soproni virginálkönyv, Bártfai gyűjtemény, Linus-féle szólamkönyv*).

A bergamasca útja tehát elágazó, tekervényes volt; mire azonban Magyarországra eljutott, kialakult az az osztinátós-kötött dallamos típusa, amelyet d) alatt fentebb megemlítettünk. Nálunk — amennyire az imént felsorolt három virginál-példa, valamint a csak dallamában fennmaradt Linus-féle hegedű-példa igazolja — a d) típus általánosan elterjedt. (A Bergamascát említi virginál-listáján Esterházy Pál nádor is.)

(5) *NB. Duna.*

Négytagú basszusvariáció. Zárlatainak viszonya : D—T—D—T.

(6) *Curant.*

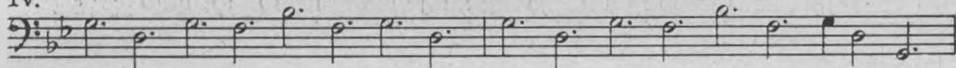
Basszus-variáció : első felének és második felének basszusa *azonos*, a felső szólamok zenei anyaga egymástól eltérő. Fejezetünkben ilyen esetben a zárlatok viszonya legtöbbször D—T ; jelen esetben T—T. Feltűnő, hogy a darab első fele kilenc ütemes, a második nyolc.

(7) *Curant.*

GOMBOSI Ottó, *Italia: patria del basso ostinato* c. tanulmányában³⁹ részletesen ismerteti a XVI—XVII. század tánczenéjének vándor-osztinató típusait. Ezeknek két fajtája fordul elő fejezetünkben : a Follia- és a Romanesca-típus. E két osztinató alapképlete (Gombosi nyomán) :

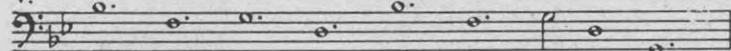
Follia

IV.



Romanesca

V.



Curantunk első fele *Follia*-, második fele *Romanesca*-változat.

(8) *NB.*

Romanesca alapképlet, D—T zárlatokkal.

(12) *Sara*[*banda*].

Lásd a (6) *Curantra* vonatkozó megállapítást.

(22) *NB.*

Négytagú *romanesca*-variáció, a szabályos D—T—D—T zárlatokkal.

(23) *Curant.*

Lásd a (6) *Curantra* s a (12) *Sarabandára* vonatkozó megállapítást.

(34) *NB.*

Moll pentachord basszus, második felében parallelbe való kitéréssel, majd moll-tonikai zárlattal. A zárlatok viszonya : D—T.

³⁹ La Rassegna Musicale 1934, XII. 14. l. — A kérdéstről legújabbban : G. REESE, *Music in the Renaissance*. London 1954, 524. l. L. még GOMBOSI „Folia”-cikkét a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* c. enciklopédiában, IV. 1955. 479—84. has.

35 *Aria. NB.*

Ismét pentachord-basszusra — ezúttal dúr-pentachordra — épülő hat-tagú osztinató. A zárlatok viszonya: D—T—D—T—D—T.

42 *Praeludium.*

A 35 *Aria*hoz hasonlóan dúr pentachord-basszusra épülő variáció. Kéttagú; a zárlatok viszonya: D—T.

Megemlítjük, hogy a darabok bejegyzési sorrendje bizonyos hangnemi csoportosításra vall: 1—3: G, g; 4—14: D, d; 15—16: C; 17—24: a; 22: d; 23—25: G, g; 26: F; 27: D; 28: G; 29—30: d; 31: C; 32—35: D, d; 36—37: a; 38—39: D; 40—42: C; 43: d.

FORMA

Fejezetünk legtöbb darabja szerzőjének kitűnő formálókészségéről tanúskodik. Darabjaink formakészlete igen változatos: az 1 soros, nyilván csak emlékeztetőnek beírt, kidolgozandó tánckompozíciótól — a 14 soros, bonyolultabb szerkezetű műveig terjed.

A sorok számának megállapítása problematikus: az ismétlőjelek kérdése teszi bonyolulttá. E jeleket ugyanis a gyűjtemény összeírója meglehetősen következtelenül alkalmazta. A formai cezúrát jelentő kettős vonallal (Doppelstrich) nem él egyetlen esetben sem. Ütemvonalat nem kellett írnia, hiszen az orgonatabulatúrás notáció azt nem teszi szükségessé. Ilyesformán, ahol erősebb cezúrát akart jelölni, ott sok helyen kétoldalú *ismétlőjelet* ¶ alkalmazott. Előfordul, hogy a darab közepén «kinyitott» egy ismétlőjelet, amelyet nem «zárt be» — ilyen esetben is kétes a jel érvényessége. S nem tudhatjuk: amikor a darab első nagyobb metszeténél ismétlést jelöl, mennyire ragaszkodik valóban az újrakezdéshez, — vagy talán csak a kor írásbeli konvencióinak enged? Mindenesetre kétségtelen, hogy a zenei anyag alapján számos ismétlőjel feleslegesnek tűnik, másutt pedig hiányát érezzük; tehát az ismétlőjelek mechanikus figyelembevételével a darabok sorszámát nem állapíthatjuk meg hitelt érdemlően. Ha a zenei anyag természete szerint *értelmezni* kívánnók a jeleket s egyenként felülbírálni létjogosultságukat: részben sok *esetleges* megoldást kapnánk, másrészt nehezen háríthatnók el az önkényesség veszélyét. Ezért a következő megoldást kellett választanunk:

1. A sorok számának megállapításánál az ismétlőjeleket nem vesszük figyelembe,

2. A formai skémák vizsgálatánál azonban a betűjelzésnél *zárójelben* feltüntetjük a kéziratban levő ismétlőjeleket. Esetleges újabb s megbízható változatok előbukkanása tisztázhatja: hol kell feltétlenül érvényeseknek tekintenünk az ismétlőjeleket s hol nem.

3. A forma-váz jelölésekor a betűk mellett *számokat* is alkalmazunk. A *sor* jelentő nagybetű jobboldalán *fent* látható szám az azonos sorok közti magassági különbség fokát jelöli (arab szám: fölfelé, római szám: lefelé tolvá az alaptól); a *lent* olvasható szám pedig azt mutatja, hogy a jelzett sor *változata*, méghozzá hányadik változata a megfelelő betűvel jelzett kiinduló dallamsornak.

A fentiek előrebocsátása után lássuk a dallamsorok szám szerinti táblázatát (a bekarikázott számok a szvit-tánc fejezet darabjainak sorszámaikat jelentik):

1 soros	2 darab	(40)	(41)														
2 soros	5	«	(4)	(8)	(27)	(42)	(43)										
3 soros	8	«	(15)	(20)	(25)	(28)	(32)	(34)	(38)	(39)							
4 soros	17	«	(1)	(5)	(6)	(7)	(9)	(10)	(11)	(12)	(17)	(18)	(24)				
					(22)	(23)	(29)	(30)	(33)	(37)									
5 soros	5	«	(2)	(14)	(16)	(19)	(36)										
6 soros	4	«	(3)	(13)	(26)	(35)											
8 soros	1	«	(24)														
14 soros	1	«	(31)														
					43 darab														

A négysoros dallamok tehát a fejezet teljes anyagának mintegy 40%-át teszik ki.

A sorszám-viszonyok, műfajok szerint :

Curant

1 soros	2 darab	(40)	(41)														
3 soros	3	«	(28)	(32)	(39)												
4 soros	6	«	(6)	(7)	(9)	(10)	(11)	(23)									
5 soros	2	«	(2)	(16)													

Sarabanda

2 soros	1 darab	(43)															
3 soros	2	«	(15)	(20)													
4 soros	2	«	(12)	(21)													

Galiarda

3 soros	1 darab	(25)															
6 soros	1	«	(3)														

Mascarada

6 soros	1 darab	(43)															
---------	-------	---------	-------	------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Darauff

5 soros	1 darab	(14)															
---------	-------	---------	-------	------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Pargamasca

4 soros	1 darab	(1)															
---------	-------	---------	-------	-----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

<i>Runda</i>	
2 soros 1 darab	(27)
<i>Variatio</i>	
3 soros 1 darab	(38)
<i>Magyar (?), szlovák, olasz feliratú, feltehetően szövegre utaló (tánc)darabok</i>	
4 soros 4 darab	(5) (17) (18) (33)
5 soros 1 "	(19)
6 soros 1 "	(26)
14 soros 1 "	(34)
<i>Csak NB. jelzésű darabok</i>	
2 soros 2 darab	(4) (8)
3 soros 1 "	(34)
4 soros 1 "	(22)
8 soros 1 "	(24)
<i>Cím nélküli 3/2-es darab</i>	
4 soros 1 darab	(37)
<i>Aria</i>	
4 soros 2 darab	(29) (30)
6 soros 1 "	(35)
<i>Latin felírási darab</i>	
5 soros 1 darab	(36)
<i>Praeludium</i>	
2 soros 1 darab	(42)
43 darab	

A 43 kompozíció formai felépítését mutató táblázat azzal a tanulással szolgál, hogy alig van olyan darab fejezetünkben, amelyben a *visszatérés* jelensége (visszatérés tágabban értelmezve: a) ismétlés, b) variálás, c) visszatérés) *valamilyen* formában felismerhető ne lenne. A formákat a dallam-sorok számának növekedése — azon belül az új elemek feltűnése (pl. AAAA, AABA stb.) — szerint rendeztük.

(||) A (|)

1 soros formák

(40) (41)

2 soros formák

$A (a \ b)^D A^T$	8
$A^D \quad A^T$	42
(I) A^4 (II) A_1 (III)	27
$A^5 \quad A$	4
(I) $A \quad B$ (II)	43

3 soros formák

(I) A (II) A_1 (III) A_2	39
$A^D \quad A_1^D \quad A_2^T$	34
(I) A (II) A^V (III) A_1 (IV)	15
(I) A (II) $B \quad A$	28 32
$A^D \quad B \quad A_1^T$	38
(I) $A \quad D^5 \quad B_1$ (II)	20
(I) A (II) B (III) C	25

4 soros formák

(I) A^D (II) A^T (III) A^D (IV) A^T (V)	5 22
(I) $A \quad A_1$ (II) $A_2 \quad A_1$	1
$A^3 \quad A^2 \quad A_1^3 \quad A_2$	29 30
(I) $A \quad A^{VII} \quad A_1^{VII} \quad A_2$ (II)	21
(I) $A \quad A^{VII} \quad A^{VI} \quad B$ (II)	37
(I) $A \quad B$ (II) $A_1 \quad B$ (III)	12
(I) $A \quad B$ (II) $A_1 \quad B_1$ (III)	6 23
(I) A (II) B (III) $A_1 \quad C^A$ (IV)	18
(I) $A \quad B^D$ (II) $C \quad B_1^T$ (III)	11
(I) $A \quad B^5$ (II) $C \quad B_1$ (III)	9
(I) $A \quad B^5$ (II) $C^A \quad B_1$	33
(I) $A \quad B^V$ (II) $C \quad B_1$ (III)	10
(I) $A \quad B$ (II) $C \quad B_1^{VI}$ (III)	17
(I) $A \quad B$ (II) $C^5 \quad C$ (III)	7

5 soros formák

(I)	A	A_1^5	A_2^5	(II)	B	A_3	(19)	
(II)	A	B	(III)	C	A	B	(16)	
(I)	A	B	(II)	C	B_1	(III)	D	(2)
(I)	A	B	C	(II)	D	C_1	(14)	
	A	B	C	D	D_1		(36)	

6 soros formák

(I)	A^D	(II)	A^T	(III)	A^D	(IV)	A^T	(V)	A^D	(VI)	A^T	(35)
(I)	A	A_1	B	(II)	C	D	B					(25)
(II)	A	B	C	(III)	D	B	C	(III)				(3)
(I)	A	B	C	(II)	D	E	C	(II)				(13)

8 soros forma

(I)	A	B^D	A	B^T	(II)	C	D	(III)	A_1	B^T	(II)	(24)
-----	---	-------	---	-------	------	---	---	-------	-------	-------	------	------

14 soros forma

(I)	A	B	B^5	C	C_1	D	(II)	A_1^V	B^V	B^{VI}	B_1	B^5	C	C_1	D	(31)
-----	---	---	-------	---	-------	---	------	---------	-------	----------	-------	-------	---	-------	---	------

Végül tekintsük át az anyag 40%-át kitevő 4 soros dallamok forma-készletét, *műfajok szerinti csoportosításban*.

Curant

(II)	A	B	(III)	A_1	B_1	(II)	(6) (23)
(I)	A	B^D	(II)	C	B_1^T	(I)	(11)
(I)	A	B^5	(II)	C	B_1	(I)	(9)
(I)	A	B^V	(II)	C	B_1	(II)	(10)
(I)	A	B	(II)	C^5	C	(I)	(7)

Sarabanda

(II)	A	A ^{VII}	A ₁ ^{VII}	A ₂	(II)	(21)
(II)	A	B	(II) A ₁	B	(II)	(12)

Pargamasca

(II)	A	A ₁	(II) A ₂	A ₁		(1)
------	---	----------------	---------------------	----------------	--	-----

Magyar (?), szlovák feliratú, feltehetően szövegre utaló (tánc)darabok

(II)	A ^D	(II) A ^T	(II) A ^D	(II) A ^T	(II)	(5)
(II)	A	(II) B	(II) A ₁	C ^A	(II)	(18)
(II)	A	B ^S	(II) C ^A	B ₁		(33)
(II)	A	B	(II) C	B ₁ ^{VI}	(II)	(17)

Csak NB jelzésű darab

(II)	A ^D	(II) A ^T	(II) A ^D	(II) A ^T		(22)
------	----------------	---------------------	---------------------	---------------------	--	------

Cím nélküli 3/2-es darab

(II)	A	A ^{VII}	A ^{VI}	B	(II)	(37)
------	---	------------------	-----------------	---	------	------

Aria

A ³	A ²	A ₁ ³	A ₂	(29)	(30)
----------------	----------------	-----------------------------	----------------	------	------

Mindebből azt a tanulságot szűrhetjük le, hogy bizonyos különleges, egyedi művektől (Pargamasca stb.) eltekintve, a formák szabadon vándorolhattak a kedveltebb műfajok közt; másrésről pedig: egy-egy műfajon belül változatos formai lehetőségek adódtak.

RITMUS

Dolgozatunk címe táncdarabok vizsgálatát ígéri. Eddig — a teljesség kedvéért — foglalkoztunk a szvit-tánc fejezet valamennyi darabjával. A táncritmus-fajták összefoglalásánál azonban a *nem* tánc-jellegű kompozíciókra (három *Aria*: (29) (30) (35); egy *NB* jelzésű darab: (34); *Vos ventorum etc.* (36); *Praeludium* (42)) nem térünk ki.

A fennmaradó 37 táncdallamból

páros ütemű 2 (① Pargamasca ; ③ Galiarda [!])
páratlan ütemű 35

2	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	31	32
33	37	38	39	40	41	43

Ez a páratlan ütemnem kivétel nélkül 3/2.

Ami a páros ütemű táncdarabokat illeti: a népszerű Pargamasca vagy Bergamasca ritmusa műfaji szabályai szerint alakul, kivétel nélkül páros ütemnemben.

A páros ütemű Galiarda nem egyedülálló a zeneirodalomban; lásd pl. Joh. Philipp KIRNBERGER 2/4-es *La Galliarde* c. szerzeményét (Edition Peters 9106, Alte Meister des Klavierspiels, 35. l.). Több páros ütemű Galiarda található továbbá abban a kéziratban bécsi gyűjteményben is, amely Johann Heinrich SCHMELZER ballettzenéjét tartalmazza (ÖNB Musiksammlung, 16583, I. kötet). A kódexbeli páros ütemű Galiarda esetében leírója az alig változtatott «Ach was soll ich Sünder machen» kezdetű korált használta fel — új címmel ellátva — tánczene céljára. (Ilyesmi a XVI—XVII. század külföldi táncdarab-gyűjteményeiben — pl. a Nörmiger-féle drezdai tabulatúráskönyvben — is szokásos.)

A páratlan ütemnemű táncok ritmus-készletét a legtöbb esetben három alapképletre vezethetjük vissza:

a) az itteni értelemben curant-alapképlet:



b) sarabanda-alapképlet:



c) «siciliano»-szerű alapképlet:

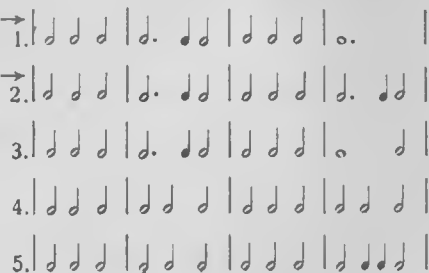


A) CURANT

1. | d d d | o d | d d d | o d |
2. | d d d | o d | d d d d | d d d | o . |
3. | d d d | o d | d d d d d | o . |
4. | d d d ||: o d ^{3x} ||: d o | o . |
5. | d d d | o d | d o | o . |
6. d | d d d | o d | d
7. d | d . d d | o d | d d d | d .
8. | d d d d | o d | d d d d | o d |
9. | d d d | d d d | d d d d | o d |
10. | d d d | d o | d d d | d o |
11. | d d | d . d d | d o | o . |
12. | d d d | d . d d | d d d | o . | ←
13. | d d d | d . d d | d d d d | d . d d | ←
14. | d d d | d d d | d d d | d . d d |

Miféle főbb ritmus-képletekkel élnek egyes műfajok?

B) SARABANDA



C) DARAUFF



Néhány «egyedi», különleges ritmusú darabtól (*Runda, Pargamasca* stb.) eltekintve, táncaink többségének ritmus-váza a táblázatban feltüntetett ritmus-szkémákból, illetve azok változataiból, kombinációiból alakul. Az egyes műformáknak vannak bizonyos ritmikai jellegzetességeik; e tekintetben sincs azonban merev műfaji határ: a sarabanda legsajátságosabb ritmusa otthonos a curantnál is stb.

Feltűnő, hogy a szlovák felirattal ellátott darabok ritmikailag tökéletesen beleilleszthetők a «nyugati» táncok ritmusalapképleteibe. Ez a tény, valamint az, hogy pl. kódexünk ⁽¹⁹⁾ *Sstesty gest nestale nema* c. szlovák feliratú darabjának előkerült az egykorú, de teljesebb, nyugati — német földről való — változata (*Couranta* címen; Regina Clara Im Hoff-féle kézirat, Wien, ÖNB Musiksammlung, 18 491; 42. sz.); azt a feltevést sugallja, hogy a szlovák szöveget utólag *applikálták* a nyugati dallamra. De nem elképzelhetetlen az sem, hogy a táncok egy *kisebb* részét a Felvidéken írták, nyugati minták nyomán.

A Rákóczi-nóta ősi formája bizonyítja: ugyanaz a dallam éppúgy lehet «román», mint «szlovák» vagy «magyar» melódia (l. Szabolcsi, *A XVII. század magyar világi dallamai*, 55. sz. és jegyzetei⁴⁰); a korabeli műzene nemzetiiségi határai meglehetősen elmosódottak, körvonalazatlanok voltak. Ha tehát «nemzeti», *stiláris* sajátságokat akarunk kimutatni: mindenekelőtt fel kell tárni a más zenekultúrákkal való érintkező pontokat, közös vonásokat.

AZ EGYKORI ELŐADÁS KÉRDÉSEI

Darabjaink letétje többnyire kétszólamú (dallam és basszus), ritkábban háromszólamú (tercelő vagy szextelő kiegészítő szólam, ill. imitációs-korrespondáló kidolgozás a felső szólamokban), egy esetben pedig — feltehetően a közvetlen forrás mintájára — négyszólamú.

Fölmerül a kérdés: úgy adták vajon elő a darabokat, amint írva vannak? Vagy kitöltötték a diszkant és a basszus közti szólamok helyét?

Feltételezhetjük: játszottak töltőszólamokat. A 3 és 4 szólamú darabok jelenléte, a ⁽³⁶⁾ darabban levő 8 jelzés, a ⁽³¹⁾-ben levő több ízben ismétlődő szextakkord-jel (6), az általános harmónia-nyelvezet e föltevéss mellett tanúsodik.

A XVI—XVII. század billentős zenéjéből ismert «föletercelő»-technika hatása kimutatható fejezetünk egyes darabjain. Így pl. a ⁽²⁹⁾ Ariát a ⁽³⁰⁾ Ariától csupán egy, a dallamot terc (esetleg: alsó szext)-menettel kiegészítő *harmadik szólam jelenléte* különbözteti meg. Nézetünk szerint fölösleges lett volna egy belső szextelő szólam kedvéért a darabot kétszer leírni; az ismétlődést az első Aria esetében a dallam *felett* játszandó terc-szólam jobban indokolja.

Szólnunk kell a darabok harmónia-használatáról, modulációs tervéről is. Amennyire a többnyire hiányos harmóniak alapján ítélni tudunk, a főfokokra épülő alap-hármas hangzatok *túlsúlya* mellett jelentős a mellékfokú alap-hármasok (II, III, VI, VII) szerepe is. Mollban gyakori a természetes VII. fok (szo), amely mint a párhuzamos dúr dominánsa, sok esetben hangnemi kitérés vagy moduláció előindítója. A moll-darabok a vezetőhanggá alterált VII.

⁴⁰ A továbbiakban: SZABOLCSI, XVII. MVD., vagy Sz. XVII. MVD.

dallamfokot (szi) legtöbbször csak a zárlatoknál alkalmazzák ; a természetes VII. fok használata a már említett hangnemi kitérítő tendencia révén sajátos tonális lebegést eredményez moll és párhuzamos dúr-hangneme közt. Szextakkorddal kevesebbszer találkozunk : az I., II. és V. fokot alkalmazza olykor a darabok szerzője szextmegfordításban. Él a váltó-dominánssal is, mint számos dominánsba kitérő, ill. moduláló darab esetében látható ; domináns szekundakkordot is használ s a dúr-darabok zárlataiban igen sokszor fordul elő IV⁷. A kompozíciók belső tagjaiban fellépő modulációk, hangnemi kitérések az eddig említetteken kívül moll-daraboknál a domináns moll felé, dúr-darabok esetében a szubdomináns parallelje s a domináns azonos nevű moll-hangneme felé irányulnak. Mint különlegességet említjük ⁽¹⁷⁾ táncunkat : ez esetben dúr-kezdetű darab a párhuzamos mollba modulál s *ott is marad*. Bár lehetséges, hogy *ki nem írt* visszatéréssel van dolgunk. Ez annál inkább lehetséges (noha nem bizonyos), mivel az előző, ⁽¹⁶⁾ dúr-darab középrése is a parallelbe tart, majd visszatér a tánc első részé.

KAPCSOLAT A MAGYAR ZENÉVEL

A 43 darab dallam-anyagában, formai felépítésében többnyire nyugat-európai mintákra utal ; a kor magyar zenéjével kevés ponton hozható kapcsolatba.

Dallambeli egyezéseket, rokonságokat a következő esetekben találunk :

⁽¹⁵⁾ *Sarabanda* zenei anyaga a Kájoni-kódexbeli Változó Tancz-ra utal (Sz. XVII. MVD. 28. sz.).

⁽²⁵⁾ *Galiarda* zenei anyagában a Vietórisz-kódex Choreo-fejezetének «Alia» felírású darabjára utal (közli SZABOLCSI, XVII. MVD. 57. sz.).

⁽²⁵⁾ *Polidora* azonos a Szegedi Ferenc Lénárt által Kassán, 1674-ben kiadott Cantus Catholici 18—19. lapján levő *Áron vesszeje virágzik* c. énekkel. Egyházi vagy világi dallam-e az elsőbbség? csak további változatok bizonyíthatják be.

⁽²⁹⁾—⁽³⁰⁾ *Aria*, *Alia* változatai a Choreo-fejezet *Alia. Hungarica sequit.* felírású darabjának. Mind a Hungaricát, mind a fejezetünkben levő változatokat közli Szabolcsi, XVII. MVD. 52. sz. Ilyen ereszkedő-teraszos szerkezettel tűnik még ki fejezetünk ⁽⁶⁾, ⁽²¹⁾ és ⁽³⁷⁾ darabja, a ⁽¹³⁾ tánc középső része.

Ritmus-rokonságok

⁽¹⁰⁾ *Corant* ritmusa a Sz. XVII. MVD.: 51. sz.-ra utal, valamint a kódex Choreo-fejezetének számos proportiójára.

⁽²²⁾ *NB* vö.: Sz. XVII. MVD.: 34/a. sz.

⁽³⁸⁾ *Variatio* vö.: Sz. XVII. MVD.: 32. sz.

Továbbá a magyar anyagból *Sarabanda-Curant* ritmus-változat még : Sz. XVII. MVD. 14. sz.

Szerkezeti hasonlóság

⑭ *Sarabanda*. középső tagja lefelé kvartol, basszusa felfelé kvintel. Különös tekintettel a fejezetünkbeli basszusok kiemelkedő szerepére, táncunk *basszusát* új stílusú magyar népdalra emlékeztető szerkezetnek tekinthetjük :

(II:) A (III:) A⁵ (III:) A₁ (II)

*

Befejezésül megismételjük, amit előljáróban már kifejtettünk : szükségesnek tartjuk a *Vietórisz-kódex* egész anyagának mielőbbi kritikai kiadását. Általa nemcsak művelődéstörténeti adatokkal leszünk gazdagabbak : mint a tengert a csepp, úgy tükrözi a háromszáz év előtti Magyarország teljes zene-életét.

HANGJEGYFÜGGELÉK

A VIETÓRISZ-KÓDEX SZVIT-TÁNCAI

BÓNIS FERENC ÁTÍRÁSA)

①

PARGAMASCA.

V 19b - 20a

The image shows a musical score for 'PARGAMASCA'. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation. The first system has four measures, and the second system has four measures. There are repeat signs at the end of each system. The key signature has one sharp (F#).

Első ízben közli : SZABOLCSI, *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*, 25. I. Történetéről, irodalmáról I. a bevezető-tanulmányt. *Bargamasco*-t említ Esterházy Pál nádor nóta és tánclistája is. — Valamennyi változatát itt nem soroljuk fel, csupán a magyarországi variánsok közlésére szorítkozunk. Ia példánk Samuel SCHEIDT *Pargamasco Varirt* c., huszonkét

Segunt Current
et ad genus Shia. γ.

A Vietórisz-kódexből: a szvit-táncok szakaszának címlapja

<p><i>Sargam.</i></p> <p>[#] [#] [#] [#] [#] ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>	<p>[#] [#] [#] [#] [#] ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g ^g</p>
<p><i>Corint</i></p> <p>^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>	<p>^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>
<p>^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>	
<p><i>Gabriel</i></p> <p>^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>	<p>^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>
<p><i>S.</i></p> <p>^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>	<p>^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u ^u</p>

Részlet a Vietórisz-kódex szvit-táncaiból

változatot magában foglaló kompozíciójának 1—2. tagja, melynek egyetlen ismert példányát az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában lévő ún. Bártfai-gyűjtemény Ms. 27. sz. kézirata őrizte meg. A teljes mű az Ugrino-féle Scheidt-összkiadás V. kötetében látott először napvilágot (28. 1.), a Széchényi Könyvtár említett kézirátát jelölve meg forrásként, téves jelzettel. Közlésünk a *kézirat* alapján történt. — 1b példánk a Stark-féle soproni virginálkönyv 10. száma — Jandek Gusztáv másolatában közöljük. Az 1c példa a XVIII. századi Ijnus-féle szólamkönyvből való (Széchényi Könyvtár Ms. Mus. 2697), melyet tanulmányunkkal egyidőben ismertet Falvy Zoltán. Az 1d példa: két-trombitára írt változat a Vietórisz-kódexből; az 1e példa magyar gyermekdal. Bartók gyűjtéséből (1907).

1a

PARGAMASCO VARIRT SAM. SCHEIDT

B. Ms. Mus. 27. 42^v-43^f.

2. Vari:

stb. követi tovább-
bi 20 változat.

□ Az eredetiben:

1b

BARGAMASCA.

S 10.sz.

t = tr

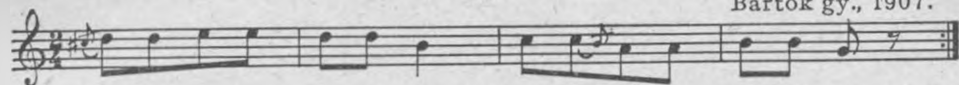
1c

Linus, 5V

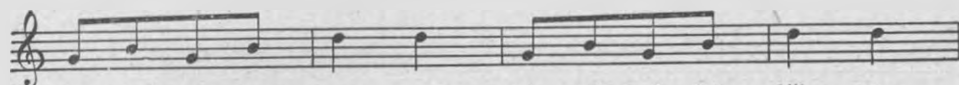
1d

V 128b-129a

le

MNT I. 1153.
Bartók gy., 1907.

Süssünk, süssünk vala - mit, azt és mäg-mon-dom, hogy mit.
Liszt-ből lë-gyën ke-re - kes, töl-te - lé-kës, jó é - dës.



So - dor - va - te - ker - ve, tú - ró - val bé - lël - ve,

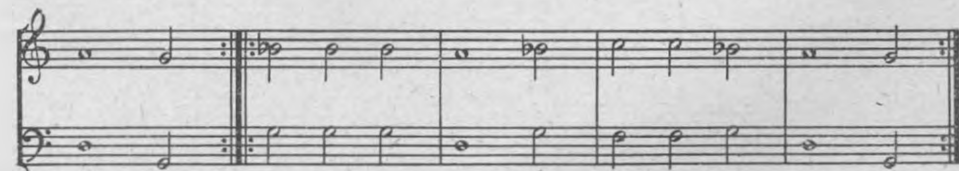
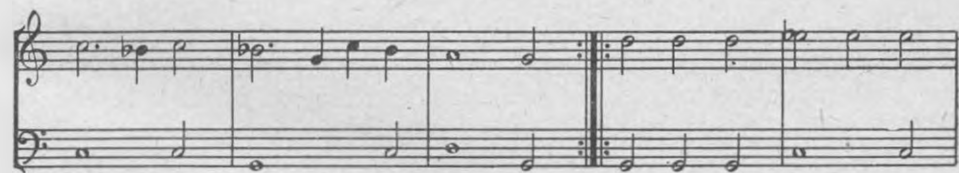
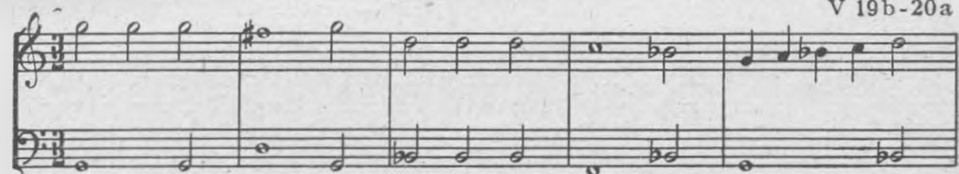


csi - ga - bi - ga ré - tes, ke - re - kes és é - dës.

2

CORANT

V 19b-20a



3

GALIARDA.

V 19b-20a

T Ritmusjelzése az eredetiben: $\text{♩} \text{♩}$

Az «Ach, was soll ich Sünder machen» kezdetű korál tánczenére alkalmazása. A korál a magyarországi források közül megtalálható a lőcsei tabulatúráskönyvben is. Közli: BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, 373. l. (hibás).

3a

ACH WAS SOLL ICH SINDER MACHEN

L 61. sz.

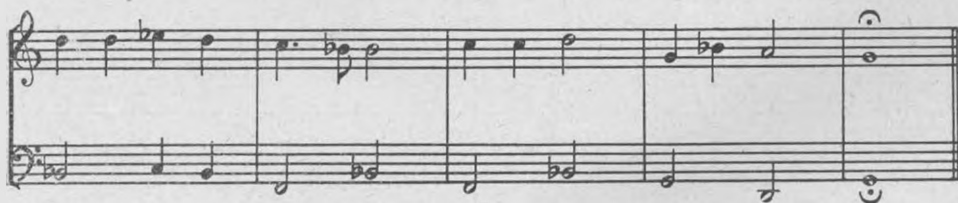
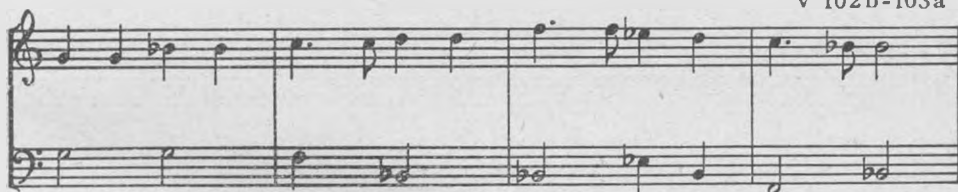


Szlovák feliratú korálváltozata a Vietórisz-kódex egyházi népének-rés�ében is fellelhető. Közli: BURLAS—FISER—HOREJŠ, 173. 1. (hibás).

3 b

ACH CO SMUTNY MAM CYNIFY

V 102b-103a



3c

Náray, LC. 85-86.o.

TE ged kérünk Atya Isten, segics; erő bennünk nincsen:
Küld szent lelket, ki bennünket, vigasztaljon, ébrefzsen.

The musical score for '3c' consists of two staves. The first staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff. The second staff continues the melody and includes a fermata over the final note.

Német világi dalra utaló szövegkezdettel található a bécsi Nationalbibliothek zenei gyűjteményében, a Regina Clara Im Hoff-féle kéziratban (1679-ből).

3d

LIEBE DIE DU MICH
BESESSEN.

RCIH 60.sz. 24.o.

The musical score for '3d' is a three-part setting in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The melody is written on the treble clef staff. The first system includes a first ending bracket. The second system includes a sharp sign (#) above the second measure of the treble staff. The third system includes a fermata over the final note of the treble staff.

[1] Eredeti ritmusjelzése: ♩

4

NB.

V 19b-20a

T Az eredeti ritmusjelzés:

Két tagját (2 + 3 ütem) vö.: a 9 Corant zárataival.

5

NB. DUNA.

V 20b-21a

Első két sorát közli: SZABOLCSI, *Probleme*. (1. 18. j.) 25—26. 1.

6

CURANT

V 20b-21a

Változatai: tanulmányunk (37), cím nélküli darabja, valamint a Cantus Catholici 1675-ös kiadásában az «O Jesus! Jesus! ó édes Jesus!» («O Languens Jesu! Defuncte Jesu!») kezdetű ének második fele (293—294. l.; Magyar Irodalmi Ritkaságok 39. sz., 69—70 l.). A terraszos-ereszkedő dallamok közé tartozik: 1. a bevezető tanulmányt. — Táncunk Kwýthu... kezdetű egyházi énekként található a Vietórisz-kódex 93b—94a oldalain.

6a

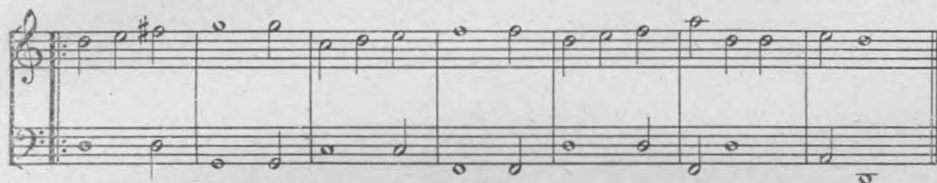
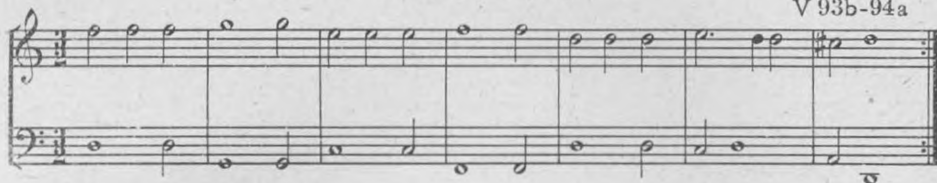
C.C. 1675, 293-294.o.

O Languens JESU! Defuncte JESU, ...
O JESUS! JESUS! ó édes Jesus! ...

6b

KWÝTHU [...]

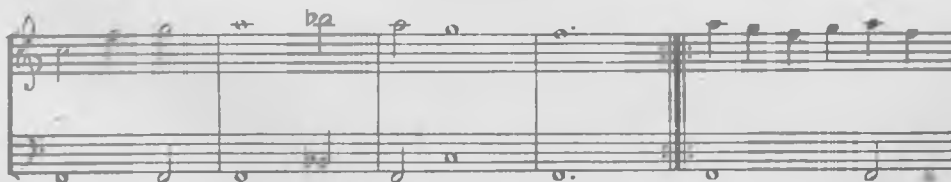
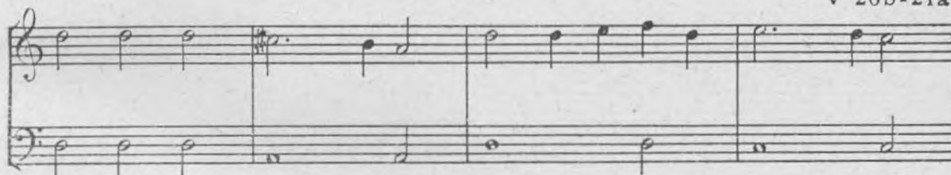
V 93b-94a



7

CURANT

V 20b-21a



Első fele: folia, dúr zárlattal. Második fele romanesca-variáció. Erről 1. a bevezető tanulmányt.

8

NB

V 20b-21a

Romanesca. Lásd a bevezető tanulmányt.

9

CORANT

V 21b-22a

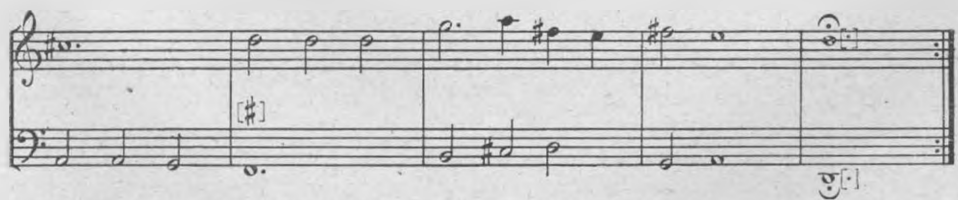
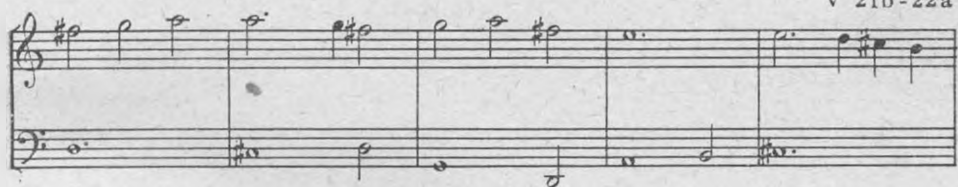


Első sorának változata : I. 63. sz. *Sarabanda* első fele (közli : BURLAS—
FISER—HOŘEJŠ i. m. 374. 1.). Változatai fejezetünkben : (10), (11), (38).

(10)

CORANT.

V 21b-22a



Változatai : (9), (11), (38).

11

CORANT
+NB

V 21b-22a

Musical score for 'CORANT +NB' in G major, 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

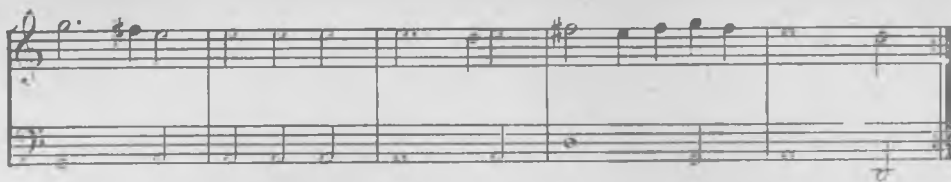
Változatai: 9, 10, 38.

12

SARA [BANDA]

V 21b-22a

Musical score for 'SARA [BANDA]' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-12. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.



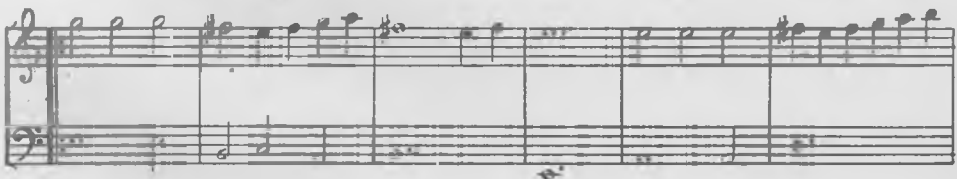
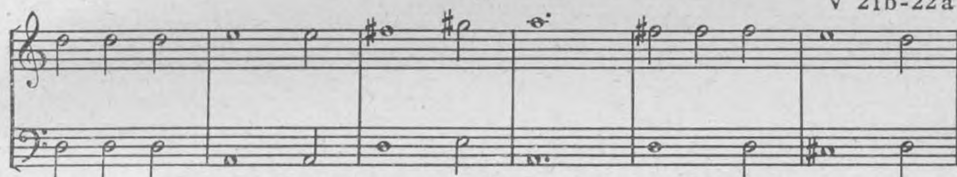
Második fele a XVIII. század derekán készült angol himnusz két sorát foglalja magában. Változata : (33)

13

MASCARADA.

NB

V 21b-22a



Első felének dallamát közli : SZABOLCSI, *Probleme* 26. 1. — «Mascarada»-t említ Esterházy Pál nádor tánc- és nótalistája is. — Táncunknak pontos meg-

felelője a bécsi Nationalbibliothek zenei gyűjteményében levő Regina Clara Im Hoff-féle kézirat (18491. sz.) 41. sz. darabja.

13a
FLAGIOLET,
OD[ER]
LAB AB, LAS AB MEIN
CAVALIER.

RCIH 41.sz. 16 o.

The image displays a musical score for a piece titled "FLAGIOLET, OD[ER] LAB AB, LAS AB MEIN CAVALIER." The score is arranged in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The manuscript style is characteristic of 19th-century handwritten musical notation.

14

DARAUFF

V 22b-23a

The first system of musical notation for 'DARAUFF' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody in the upper staff features a sequence of eighth and quarter notes, with a sharp sign above the second measure. The bass line consists of quarter and eighth notes.

The second system of musical notation for 'DARAUFF' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A 'D.S.' marking is present at the beginning of the upper staff. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system, including a repeat sign in the middle of the system.

The third system of musical notation for 'DARAUFF' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The system concludes with a double bar line and two fermatas, one on each staff, indicating the end of the piece.

15

SARABAN[DA]

V 22b-23a

The first system of musical notation for 'SARABAN[DA]' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody in the upper staff is composed of quarter notes, and the bass line consists of quarter notes.

The second system of musical notation for 'SARABAN[DA]' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The system concludes with a double bar line and a fermata on the lower staff, indicating the end of the piece.

Első felének változata : a Stark-virginálkönyv 21. sz. Sarabandájának második fele (Jandek Gusztáv másolata).

15 a

SARABANDA

S 21.sz.

Musical score for Sarabanda, S 21.sz. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots.

16

CORANT

V 22b-23a

Musical score for Corant, V 22b-23a. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots. The third system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots.



Változata: *Théâtre choisi* de LESAGE. Paris 1821. Zenei függelék: 140. sz. (*La princesse de Carizme* c. 3 felvonásos, 1718-ban bemutatott darab betétszáma, «D'une main je tiens mon pot» szöveg-utalással.)

16a

Lesage, 140. sz.



Másik változatának szerzője J. H. SCHMELZER (1623. k. — 1680). Közlésünk a DTÖ. Paul Netti-szerkesztette XXVIII. 2/56. kötetén (58. l.) alapszik, de elhagyja a szerkesztő (utólagos) continuo-kitöltési javaslatát.

16b

J. H. SCHMELZER: GAVOTTA TEDESCA

D.T.Ö. XXVIII. 2/56. 58. o.



A musical score system consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff is a treble clef with a common time signature. The third staff is a bass clef with a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a common time signature. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

A musical score system consisting of four staves, continuing the piece from the first system. It features similar notation with treble and bass clefs and a common time signature.

Harmadik változata fejezetünk (28) darabja.

(17)

SYLWYGA:

V 22b-23a

A musical score system consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a common time signature. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

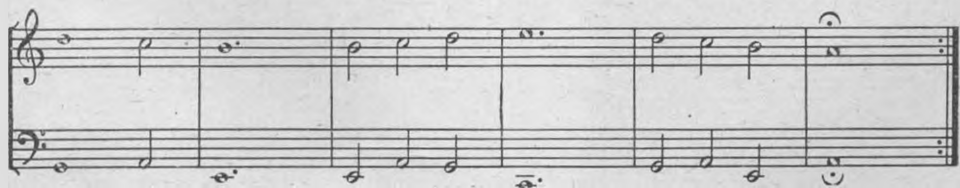


Az egykorú szlovák írásmód a «j»-hangot g-betűvel jelölte, így darabunk címe «Szilvijá»-nak ejtendő. Lehetséges, hogy a párhuzamos mollba moduláló második fele után visszatért az első rész — ez azonban nincs jelölve.

18

ACH SMUTNA SYRA: etc.

V 23b-24a



Közli: BURLAS—FISER—HOREJŠ i. m. 157. l. (hibás). Utolsó sora azonos a 19 utolsó sorával.

SSTESTY GEST NESTALE NEMA.

V 23b-24a

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody and includes a repeat sign with first and second endings. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble clef.

² Változata : M. PRAETORIUS, *Terpsichore*. 1612. (1. Praetorius-összkiadás, G. Kallmeyer Verlag, 1929, 43. l.)

19a

COURRANTE DE MONSIEUR DE TERME...

M. PRAETORIUS, *TERPSICHORE*, 1612.
(Kallmeyer Verlag 1929, 43. o.)

The musical score is arranged for five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is a lively dance with a clear rhythmic pattern. The melody is primarily in the upper staves, with the lower staves providing a steady accompaniment.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef, the second and third are also in treble clef, the fourth is in alto clef, and the fifth is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, along with rests and accidentals.

The second system of musical notation consists of five staves, continuing from the first system. It features a repeat sign (double bar line with two dots) in the middle of the system. The notation includes various note values, rests, and accidentals, maintaining the same key signature and time signature.

The third system of musical notation consists of five staves, continuing from the second system. The notation includes various note values, rests, and accidentals, maintaining the same key signature and time signature.

A musical score consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a first ending (1.) and a second ending (2.). The other four staves are instrumental accompaniment, with the second and third staves in treble clef and the fourth and fifth staves in bass clef. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Másik változata az idézett LESAGE-kiadvány 35. száma. Előadták 1713-ban az *Arlequin roi de Serendib* c. 2 felvonásos színmű dalbetéteként. Szöveg-
 utalása: «Faire l'amour la nuit et le jour».

19b

Lesage, 35. sz.

Nº 35.

Andantino


A musical score for 'Andantino' consisting of two systems of two staves each. The first system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second and third systems are instrumental accompaniment, with the second system in treble clef and the third system in bass clef. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Egykorú, teljesebb formájú változata a Regina Clara Im Hoff-féle bécsi kézirat (ÖNB, Musiksammlung 18491) 42. sz. darabja.

19c
COURANTA.

RCIH 42.sz., 16'o.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a triplet of eighth notes in the treble staff. The fourth system includes a first ending bracket over the final two measures. The fifth system concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

⌈ A kéziratban  -ről javítva.

20

SARA[BANDA]

V 23b-24a

⌈ Leírója először e²-nek jelölte, utóbb d²-re javította.

Közli: BURLAS—FISER—HOREJS i. m. 166. 1. (hibás).

21

SARA[BANDA]

V 23b-24a

[#?]

Közli: BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ i. m. 167. l. (hibás).

(22)

NB.

V 23b-24a

Romanesca-variáció. Első sora (47) második felére utal.

23

CURANT

V 24b-25a

↑ A jelzett öt hang az eredetiben oktávval magasabbra van írva.

Első felének dallama a budapesti Egyetemi Könyvtár A/112 jelzetű *Cantionale hung.* kéziratának 11. lapján található «Redemptoris Mater» kezdetű egyházi ének 3/2-es középső részére utal.

23a

Cantionale hung. II. o.

Re - dem - to - ris Ma - ter oh szép - sé - ges szűz ma - ri - a,
Por - ta tu per via Mennyek[ne]k fé - nyes ka - pu - a,
E - gek[ne]k csi - la - ga lel - ke - ink zá - lo - ga

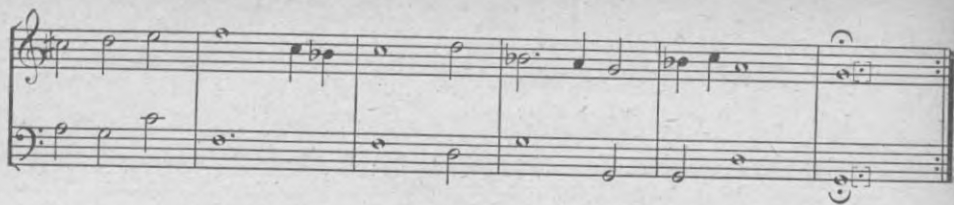
tífz - tán fo - gan - tat - tál füz Má - ria

táp - lald fzi - ve - in - ket u - talyuk megh vétkein - ket,
 (?) Tarcz bé ké vel nemzetünket.

24

NB.

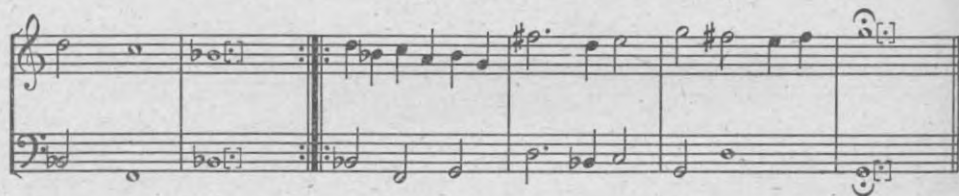
V 24b - 25a



25

GALIAR[DA]

V 24b-25a



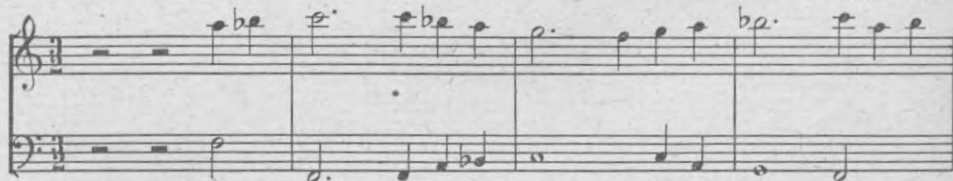
Távolabbi változata: Alia. SZÁBOLCSI, *A XVII. század magyar világi dallamai.* 57. sz.

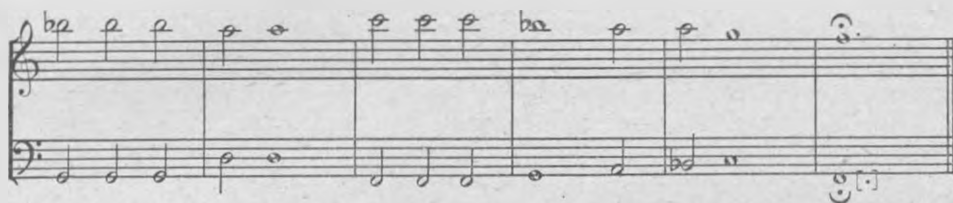
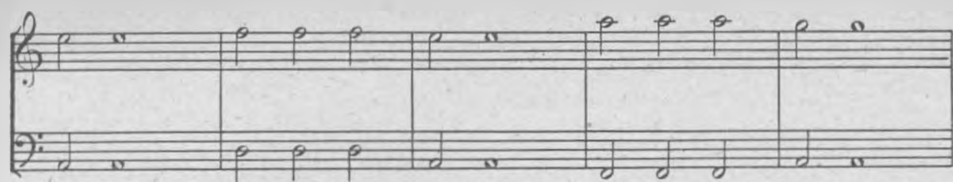
26

POLIDORA.

NB

V 24b-25a

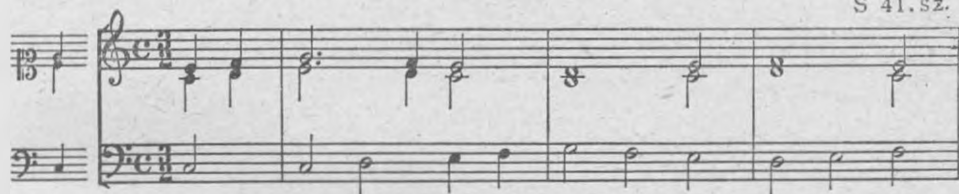




Változatát *Salomon* címmel a Stark-féle soproni virginalkönyvben találjuk. Lénykép nyomán közöljük.

26a
SALOMON.

S 41. sz.



t = tr

Másik változata : egyházi ének Szegedi Ferenc Lénárt kassai Cantus Catholici-kiadványából (1674. 18—19. 1.).

26b

C. C. 1674.

(Szegedi F. L., 18-19. o.)

Aaron vette - je vi - rág - zik, Szűznek Sz. mé - he czi - ra - zik,
 po - kol ef - ső - tül fo - ha meg nem á - zik :
 Ezt Sz. Pro - fe - ták meg - jő - ven - dől ték,
 ezt az If - ten - tül o - hajt - va kér - ték :
 azt Sz. Aty - tyá - ink fzi - ve - fen ke - rel - ték.

27

NB. RUNDA.

V 25b-26a

Musical score for 'NB. RUNDA.' consisting of two systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a common time signature (C) and consists of quarter notes: F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a common time signature (C) and consists of quarter notes: F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2. There is a fermata over the final note of the treble staff.

28

CORANDA.

V 25b-26a

Musical score for 'CORANDA.' consisting of three systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a common time signature (C) and consists of quarter notes: F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a common time signature (C) and consists of quarter notes: F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a common time signature (C) and consists of quarter notes: F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2. There is a fermata over the final note of the treble staff.

Hasonló felépítésű : LESAGE 1. sz. Szövegutalása : «Je laisse à la fortune».
Előadták *Arlequin roi de Serendib* (1713) dalbetéteként.

23a

Andantino Lesage, 1. sz.

Nº 1.
Canto.

Basso.

Hasonló felépítésű továbbá : LESAGE, 8. sz. Szövegutalása : «O ma
tendre musette». Előadták : *Arlequin roi de Serendib* (1713), *Arlequin Mahomet* (1714), *La princesse de Carizme* (1718) dalbetéteként.

23b

Lesage, 8. sz.

Nº 8.
Vif.

(29)

ARIA.

V 25b-26a

┌ Az eredetiben: ○.

└ Az eredetiben:



⌈ Az eredetiben: o.

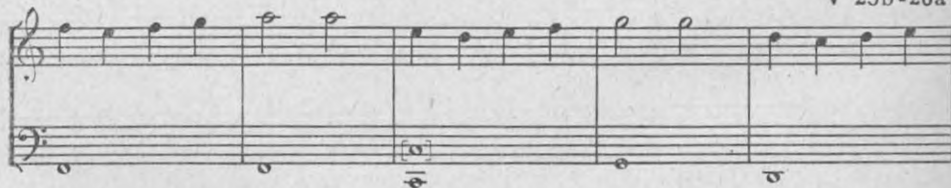
⌈ A középszólam — a jelzett három hang kivételével — az eredetiben egy oktávval magasabb.

Azonos ⁽³⁰⁾ zenei anyagával. A bevezetőben kifejtett oknál fogva két-féle megfejtésben közöljük. A b) megfejtést és változatait I. SZABOLCSI, XVII. MVD. 52. sz.

(30)

ALIA.

V 25b-26a



Azonos ⁽²⁹⁾ zenei anyagával. Közli SZABOLCSI XVII. MVD. 52. sz.

LILIA MIA COR MIO etc.

V 26b-27a

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. There are several instances of the number '6' written below the bass staff, likely indicating fingerings. A double bar line with repeat dots is present in the third system. The score concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata-like symbol.

Egy részét közli: SZABOLCSI, *Probleme*. 26. 1. Változatát 1. a lőcsei tabulatúráskönyvben (14. sz.; variáció követi). BURLAS—FISER—HOREJŠ 351—352. 1. (hibás).

31_a

LILIA MIA COR MIO

L 14.sz.2.o.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with some rests and a final cadence marked with a double bar line and repeat dots. The lower staff continues the accompaniment.

The third system of musical notation shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff has a more active melodic line with slurs and ties. The lower staff maintains the harmonic support.

The fourth system of musical notation concludes the main piece. The upper staff ends with a final cadence. The lower staff concludes with a final chord and a fermata over the final note.

Variatio sequitur

Párosütemű változata a Regina Clara Im Hoff-féle bécsi kézirat 43. sz. darabja.

31b
BALLET

RCIH 43. sz. 17. o.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The bass staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of the treble staff. The treble staff features a melodic line with a sharp sign. The bass staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a sharp sign in the key signature and contains a melodic line with eighth notes. The bass staff continues the harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The bass staff continues the harmonic accompaniment, ending with a double bar line and repeat dots.

32

CORANT
M. D.

V 26b-27a

Közli: BURLAS—FISER—HOREJŠ i. m. 164. 1. (hibás). Változata :
LESAGE, 8. sz. Lásd tanulmányunk 28b példáját.

33

FORTUNO CTNOSTNA :

V 26b-27a

Feltűnő a mellék- és főzárlat kvintelő viszonylata. Közli: BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ i. m. 158—159. l. (hibás). Változatát l. a lőcsei tabulatúrás-könyvben. Közli: BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ 377. l.

33a
INTRADA

I, 70.sz. 19. l.

1 A basszus első üteme az eredetiben: 

2 Az eredetiben: 

3 Másolója először így írta be a kéziratba:  Utóbb átjavította.

Másik változata a Vietórisz-kódexben :

33b

NB DOBRA NOC MAMILA

V 39b-40a

Közli : FABÓ, *A magyar népdal zenei fejlődése*. 108. l. (hibás), BURLAŠ—
FISER—HOŘEJŠ 157. l. (hibás).

34

NB

V 26b-27a

□ Az eredetiben egy oktávval magasabb.

Közli : BURLAŠ—FISER—HOŘEJŠ 167. l., téves oldalszám-hivatko-
zással.

35

ARIA.

NB.

V 27b-28a

First system of a musical score in G major, 3/4 time. It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. A first ending bracket is placed over the final two measures of the treble staff.

Second system of the musical score. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes C2, B1, A1, and G1. A first ending bracket is placed over the final two measures of the treble staff. A dynamic marking $[p]$ is located below the bass staff.

Third system of the musical score. The treble staff features a sixteenth-note pattern: G5, A5, B5, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff continues with quarter notes F1, E1, D1, and C1. A first ending bracket is placed over the final two measures of the treble staff. A dynamic marking $[p]$ is located below the bass staff.

1] Az eredetiben e négy ütem így áll:

Fourth system of the musical score, showing the original four-measure phrase. The treble staff contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains quarter notes G2, F2, E2, and D2.

1] A fenti négy ütem helyes ritmizálása így is elképzelhető:

Fifth system of the musical score, showing an alternative rhythmic arrangement of the four-measure phrase. The treble staff contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains quarter notes G2, F2, E2, and D2. A dynamic marking $[p]$ is located below the bass staff.

36

VOS VENTORUM. etc.

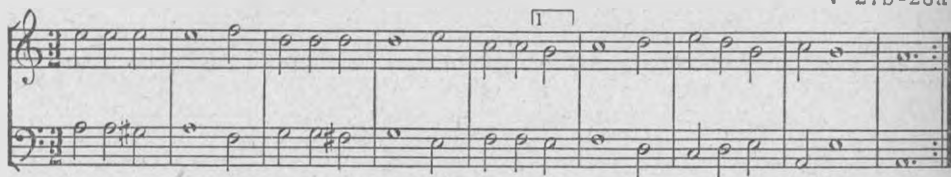
V 27b-28a

Sixth system of the musical score for 'VOS VENTORUM. etc.'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. There are two '8' markings below the bass staff.



37

V 27b-28a



T Leírója először e²-nek jelölte, utóbb h¹-ra javította.

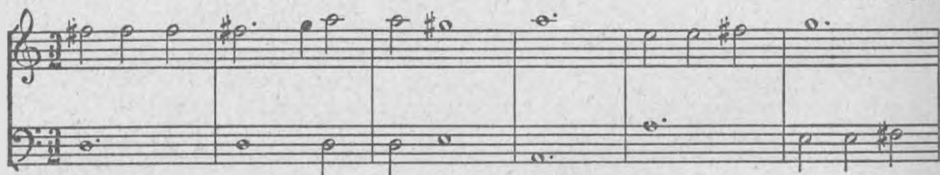
Változata : 6 Curant.

38

VARIATIO 4TA.

B

V 27b-28a



Változatai : 9, 10, 11. — Pontos megfelelője a Regina Clara Im Hoff-féle bécsi kézirat 54. sz. darabjának 3/2-es záróharmada.

38a
BALLET

RCIH 54.sz. 22.o. •

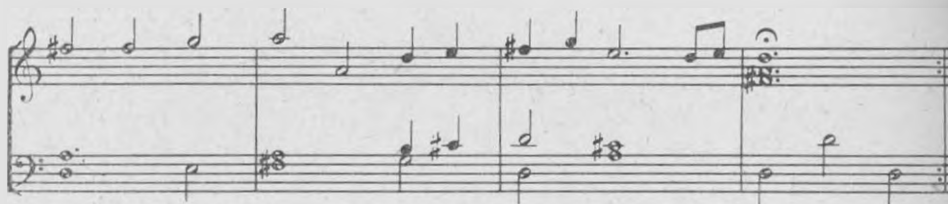
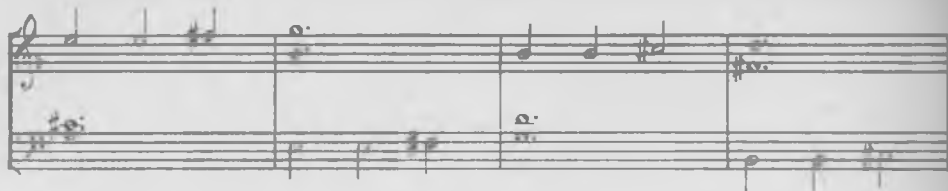
The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. A dashed line connects a note in the upper staff to a note in the lower staff, indicating a cross-staff relationship.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The system concludes with a double bar line.

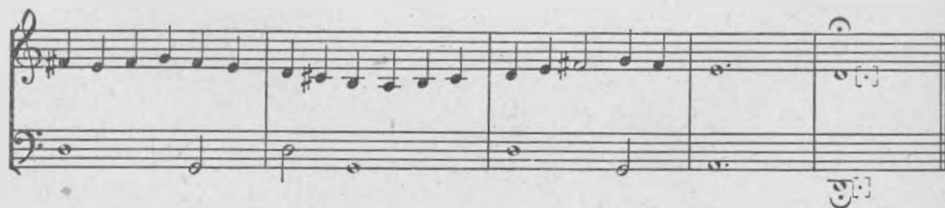
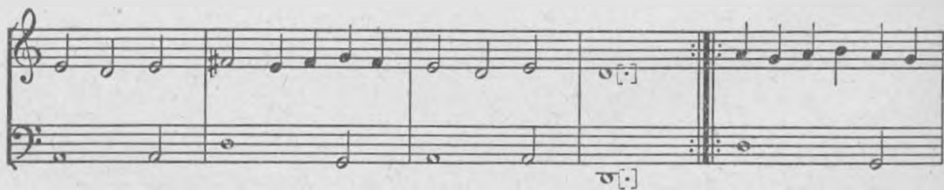
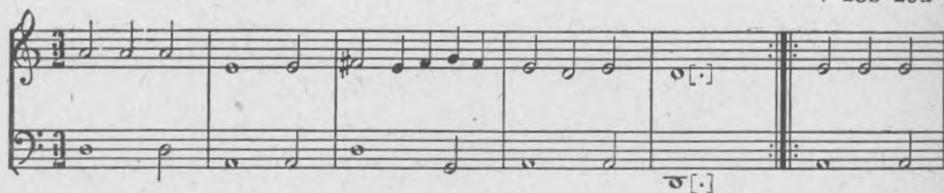
The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The system concludes with a double bar line.



39

CORANDA

V. 28b-29a



Változatai: 41—40.

40

CORANT

V 28b

Musical score for Corant, measures 40-39. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, F2, E2, and D2.

Változatai: 41—39.

41

A[LIA]

V 29a

Musical score for A[LIA], measures 41-39. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, F2, E2, and D2.

Változatai: 39—40.

42

PRAELUDIUM:

V 28b-29a

Musical score for Praeludium, measures 42-35. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, F2, E2, and D2. There are two first endings marked with '1' and two second endings marked with '2'.

1 Az eredetiben g¹ áll.

2 Az eredetiben c (kis c) áll.

Változata: 35.

43

SARABANDA

V 28b-29a

Musical score for Sarabanda, measures 28b-29a. The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a fermata over the first measure. The melody in the treble staff features a series of eighth and quarter notes, with two trills marked with a '+' sign above the notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern.

+ = tr:

A RÁKÓCZI-NÓTA DALLAMÁNAK EGY ISMERETLEN VÁLTOZATA

A Szombathelyi Állami Levéltár «Irodalmi kéziratok» című kis gyűjteményében található «Conspectus chronologicus eventorum (!) maxime memorabilium a mundo condito usque ad nostra tempora» című kézirat a Rákóczi-nóta dallamának és szövegének egy érdekes változatát tartalmazza.

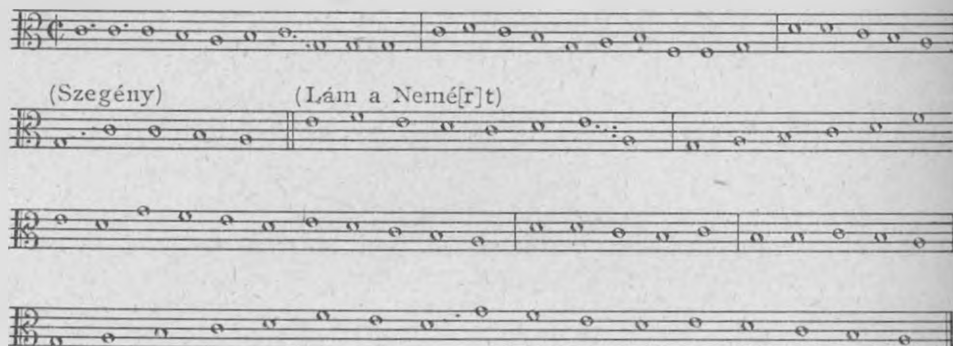
I

A kézirat egyetlen nagyméretű, 54 × 46 cm méretű papírlap, amelyen kisebb részben világtörténelmi dátumok megkezdett összeállítása («Conspectus chronologicus»); a továbbiakban Conspectus), nagyobb részben pedig egy «A hajdan és közelebbi múlt időknek esztendőnként járása Krisztus Úrunk születése után» című időjárás-történelmi összeállítás (a továbbiakban időjárás-történet) olvasható.¹ A Conspectus a papírlap mellső, — az összes jelek szerint később megkezdett időjárás-történet a papírlap hátsó oldalán kezdődik. Utóbbi azonban, mivel a hátsó oldalra nem fért ki, átvitték a mellső oldalra is. Ahol e két összeállításnak így érintkeznie kellene egymással, ott egy keskeny hasábnyi hézag van —, s a papírlap e keskeny sávján hangjegyek és a leköltázott dallam szövege olvasható.

Ez a kb. 4 és fél cm széles és 46 cm magas sáv a Rákóczi-nóta dallamának és szövegének a mellékelt fotokópián látható feljegyzését tartalmazza. A fotokópia kiegészítéséül csak azt kívánjuk megjegyezni, hogy a kóta az eredetiben 24 cm hosszú, s mindkét másik feljegyzésnél halványabb tintával írták. Maga

¹ A papírlapon elsőnek a Conspectust kezdték vezetni, s ennek céljaira a lap mellső oldalát függőlegesen négy egyenlő széles oszlopra osztották. Az első oszlopot további három hasábra tagolták s e keskeny hasábokba kezdték egymás alá írva bevezetni a világ történetének nevezetesebb dátumait: a teremtéstől kezdve Vergilius haláláig, hat periódusra felosztva, összesen 45 adatot. E 45 dátum azonban csupán az első két hasábot töltötte meg: a harmadik hasáb ugyanúgy, mint az erre az oldalra már felvonalazott, de hasábokra még nem osztott többi három oszlop is, üresen maradt. Legfeljebb néhány éves időköz után azonban a papírlap másik oldalán elkezdtek az időjárás-történet feljegyzését. E hosszú feljegyzés (252—1799 között összesen 309 adatot tartalmaz) áterjedt a félbehagyott Conspectust tartalmazó mellső oldalra is és ott mind a három üresen maradt oszlopot betöltötte. A Conspectus kezdetét tartalmazó első oszlop annakidején üresen maradt harmadik hasábját azonban ez a szöveg érintetlenül hagyta, ← vagy azért, mert az időjárás-történet írója az e hasáb bevonásával nyerhető aránylag csekély helyért nem akarta megbontani a lapnak az előzetes vonalazások s a nyomokban történt hajtogatások által már adott arányát, — vagy pedig azért, mert e hasábot akkor már nem találta üresen. Feljegyzésünk mi. itt található.

a kézírás azonban azonosnak látszik a Conspectus és az időjárástörténet írásával. A dallam mai közlésmódra átírva a következő:



A dallamhoz tartozó szöveg a következő: «Hej Rákótzí | Bertsényi Tökölý
Régi Magyarok | híres vezéri | *Hová* lettetek | Szegény Magyar | Nép | Mikor
lész már ép | Olyan vagy te | mint a' Veréb | Melly a' Sasnak | körme között
Olvadtz mint a' | lép: | lám a német | milyen kövér | bőribe se fér | Országunkba
német | miatt német miatt | nints elég kenyér.»^{1a}

Nyilvánvaló, hogy a dallam zenetörténeti értékelésének egyik előfeltétele *keletkezési idejének és helyének* megállapítása. Maga a kézirat egyik részletében sem tartalmaz erre vonatkozó közvetlen, feljegyzése időpontját, helyét s feljegyzője személyét megadó utalást. Ennek hiányában tehát a feljegyzések részletesebb formai és tartalmi vizsgálata által kell megkísérelnünk e kérdések legalább némi megvilágítását.

II

1. A *kézirat környezete*, amelyben jelenleg őriztetik, egyik kérdésre sem ad választ. Az «Irodalmi kéziratok» című gyűjtemény néhány, egymással össze nem függő egyes kéziratból áll. Ezek egy része állítólag még Vas vármegye századunk elején élt főlevéltárnokának, Balogh Gyulának gyűjtése. Hogy kéziratunk ezekkel együtt került volna a levéltárba, eddig semmi adattal sem bizonyítható. Lehetségesnek tűnhetnék az is, hogy a kézirat a levéltárnak legújabb, az 1945-ös bombakárt követő s a széthullott és összekeveredett több tízezer lapnyi iratanyagot eredeti rendjébe visszaillesztő, hatalmas rendező munkája során sorolódott jelenlegi helyére, mint eredetére semmiféle támpontot nem tartalmazó lap. Bizonyítani azonban ezt sem lehet. Kéziratunk levéltárba kerülésének körülményeire s talán eredetének kérdésére is esetleg a levéltár irattárának vagy a levéltárosok irathagyatékának tüzetes (bár eredményt nem igen ígérő) átvizsgálása tudna választ adni.

^{1a} A szöveget nem a feljegyző tudatos szándéka, hanem a hasáb keskeny volta tördelte ilyen keskeny sorokba. Helyenként megfigyelhető a feljegyző igyekezete arra, hogy a szavak összezsúfolásával egy-egy verssort egy sorba hozhasson össze.

A Rákóczi-nóta szombathelyi változata

2. A Conspectus maga feljegyzésének idejére semmi támpontot nem ad. E szempontból pedig lenne jelentősége, mert a Rákóczi-nótát és az időjárás-történeti feljegyzéseket csakis a Conspectus *után*, sőt néhány évvel később² írhatták rá a papírra. A feljegyzés *helyére* vonatkozólag esetleg világtörténeti adatai és azok rendszerének elemzése adhatna választ: ha ui. megállapítható, hogy e periodizáció³ katolikus vagy protestáns iskolákban volt-e használatos, kétségtelenül pozitív kiindulópontot nyerünk.

3. A Conspectussal ellentétben az *időjárás-történet* 309 adata mind *feljegyzése helyének, mind idejének* megállapítására felhasználható.

a) Az 1620-i időjárásról szólva ui. megemlíti a nagy bortermést, melynek borait jóságuk miatt még 1811-ben is tartották Hamburgban — *A feljegyzés időpontja tehát kétségtelenül 1811 utáni.*

b) Az időjárás-történet összeállításánál felhasználni jelzett forrásmunkák megjelenésének adatai nem mondanak ellent ennek: HELTAI, BUDAI ÉS SAJÁS, BOD Péter, DETSÍ Sámuel itt hivatkozott művei ekkor már mind általánosan ismertek.⁴

c) Az időjárás-történet utolsó 150 évének hazai lokális hivatkozásai mind *Magyarország északkeleti részére* vonatkoznak (Miskolc, Hernád, Hejő, Sajó, Debrecen, Máramaros, Tiszavidék, Erdély, Szepesség), ezeken kívül két soproni adat mellett csak Pestre vonatkozó adatokat találunk.

² A Conspectus és az időjárás-történet nem közvetlen egymás után, hanem jónéhány év különbséggel történt feljegyzését sejtetik a lap hátsó oldalán látható tollpróbálgatások, «probatio calami»-k is. Hogy ezek a több rétegben egymás fölé írt jegyzések mind már a Conspectus leírása *után*, de még az időjárás-történet megkezdése *előtt* keletkeztek, világosan bizonyítható. A papírlap eredeti négy rétbé hajtogatása ui., mely a Conspectus tervezett oszlopainak határoló vonalait követi, megmutatja, hogy a papírlap a Conspectus felvázolásakor még 60 cm széles volt. Mivel azonban az időközben történt tollpróbálgatások a hátlapot erősen eléktelenítették, az időjárás-történet megkezdésekor a lap széleiből kb. 6 cm-t levágtak. S hogy ez a tollpróbálgatások *után* következett be, megmutatkozik abból, hogy a még így is megmaradt irkafirkák jórésze szóközépen van kettévágyva.

³ A periodizáció a következő: I. 3954—9328 (?) : Creatio mundi-diluvium ; II. 9084 (?)—1558 : R[egnum] Babilonium — Cecrops, Athenae ; III. 1531—776 : Moses — Olympiades, IV. 510 (?)—538 : Romae regibus evectis Co[n]sul[us] creantur — Cyrus regnat in Persia et Media, V. 754 (!)—338 : Roma condita—Demosthenes, VI. 336—19 : Alexander Magnus in Macedonia — Vergilius moritur. — Mint a táblázatból szépen látható, a feljegyző hol magukat a pozitív adatokat tévesztette el, hol a kronológiát horitotta fel az évszámok sorrendjének összekeverésével.

⁴ HELTAI már a XVI. század óta több kiadásban ismert : BUDAI ÉS SAJÁSnak a feljegyzésben említett adata az 1444—45-ös tétről már az ő 1805-ben megjelent *Magyarország históriája a Mohácsi Vészig* című munkájában is megtalálható. (260. l.) BOD PÉTER munkái a XVIII. század végén már közkezen forogtak (a kéziratban az 1586-ra feljegyzett nagy németországi inségre idézett *Eccl. Historiája*, «Az Isten vitézkedő anyaszenlegyháza . . . históriája» című, 1760-ban és 1777-ben is megjelent műve. (316. l.) Ugyancsak már a XVIII. század végén megjelentek DETSÍ Sámuel számbajöhető művei is. Bizonytalan viszont még, honnan származik a Dudith András pécsi püspök (a később reformátussá lett XVI. századi világhírű humanista) 1599-i olaszországi útjára vonatkozó adat. «1559-re olly havas tél, hogy ember magasságú havak voltak, midőn Dudith Olaszország felé utazott januárius és februárius hónapokban» — írja. Ebben érdekes az, hogy Dudithnak utazásáról és az embermagas havakról szóló levelét (mely különben nem 1559-ben, hanem 1562-ben, a tridenti zsinatra utaztában kelt) csak 1900-ban lelték fel az Egyetemi Könyvtár Oláh-kódexében (H 46). (HEGEDŰS István, *Dudith András életéhez*. ITK 1900, 474—5.) Megállapítandó tehát még, hogy e tévesen keletkezett adat honnan kerülhetett feljegyzőnkhez. Ugyanígy bizonytalan, kinek milyen munkáját jelöli a «Coller Obs[ervationes ?] medicae ?» című utalás.

d) Az időjárástörténet utolsó 150 évének külföldi lokális hivatkozásai Törökországon kívül csaknem mind az *észak-európai protestáns államokra* vonatkoznak, — az osztrák és olasz hivatkozások feltűnően hiányzanak.

e) A b) pontban említett történetírók *kivételesen nélkül protestánsok.*

f) A bortermésre vonatkozó adatok viszonylag nagy száma (az említett 150 év alatt 20) a *feljegyzés helyének bortermelő jellegére* enged következtetni.

Mindezek alapján jogosnak látszik az a feltevésünk, hogy az időjárás-történet feljegyzésének helyét *Északkelet-Magyarországon, a korabeli protestáns műveltség egyik központjában, a tokajhegyaljai borvidékkel kapcsolatban álló Sárospatakon*, közelebből talán éppen a híres református Kollégiumban keressük. A kollégiumi eredetre a *Conspectus* kifejezetten iskolás jellege s iskolás kézre valló hibái is utalni látszanak.

4. Tekintettel arra, hogy a *Conspectus* és az időjárástörténet feljegyzésének ideje között alaposan feltételezhető néhány év különbség, bizonyos jelentőséget tulajdoníthatunk annak a kérdésnek: vajjon a dallam a nyilvánvalóan később írt időjárástörténet előtt vagy után került-e a papírlapra? — Előbbi esetben ui. feltételezhetnők, hogy a dallam és a szöveg feljegyzése talán még a XIX. század első évtizedében történt. — E téren azonban csupán feltevéseink lehetnek, melyeknek egyike sem bizonyítható. — Így mindössze annyit állíthatunk, hogy *a dallam és a szöveg lejegyzése a XIX. sz. első két évtizedében kerülhetett a papírlapra.*⁵

III

További támpontul kínálkoznék a nóta szövegváltozatai közül a szövegünkhöz leginkább hasonló variáns eredetének, feljegyzési idejének és helyének ismerete. — Megjegyzendő, hogy bár nemzeti múltunk e nagyfontosságú emléke nagyszámú változatban maradt meg, ezek összeállítására és összevetésére a Thalyén kívül érdemleges kísérlet sokáig nem történt. Thaly maga viszont nem a szövegek genezisének összeállításával törődött, hanem az eszményi, teljes nótaszöveget akarta rekonstruálni.⁶ Csupán napjainkban, a régi költészetünk emlékeit összegyűjtő irodalomtörténeti munkaközösség kutatásainak eredményeképpen gyűlhetett végül össze a Rákóczi-nóta szövegeinek minden eddiginél nagyobb — bár még egyre gyarapodó — számú változata.⁷

1. Ennek az anyagnak ismeretében megállapítható, hogy szövegünknek az eddig feltárt anyagban egyetlen pontos, csaknem szóról szóra egyező megfelelője van. Ez szövegünkkel még abban — a szöveg régiségét sejtető —

⁵ Az a lehetőség, hogy a feljegyzések esetleg még ennél az időpontnál is későbbi eredetűek — bár *egyetlen* pozitív időadatunk a terminus ante quem non-ként szereplő 1811 — nem valószínű. Valószínűtlen ui., hogy az 1799-cel lezáródó időjárástörténeti feljegyzések 15—20 éven túl még olyan érdekléssel bírtak volna, hogy valaki a másolás nem kis munkájára vállalkozzék.

⁶ THALY Kálmán, *Adalékok a Thököly- és Rákóczy-kor irodalomtörténetéhez*, Pest 1872, II. 208—241. lapon közli e szöveget és ismerteti forrásait.

⁷ E helyütt kell köszönetet mondanom STOLL Bélának, aki a Rákóczi-nótára vonatkozó gyűjtés használatát számomra lehetővé tette.

pontban is megegyezik, hogy Rákóczi és Bercsényi neve után Tököly nevét említi, amire pedig a dal ismert szövegeiben alig találunk példát. A szöveg így hangzik :

«Hej Rákóczy, Bercsényi, Tököly
Régi Magyarok Elei — hová lettetek
Szegény Magyar nép! — mikor lész már ép
Olyan vagy már mint cserép
Mert a Sasnak körme között rep.
Ragadsz mint a lép
Hej lám a német millyen kövér
Bőrében sem fér rep.
Országukban német miatt rep.
Nincs elég kenyér.»

E szöveg a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában, Erdélyi János népköltési gyűjteményében található,⁸ ahova 1844 folyamán Kelecsényi József, Nyitra megyei birtokos, Erdélyi egyik legbuzgóbb népdalgyűjtője küldte be,⁹ több más verssel (a versek között egy zárójelben további kuruc dalszövegekre is utal) és egy népmesével együtt. A dalok feljegyzési helyeként Kelecsényi a Bars megyei Baracskát említi meg, ahol — mint tudjuk¹⁰ — családjának egyik Barsba elszármazott ága élt. A dalok forrásaira kísérőlevelének az a részlete utal, amely szerint Erdélyi gyűjteményét küldeménye «számos a néptől hallott Baracskai (Barsi) népdalokkal, még számosb más énekes kéziratokbui hazai hadi, világi, tréfa és szeszélyes énekkel s versezetekkel — egy falusi Mester lekótázta pár dalszöveggel . . . s körmönfont áldomásmondásokkal» kívánta kiegészíteni. A továbbiakban arra is utal, hogy maguk a dallamok is lekótázhatók lennének. Megjegyzendő, hogy levele bonyolultan stilizált szövege szerint nem egészen világos, vajjon a népdalokon kívül közölt többi anyag mennyiben származik kizárólag Baracskáról. Maga Baracska az egykorú statisztika szerint¹¹ felerészben katolikus szlovák, felerészben református magyar falu, református filiális templommal és iskolával. Ha abból indulunk ki, hogy Kelecsényi a szöveget Baracskán gyűjtötte, azt is fel lehet tételeznünk, hogy Erdélyinek beküldött szövege éppen az ottani református tanító könyvéből származik. Ez kéziratunk református, eselleg közvetlenül sárospataki eredetét még erősebben alátámasztja. S ha Baracskán nem is a református tanítótól, hanem a néptől hallotta a dalt, úgy ezek református magyarok voltak : szlovákok semmi esetre sem, mert abban az esetben — ahogy azt máskor is teszi — a szöveget szlovákul jegyezte volna fel.¹²

2. Sajnos, teljes bizonyossággal nem tudtunk adatokat kapni a Kelecsényi-család vallási hovatartozásáról, s így nem tudjuk megállapítani, hogy lehetett-e Kelecsényi sárospataki diák. Valószínűleg azonban katolikus : később a Religióba ír s katolikus vallásos népdalokat gyűjt össze a Szent István Társulat számára. Ennek ellenére is egyes körülmények feltételezhetővé

⁸ MTA Népk. 26. 13a.

⁹ Életrajzát I. SZINNYEI : Magyar írók élete és munkái. V. k. 1355—56. hasáb.

¹⁰ Magyarország Vármegyéi és Városai. Nyitra vm. 685. 1.

¹¹ FÉNYES Elek, Magyarország geographiai szótára, Pest 1851, I. 88. 1.

¹² Mint alább idézendő *Mulattatók Tára* c. gyűjteményének utolsó lapjain teszi.

teszik, hogy Kelecsényi a fenti szöveget — ha nem Baracskán gyűjtötte és nem is volt pataki diák — úgy egyéb protestáns, talán éppen másféle sárospataki kapcsolatai révén ismerhette.

Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára Oct. Hung. 497. jelzet alatt Kelecsényinek egy «Mulattatók Tára» című gyűjteményét őrzi, amelyet 1832—40 között, tehát 17—25 éves korában gyűjtött össze. Ezek Kelecsényi nem tudjuk hol eltöltött főiskolai évei lehetnek. Diák vagy jurátus társai azonban nyilván nem kis szerepet játszanak abban, hogy a «Mulattatók Tára» olyan erősen nemzeti, helyenként Habsburg-ellenes, olykor a klérusra is csipős versikéket s főleg népdalokat is tartalmazó gyűjteménnyé vált, mint amilyen. Számunkra különösen lényeges, hogy rögtön a gyűjtemény 13—15. lapján egy verset találunk, amelyet még 1832-ben jegyzett fel. Ennek eredetije, mint írja, Torna vármegye levéltárában került elő s az erősen elhalványult, alig olvasható írás ott «p(er) D. Prof. Sárospatakiensem», tehát egy pataki professzor által másoltatott le. A kötet 123b—125. lapjain pedig, 1835-ből feljegyezve, ott találjuk a *Rákóczi-nótát*, abban a teljes 6 versszakos alakjában, amilyenben Thaly 1872-ben közölni fogja, megjegyezvén majd, hogy e 6. versszakot, ismert 17 kézírata közül csak kettőben — közülük egyik jó régi — találta meg.¹³ A *Rákóczi-nótának* e Kelecsényi *Mulattatójában* feljegyzett szövege erősen egyezik a *nóta mindazon szövegeivel, amelyek közvetlenül kimutathatóan sárospataki eredetűek, illetve bizonyíthatóan pataki kapcsolattal.* Mindez kétségtelenül vékony bizonyítvány, de — tekintetbe véve még azt is, hogy gyűjteménye címe (Mulattató) is feltűnő hasonlóságot mutat egy, a kollégiumban ma is őrzött, valamivel előbb keletkezett másik ilyen diákgyűjtemény címével (Felvidítő), — némi alapot ad ilyen kapcsolatok feltételezésére.

Ez esetben is feltételezhető tehát, hogy Kelecsényi az Erdélyinek 1844-ben beküldött szövegét — szövegünk csaknem pontos megfelelőjét — *a pataki körhöz tartozó forrásból merítette.*

3. De még ha ilyen konkrétan kimutatható kapcsolatokat nem találunk is, akkor is megvan a lehetősége annak, hogy e dallamokat és szövegeket kapcsolatba hozzuk Kelecsényivel. A felvidéki kis- és középnemes családok szorosán összefonódott családi és rokoni kapcsolatai, közös kultúrája, többnyire azonos gazdasági helyzete s ennek következtében zömében azonos politikai állásfoglalása is könnyen megmagyarázza e számunkra oly különösen sokatmondó szöveg változatainak elterjedtségét. Kétségtelenül vitatható, hogy Kelecsényi milyen úton-módon jutott itt közölt szövegünk pontos megfelelőjéhez; az azonban tagadhatatlan, hogy mindaz a kevés, amit Erdélyinek beküldött szövege számbajöhető forrásaiként megemlít, lényegében *nem mond ellent* annak a lehetőségnek, amit az időjárástörténet alapján szövegünk és dallama *sárospataki eredeztetését és időpontját illetően* feltételezhetünk.

4. A szöveg és a dallam sárospataki eredeztetése azért lényeges, mert eddigi tudomásunk szerint a *Rákóczi-nóta* szövegeinek, s nyilván dallamainak is legrégebb formáit éppen Északkelet-Magyarország őrízte meg. Annak az északkelet-magyarországi és tágabban egész felvidéki református népi-kisnemesi kultúrának, amely, mint említettük, gazdasági, politikai, s nem kis-mértékben vallási okoknál fogva is legközvetlenebbül, legtovább s legmeg-

¹³ THALY i. m. II. 208. 214. l. — Kelecsényi a maga teljes *Rákóczy-nóta* szövegét később különben szintén elküldte Erdélyinek: MTA Népk. 63. 7a—8a.

szakítatlanabban őrizte meg a kuruc hagyományokat,¹⁴ éppen a pataki kollégium egyik fő tűzhelye és továbbfejlesztője. Felesleges lenne itt az okok részletes elemzésébe bocsátkoznunk, — tény az, hogy a szöveg és dallam sárospataki eredetének további kutatások révén remélhető végleges bebizonyosodása esetén reményünk lehet annak megállapítására is, hogy egy, a szöveg és dallam régi formáit tartalmazó változattal állunk szemben.

Végeredményben feltételezhető tehát, hogy a Rákóczi-nótának általunk itt közölt dallam- és szöveg-töredéke a XIX. század első vagy második évtizedében, valószínűleg Sárospatakon, vagy legalábbis valamely Sárospatakkal közvetlen vagy közvetett kapcsolatban álló körben keletkezett. Az kétségtelennek látszik, hogy jelenlegi őrzési helyével származásilag semmiféle kapcsolata nincs. Legfeljebb valamely — semmiféle adattal alá nem támasztott — pápai kollégiumi közvetítést lehetne feltételeznünk.

* * * *

E talán hosszadalmasnak látszó fejtegetések, úgy véljük, szükségesek voltak ahhoz, hogy némi — bár sokban még bizonytalan és sokban kiegészítendő — adalékot szolgáltatassanak a dallam eredeztetésének, elemzésének zenetörténeti vizsgálatához.¹⁵

¹⁴ Ld. a THALY i. m. II. 238. lapján elmondottakat.

¹⁵ A dallamról lásd BARTHA Dénes, *A XVIII. század magyar dallamai*. Bp. 1935. 61. sz.; ua.: *Pálóczi Horváth Ádám, Ötödfélszáz Énekek*, Bpest 1953, 11. és 13. sz.; KODÁLY Zoltán és GYULAI Ágost, *Arany János népdalgyűjteménye*. Bp. 1952, 72—75. l.; HARASZTI Emil, *II. Rákóczi Ferenc a zenében*. Rákóczi-Emlékkönyv II., Bp. 1935; SZABOLCSI Bence, *A magyar zenetört. kézikönyve*. 2. kiad., Bpest 1955. 65.

SZÉKELY LÁSZLÓ KÓTÁSKÖNYVE

A XVIII. századi erdélyi hangszeres zenéből viszonylag kevés emléküink maradt fenn, éppen ezért különös értéket jelentenek a könyvtárainkban található, ebből az időből származó zenei kéziratok. Egyik ilyen gyűjtemény *Székely László kótáskönyve* a Székelyudvarhelyi Magyar Tannyelvű Egyes Pedagógiai Iskola (dokumentációs) könyvtárában. Szabolcsi Bence a XVIII. század kollégiumi zenéjét ismertető munkájában¹ megemlíti ezt a gyűjteményt, mint a német hangszeres zene nyomait mutató anyagot. Ennek a munkának alapján vette fel könyvébe Szabó T. Attila, aki egyben feltételezi, hogy a könyvnek magyar szöveganyaga is lenne.²

A könyv 16 × 22 cm-es (haránt) kemény bőrkötésben 46, eredetileg számozatlan beírt levelet tartalmaz. A levelek és a kemény bőrtábla között mind a gyűjtemény elején, mind a végén egy-egy vonalazatlan védőlevél található. Beíratlan kótalapja nincs, mindössze két-két üres sora a 9b, 10a, valamint egy sor a 46a lapon. A könyv felső balsarkán a kötés kissé megrongálódott az idők folyamán. A gyűjteményben két írás különböztethető meg. Az első írással 11 mű készült (a 11a lapig bezárólag). Felírásoknál az első másoló írott betűket, a második nyomtatottakat alkalmaz. A 11b laptól a tinta is más.

Az első védőlevél első lapján a következők olvashatók: Legfelül «Comitis Ladislai Székely/de Boros Jenő», alatta Székely más könyvében is megtalálható jelmondata,³ majd a gyűjtemény másolásának kezdetét jelző keltezés: Bécs, 1744. február 29.⁴ Ezek a beírások Székely sajátkezű bejegyzései.⁵ Ezen az oldalon található még a gyűjtemény mai, ceruzával beírt könyvtári száma.⁶ A Szabolcsi Bence, valamint Szabó T. Attila által jelzett szám (Kz. Y 141) a könyvbe betett kis cédulán szerepel. Az első védőlevél második lapján két könyvtári leltározásra mutató bejegyzés olvasható. Valószínűnek tartom, hogy Székely László könyvtárabeli bejegyzés lehet mindkettő. A védőlap közepe tájára utólag, az eddigiektől elütő tintával és írással írta be valaki:

¹ SZABOLCSI Bence, *A 18. század kollégiumi zenéje. Zenei Szemle* III—IV. (1929) 166. l.

² SZABÓ T. Attila, *Kéziratok énekeskönyveink és verses kézirataink a XVI—XIX. században.* Zilahy 1934, 190. l. 303. sz.

³ «Symbolum / Spes Confisa Deo nunquam Confusa recedit.»

⁴ Wienn d'Austrich Die 29. Febr. 1744.

⁵ A Tudományos Akadémia Kolozsvári Levéltárában (Széki Gr. Teleki László — gyömrői — lvt. Széchenyi—Szentkereszti doboz) Cseh Benjáminhoz 1753. nov. 7., Horváth Józsefhez 1763. ápr. 29., valamint Teleki Ádámhoz 1745. ápr. 3—1764. június 9-ig írt Székely-levelek segítségével megállapítható az írás azonossága.

⁶ «1342 E. 9. VI.»

«Énekek», majd miután meggyőződött tévedése felől, áthúzta s föléje írta: «Zenei darabok». A védőlap alján a túloldali írással, vagy legalábbis ahhoz igen hasonlóval az van beírva, hogy a könyv Székely László gr. ajándéka.⁷ Az első kótás oldal első részén levő rövidített latin bejegyzés szerint a kollégiumi könyvtárban először 1803-ban, Szigethi Gyula Mihály rektor-professzor és Finta János könyvtáros idején vették nyilvánartásba.⁸ Egyébként Gönczi Lajos a kollégiumról írt munkájában megerősíti azt, hogy Szigethi Gyula Mihály a könyvtári könyvekről szakok szerint csoportosított jegyzéket készített.⁹

A hátsó védőlevélre egy leltár-foszlányt írt be valaki ceruzával. A gyűjteményben az említetteken kívül más bejegyzés, prózai, vagy verses szöveg nincs, amint ezt már Klaniczay Tibor is megállapította beszámolójában.¹⁰

Szigethi Gyula Mihály vázlatosan megírta a kollégium történetét s ebben utal arra, hogy Székely László könyvtárából 382 db könyv került a kollégium birtokába.¹¹ Kis Ferenc a Székely-féle könyvekről szólva, valószínűleg felcseréli az előbbi szám két jegyét s 382 helyett 328 db könyvet szerepeltet.¹² Gönczi Lajos viszont szintén 382 könyvről tud a Székely-adományok során, sőt azt is megnevezi, hogy ezek a könyvek két részletben, 1772 és 1775-ben kerültek a kollégium könyvtárába,¹³ az egyik rész tehát Székely halálának évében, a másik halála után, valószínűleg saját rendelkezése folytán. Hogy a kótáskönyv pontosan mikor, melyik szállítmánnyal került ide, nem lehet megállapítani.

Székely Lászlónak egyébként még életében kapcsolata volt a székelyudvarhelyi kollégiummal. A szegénysorsú diákok tanulási lehetőségének megkönnyítésére némelyek abban az időben alapítványokat tettek. Az alapítványt tevők között a «veres» könyvben Székelynek is szerepel a neve, mint aki egy alumniumra, ösztöndíjra 20 forintot és 6 véka búzát adott.¹⁴

*

Székely László életének eseményeit önéletleírásából ismerjük.¹⁵ 1716. szeptember 4-én született Alamoron, Alsó-Fehér megyében; ma Sztálin tartományhoz tartozó községben. Nagypapja Apaffy Mihály idejében jött be

⁷ «Est Oblatione III. Comitis Ladislai Székelly»(!).

⁸ «L. B. ? Sz. U. R. in C ? venit sub Rec. Prof. Mic. Sziget ? et Joh. Finta 1803.» Más Székely-adományozta könyvben ez a beírás ilyen részletességgel olvasható: «Liber Bibliotheca Sz. Udvarhelyiensi Ref. in Censum venit sub Rector Professor Mich. Szigeti bibliothecar Johan Finta 1803».

⁹ GÖNCZI Lajos, *A székelyudvarhelyi ev. ref. koll. multja és jelene*. Székelyudvarhely, 1895, 230. l.

¹⁰ *Beszámoló a Román Népköztársaság könyvtáraiban végzett kutatásairól*. Adalékok kéziratoss énekeskönyveink történetéhez. Különlenyomat 353. l. — A könyv keletkezésének dátumát (zárójelben való utalás formájában) 1747-re teszi; az 1744-es a helyes; ez egyezik egyébként a bécsi úttal is.

¹¹ *Tudományos Gyűjtemény*, Pest 1825, XI. kötet, 52. l.

¹² *A székely-udvarhelyi ev. ref. collegium történelme*. Székely-Udvarhely 1873, 47. l.

¹³ GÖNCZI L. i. m. 231. l.

¹⁴ Kis Ferenc i. m. 36. l. — Úgy látszik, nem volt számára közömbös az oktatás kérdése. Az enyedi kollégiumnak 1738-tól szintén egy alumniumot adományozott, a díszterem, a «nagy Auditorium»... «sok szép készületeit» adományozók között ott találjuk Székely Lászlónak és feleségének nevét. L. BENKŐ Ferenc, *Parnasszusi időöltés*. VII. köt. Enyedi ritkaságok. Kolozsvár 1800, 26. és 59. l.

¹⁵ 47 éves korában, 1763-ban kezdte írni önéletírását. Ismertette KIRÁLY Pál a Budapesti Szemle 1887. évf. CXXXVIII. kötetének 224—258. lapján.

Borosjenőből Erdélybe, hamarosan a fejedelem kedvelt embere lett s jelentős szerepet játszott a közéletben is. Székely Lászlónak 13 éves korában meghalt az anyja, egy évvel később az apja is. Gyámja fukarul viselkedett a fiúkkal szemben (két fiútestvérével maradt árván). Később nem szívesen emlékezett vissza azokra az időkre, amikor «valóságos árva kenyeret» evett.

1723-ban beadták a nagyenyedi Bethlen kollégiumba s itt elvégezte tanulmányait a poesis-ig. Ekkor (1727) gyámja testvérével együtt Nagyszébenbe küldte, hogy tanuljon meg németül. Két év múlva visszakérült Nagyenyedre s folytatta, majd befejezte középiskolai tanulmányait. Ezután három éven keresztül volt jogász, «Publicus». Külföldi tanulmányútra, «felső Országokba Academiákra» szeretett volna menni, gyámja azonban nem értékelte a tanulást s nem egyezett ebbe bele.

1733-ban elhagyta a kollégiumot s a kancelláriára került, irodai munkát végzett három éven keresztül. Hazakerülve magát és testvérét is kivonta a gyámság alól s hamarosan családot alapított (1742). Családi kapcsolatai révén feleségével együtt felutazott Bécsbe s bemutatták őket az udvarnál. A Bécsbe való utazás, a fővárosban való időzés 1743. december 10-től 1744. március 27-ig tartott. A szóbanforgó kótáskönyv leírása, vagy legalábbis megkezdése erre az időszakra esik (1744. febr. 29.). A bécsi út után nemsokára (1745) meghalt a felesége s egyetlen gyermeke. Ez az egészen rövid időn belül történt kettős haláleset rendkívül megviselte s a kikapcsolódás kedvéért nagyobb gondot fordított a gazdálkodásra. Emellett szabad idejében sokat olvasott és írogatott is.¹⁶

Bécsi tartózkodása alatt sűrűn megfordult az ottani társaságokban; amit látott s érdekesebbnek talált, mindent feljegyzett. Önéletírásában azonban mélyen hallgat azokról az operákról és színművekről, amelyeket nagy előszeretettel hallgatott, illetve nézett végig.¹⁷ A bécsi utat, az ottani eseményeket, tapasztalatait megírta egy másik művében is; nem lehetetlen, hogy az önéletírás készítésekor ezek, mint kevésbé érdekesnek vélt részletek, elmaradtak.

Bár írásaiból — Király Pál szerint elsősorban önéletírásából — úgy tűnik, hogy nem volt megelégedve az udvar politikájával, «hafafisága nem tudott elveikig emelkedni... nyilván az új állapotokba már bele volt nevelve».¹⁸ Az udvarral való elégedetlenségét elsősorban az erőszakos térítgetések váltották ki. Ezek ellenére úgy látszik, hogy mind közelebb került az udvarhoz, az egykori elégedetlenség megnyugvássá lett, s miután a kamarási címet megkapta, teljesen behódolt az udvarnak. Egyébként meglehetősen ellentmondásos egyéniség. Az emberről, munkáról, az öröklött rangról humánusan, — mondjuk — haladó módon vélekedett, hiszen úgy nyilatkozott, hogy az

¹⁶ A bécsi utat egy másik munkájában naplószerűen is megírta. Önéletírásában tizennégy, jórészt alkalmi verse van; írt egy verses önéletrajzot is (?); lefordított a maga idején egy tiltott cseh egyháztörténelmi munkát. Élete utolsó éveiben nem lehet tudni, milyen kapcsolatba került a francia forradalmat előkészítő irodalommal, de Voltaire leveleit lefordította magyar nyelvre. (KELEMEN Lajos ny. főigazgató hívta fel erre a figyelmemet.) — Nyomtatásban KIRÁLY Pál közölte a Vasárnapi Ujságban egy napló-részletét (1887). L. SZINNYEI, *Magyar írók élete és munkái*. 13 köt., Bp. 1909, 597. l. — Megjelent továbbá két latin és magyar nyelvű verse: *Icon* (Véghúcsú tartalma szerint), 1770-ben h. n., valamint *Venus Dacica* (első házasságát éneklő meg benne), h. és é. n.

¹⁷ KIRÁLY P. i. m. 244. l. (l. 15. j.)

¹⁸ Uo. 228. l.

embert nem a születés, nem az öröklött rang, hanem saját élete és működése teszi nemessé.¹⁹ A kamarási címet — mint maga mondja — testvére «insti-gnatiojára» kérte és kapta meg, mégis, amikor megvolt, szinte lépten-nyomon használta. Saját lakodalmával kapcsolatban megjegyzi, hogy az volt az utolsó régi magyar szokásokhoz ragaszkodó ilyen alkalom, utóbb «városias»-sá, németessé lettek ezek is. Ezt neheztelőleg, rosszállólag állapítja meg, ugyanak-kor ő maga is meglehetősen német hatás alá került. (L. még a 16. sz. jegyzetet Voltaire-rel kapcsolatban.)

Hogy a zenével milyen kapcsolata volt, az önéletírásának ismertetéséből nem derül ki pontosan. Lehetséges, hogy az eredetiben több zenei vonatkozás van, mint amennyit Király Pál fontosnak tartott közölni. Hogy maga diák-éveiben tanult-e játsznai valamilyen hangszeren, vagy később, egyáltalán zenélt-e, nem tudjuk. Hogy a gyűjtemény saját használatára készült-e, vagy csak a bécsi tartózkodás alatt merült fel benne egy ötlet, amelyet később szán-dékozott otthon megvalósítani, egyelőre nem lehet megállapítani. A gyűjte-mény anyaga arra mutat, hogy a hegedűirodalom érdekelte.

*

Amint az eddigiekből is részben kitűnik, a kótáskönyv tisztán hang-szeres darabokat tartalmaz. Az első oldalon basszus-kulcsban egy hangsort találunk (F—f¹-ig) s ezután következnek a tulajdonképpeni művek. A kis darabok legtöbbször kétszólamú. Leírásukkor a másoló arra is tekintettel volt, hogy a gyűjteményt a gyakorlatban könnyen lehessen használni, az együvé tartozó szólamokat mindvégig szemközt helyezte el. A művek — akárcsak, mint előbb említettem, a levelek — eredetileg szintén számozatlanok. Mind a művek, mind a lapok, illetve levelek számozását a példatári részben záró-jelbe tettem a könnyebb tájékozódás kedvéért. A gyűjtemény a következő 51 darabot tartalmazza:

Sorsz.	A darab címe	Hang-nem	Ütem-jelzés	Lapszám	Megjegyzés
1.	Menuet	F	3/4	1a	
2.		G	2/4	1b—2a	
3.		G	3/4	2b—3a	
4.		e	2/4	3b—4a	
5.		G	3/8	4b—5a	
6.		G	3/4	5b—6a	
7.		G	2/4	6b—7a	
8.	Minuetto Capricio	G	3/4	7b—8a	
9.		D	3/8	8b—9a	
10.		h	6/8	9b—10a	
11.		D	3/4	10b—11a	
12.		G	3/4	11b	
13.		D	3/4	12a	
14.		D	3/4	12b—13a	
15.		D	4/4	13b—14a	
16.		D	3/4	14b—15a	
17.		D	3/4	15b—16a	

¹⁹ Uo. 231. l.

Sorsz.	A darab címe	Hang-nem	Ütem-jelzés	Lapszám	Megjegyzés
18.		D	3/4	16b—17a	
19.		D	6/8	17b—18a	
20.		D	2/4	18b—19a	
21.		D	3/4	19b—20a	
22.		D	6/8	20b—21a	
23.		D	6/8	21b—22a	
24.		G	2/4	22b—23a	
25.	Preludio	D	—	23b—24a	
26.		B	3/4	24b—25a	
27.	Capricio	G	2/4	25b—26a	
28.	Menuet	G	3/4	26b—27a	
29.		D	2/4	27b—28a	
30.	Menuet	A	3/8	28b—29a	
31.		D	3/4	29b—30a	
32.		A	3/4	30b—31a	
33.	Menuet	C	3/8	31b—32a	
34.		F	3/4	32b—33a	
35.		D	3/4	33b—34a	
36.	Menuet	G	3/4	34b—36a	Triós
37.		D	3/4	36b—37a	
38.	Menuetto	G	3/4	37b—39a	Triós
39.		A	3/4	39b	
40.		C	3/4	40a	
41.		D	3/4	40b	
42.		D	3/4	41a	
43.	Menuet	D	3/4	41b—42a	Triós
44.		D	2/4	42b	
45.		D	3/4	43a	
46.	Menuet	D	3/4	43b—44a	
47.	Menuet	D	3/4	44b—45a	
48.	Menuet	e	3/8	45a	
49.	Menuet	G	3/4	45b	
50.	Menuet	D	3/8	46a	
51.	Menuet	G	3/4	46b	

Táblázatokban csoportosítva az anyagot, ilyen képet kapunk :

1. Hangnem:	2. Ütemnem:	3. Szerkezet:	4. Tempo:	5. Cím:
C 2	2/4 8	Egyszólamú 3	Jelzés nélküli 43	Menuet 14
D 26	3/4 31	Kétszólamú :	Jelzéssel :	Preludio 1
F 1	4/4 1	a) teljes 33	allegro 6	Capricio 2
F 1	3/8 6	b) hiányos 15	andante 1	Jelzés nélküli 34
G 14	6/8 4	51	largo 1	51
A 3	Jelz. nélk. 1		51	
B 1				
e 2	51			
h 1				
51				

A hangnemek csoportosítását átnézve, szembeötlő a hegedűn könnyebben intonálható, hegedűdaraboknál népszerűbb hangnemek viszonylag gyakori volta (D, G). Másrészt ugyancsak figyelemre méltó, hogy moll-hangnem alig fordul elő az egész gyűjteményben, ezzel szemben feltűnő a többsége a világos, «optimista», kemény hangsoroknak.

Kimondottan az előadásmódra egy esetben utal.²⁰


A teljes kétszólamú darabok nagyobbik csoportját g-kulcsban találjuk. Ezek felírása, valamint a darabok ambitusa azt mutatja, mint már előbb is említettem, hogy hegedű-darabokról van szó. A kétszólamúak egy kis részét (8 eset, szemben a másik csoport 25 esetével) g- és f-kulcsban találjuk, primo-baíso felírással. A darabok többségének jellegét tekintve, azt hiszem, ezek is két vonóshangszerre készültek, hegedűre s egy mély-vonósra (cellóra?). A kor szokásához híven a két vonóshoz járulhatott egy billentyűs hangszer is; a kótáskönyv nem tartalmaz arra vonatkozó utalást, hogy a basszus szólamát számozott basszushoz hasonlóan akkord-alapnak kellene tekinteni. Az első szólam hangterjedelme ezekben a darabokban sem halad a (kis) g, a második szólamban pedig a (nagy) D alá. Billentyűs hangszerre való elképzelést mutat esetleg a 37. sz. (36b—37a lap), amelyben a basszusnak hat esetben egy-egy akkordot kell megszólaltatnia, de ezek is könnyen intonálhatók csellón.

Dallamalkotás szempontjából a gyűjtemény nagy változatosságot mutat. Egyik leggyakoribb eszköze dallamépítkezésben az *ismétlés*. Általános eljárás, hogy ilyenkor mindkét szólam anyaga ismétlődik; ritkább az olyan eset, amikor csak egyik szólamban ismétlődik már előbb elhangzott motívumanyag. Az ismétlés anyaga különböző méretű, leggyakoribb az egy-két ütemes motívumok megismétlése, találunk azonban teljes mondatnyi anyagot is megismételve s ilyenkor rendszerint a megismételt mondatnak a zárlati szembeállításra áll fenn. Az is gyakori eset, hogy ismétléskor variálja a motívumot s így a dallam természetesebb továbbshövését biztosítja. Részben, vagy teljesen regiszterkülönbséggel is ismétel (27, 28, 47. sz.).

A *szekventálás* ugyancsak sűrűn használt eszköz. Ezt is ötletesen, változatosan alkalmazza a darabok szerzője. Találunk például egy-egy hangköz szekventálására (2, 38, 40, 48. stb. sz.), de gyakoribb egy-egy motívum fel- vagy lefelé való szekventálása (43. sz.). Akárcsak az ismétlésnél, itt is rendszerint a kísérő-szólam anyagát is szekventálja (38. sz.), vagy esetleg csak a kísérő szólam szekventál (31. sz.). Szekvencia-lánc egyetlen esetben fordul elő (24. sz. 59—64), ekkor egy ütemet az elhangzás után ötször szekventál.

A szekventálást néha úgy alkalmazza, hogy egyben *fokozássá* lesz; így a dallam fokozatosan emelkedik a kulminációs pont felé (45. sz.). A fokozásnak más lehetőségét is használja. A 2. sz. műben lényegében a dallam egy hangját írja körül alsó és felső szomszédhanggal négy ütemen keresztül, akárcsak a barokk dallamok egy típusa. Az egyes ütemek leghangsúlyosabb részén mindig egy-egy fokkal emelkedik a dallam s ezzel párhuzamosan a kísérő szólamban egész ütemen át egy hang szól nyolcadokban megismételve s ütemenként ez is emelkedik. A második szólam lényegében nem egyéb, mint ismétlése a felső szólam ütemenkénti kezdőhangjának. (I. m. 38—41. ütem.) Máskor a dallamvonalat megtartja ugyan, de felaprózza a ritmust s így hangsúlyozza ki a tonikát, illetve a dominánst, háromféle ritmusképlettel (24. sz.):

²⁰ A 10. sz. darab: «Affettuoso».

a:  b:  c: ; vagy egy másik műben a nyolcadokat módosítja triolákká mindkét szólamban (6. sz.).

Kinondott *dallamfordítást* nem találunk a gyűjteményben. Előfordul azonban, hogy a dallamrajz a mű második felében az első rész fordítottjaként indul: először felfelé haladva bontja ki az akkordot, később ennek fordítottjával ellensúlyoz (51. sz. 1—2, illetve 9—10. ütem).

Az *ellentétek* szembeállításával találkozunk olyan formában is, hogy dúr-jellegű motívumot moll-színezettel hoz vissza később (3. sz.). Ugyanezt az eljárást megtaláljuk máskor trióban is (43. sz.).

Dallamindításnál nagy szerepe van a tonikai akkord kibontásából keletkező motívumnak (alapállásban, fordításban, vagy éppen tört akkord formájában). Elvértve akad egy-egy futammal induló mű (25, 34. sz.). Ennél gyakoribb a lépésben kibontakozó dallamvonal (8, 27, 38. sz. — I. később a kezdés-t!)

Találkozunk jellegzetes indításokkal, amelyek periódusonként vissza-visszatérnek a gyűjteményben (14, 31, 45. sz.), máskor az egymás után következő művek kezdete mutat nagy hasonlóságot (41, 42, 43. sz.). Mindkét esetben némelykor a hangnem is azonos.

Az akkordkibontásból felépülő motívum nemcsak az indításnál jelentős, hanem végig a dallamalkotás egyik legsajátosabb eszköze. A dallam keretein belül is a legkülönbözőbb formákban szerepel. Az indításnál említett lehetőségek mellett gyakori az átfutással színezett kibontás. Az akkordkibontást felfelé szívesebben alkalmazza.

Az akkordkibontásnál gyakoribb jelenség indításnál a tonikáról, illetve a dominánsról való ugrás a hangsor egyik fontos fokára.²¹

A szólamok viszonyával kapcsolatban, a kezdésnél két csoportot lehet megkülönböztetni:

1. Egyidőben kezd mindkét szólam (24 eset, 72,7%).
2. Nem egyidőben kezd a két szólam:
 - a) imitációs kezdés (5 eset, 15,1%);
 - b) nem imitációs (4 eset, 12,1%).

Az első csoportbeli művek egy harmadánál (30,3%) a két szólam párhuzamosan indul; a második csoportbeli műveknél minden esetben az első hegedű szólama indít.

²¹ A kezdés dallamindítás szempontjából — számokban — a következő képet mutatja:

1. Ugrással indít:
 - a) felfelé: D—T 8 eset, T—T 2 eset, T—D 3 eset, T—tercere 2 eset
 - b) lefelé: T—D 3 eset (18 eset, 35,2%).
2. Akkordkibontás:
 - a) felfelé 11 eset
 - b) lefelé 3 eset
 - c) mindkét irány szerepel a kibontás során
1 eset (15 eset, 29,4%)
3. Lépcsőzetes:
 - a) felfelé 3 eset
 - b) lefelé 7 eset (10 eset, 19,4%).
4. Vegyes (ugrás után lépcsőzetes haladás):
 - a) felfelé 3 eset
 - b) lefelé 3 eset (6 eset, 11,7%)
5. Állódallam
 - 2 eset (3,9%)

A súlytalan kezdés viszonylag kevésbé gyakori (17,6%).

A dallamok egy részét néhány hangnyi lépcsőzetes ereszkedéssel zárja (1, 42. sz.). Néha ezt a vonalat megtöri a tonika előtti (domináns) hang megismétlésével előke vagy tözshang formájában, vagy e két fontos hang közé kis melizmát ékel (46, 25. sz.). A záróhang-előtti fokot kihangsúlyozza néha trillával is. Az ereszkedést díszesebb teszi alkalomadtán egy-egy triolás- vagy nyolcadmozgás, amelynek keretében a vezérhangot is érinti (12, 49. sz.). A lezárás teljesebb előkészítésére gyakran megismétli a vezérhangot előke formájában.

A tonika előtti vezérhangot fokozatosan vagy ugrással közelíti meg s leggyakrabban alulról ugrik rá, ritkábban előkével (24, 48, 41, 50 stb.). Nem egy esetben a lezáró tonika előtti ütem a domináns-akkord hangjaiból áll (szeptímmel vagy anélkül; — 44. sz.). A vezérhangot általában felfelé viszi, némelykor azonban leugrik az egy oktávval mélyebben fekvő alapra (24, 45. sz.); itt-ott ezt az ugrást még előkével is színezi s ezzel részben csökkenti az ugrás élességét (44. sz.).

Teljes kétszólamú műveknél az első szólamban az előbbi záróképletek fordulnak elő. Itt érdekesebb a két szólam rajzának egymáshoz való viszonya s a második szólam funkció-erősítő szerepe. Dallamrajz szempontjából vannak zárlatok, amelyek egyirányúak: ereszkedik mindkettő fokozatosan (8, 10. sz.), vagy egyik lépcsőzetesen száll alá, a másik pedig ezalatt ugrik (17, 18. sz.). Előfordul, hogy a két szólam dallamvonala ellentétes irányú (21. sz.), vagy pedig részben ellentétes, részben egyirányú (3, 4, 28. sz.).²² A zárlatot némely esetben a tonikai akkord kibontásával erősíti meg egyik vagy másik szólamban (26, 27. sz.). A zárlatot megerősíti regiszterkülönbséggel való megismétléssel is (6. sz.).

Kánonszerű befejezés egyetlen esetben fordul elő (9. sz.); bár a felső szólam «kicsengése» elképzelhető itt is. Ettől az esettől eltekintve a két szólam mindig egyidőben zár.

Kétszólamú műveknél a felső szólam álló dallamát az alsó ugrással egészíti ki, ritkán (19, 22. sz.).

A záróhang egyszólamú dallamoknál minden esetben tonika.²³ Ehhez néhány kivételtől eltekintve fokozatosan a hetedik vagy második fokról jut el. A kétszólamúaknál prim, illetve oktávval (63,6%), szext (30,3%) és terc (6%) hangköz zár. A záróhangköz előtt minden esetben V. vagy VII. fokra épített hangköz szerepel: : 2—1; 9—8; 9—8; 7—8.

VII / 7 / 5 / 3 5 / 3

Világosan kitetsző autentikus zárlat (összetett) található a Primo-Baïso jelzésű műveknél (26, 27, 28. sz. stb.).

A díszítő elemek közül kettőt használ, az előkét és a trillát. Az előkét használja mint hangközkitöltő hangot (30. sz.), váltóhangot (6. sz.), és mint késleltetést (44, 7. sz.). A felső-másod előke sokkal gyakoribb, mint az alsó (kb. 3:1 az arány). Trilla első hangjaként is előfordul s szintén mint felső másod (9. sz.).

A trillát is sokféleképpen alkalmazza, egyik vagy mindkét szólamban, előkével vagy anélkül. Az első hegedű szólamának foutosságát a gyakoribb előkés trillával is kifejezésre juttatja, még abban az esetben is, ha mindkét

²² Becsúszik néha tiltott párhuzam is (36. sz.)

²³ A 13. sz. darab ebből a szempontból nem jöhet számításba, mert második szólam.

szólamban egyidőben szólal meg a trilla. Mint előbb említettem, a trilla kezdőhangját — felső másod — néha jelzi (9. sz.).

A művek egy része (14 mű) előke nélküli, s ennél több műben (24) nincs trilla egyáltalán.

Ha az egyes darabok *dallamvonalának rajzát* figyeljük, elég változatos képet látunk. Mivel periodizált dallamokról van szó s a művek terjedelme viszonylag kicsiny,²⁴ rendszerint periódusonként jelentkezik egy-egy kulminációs pont. Az első tag eljut a maga csúcspontjáig, a második újból kezdi az emelkedést s általában túlhaladja az első kulminációs pontot egy-egy hanggal (48. sz.). A visszakanyarodás, az aláhajlás néha hirtelen következik be (2, 26. sz.), máskor fokozatosan (4, 5. sz.). Van néhány ereszkedő tendenciájú dallam is, ezek a mű legmagasabb hangjával indítanak s fokozatosan szállnak alá a záróhangig (11, 27. sz.). Arra is találunk azonban példát, hogy két hullámhegy közé egy hullámvölgyet, egy aláhajlást ékel (44, 45. sz.). Hármastagolású műveknél a középső rész íve lendül legmagasabbra, a két szélső rendszerint azonos lévén (da capo), a mű egész rajza szimmetrikus felépítést mutat (triós darabok, továbbá 34. sz.).

Némelykor hirtelen lendül magasba a dallam — indulásnál —, akárcsak a korabeli «rakéta-témák»; ritmikailag azonban kiegyensúlyozatlanabb a triolás képlet miatt (43. sz.).

A darabok legtöbbszörében a kétszólamúság-indokolta harmonikus hangközöket használja (terc, illetve decima, szext). Érdekessége a gyűjtemény néhány darabjának a bécsi klasszicizmus gyakorlatában diszsonanciaként kezelt hangközök (szekart, kvart, szeptím) alkalmazása. A legtöbb esetben ezek a hangközök a későbbi hangszeres stílus követelményeinek megfelelően illeszkednek be (szeptím fokozatos lefelé oldása, kvart átfutásként szerepel stb.); viszont az előfordulás meglehetősen gyakori volta, másrészt feloldásuk módja szabadabb értelmezésre vall, bizonyos értelemben éppen «merészségre». Ebben természetesen bizonyos mértékig szerepe lehet a még ki nem alakult gyakorlatnak, tehát nem feltétlenül újító jellegű sem alkalmazásuk aránya, sem kezelésük módja. Íme néhány példa a hangközök kezelésére, kapcsolására :

a)	3—2—4—8.....	3. sz. 38. ütem
b)	3—1—2—4—6.....	7. sz. 2.
c)	3—2—1.....	8. sz. 2.
d)	3—2—8.....	7. sz. 40.
e)	10—9—4—5—6—7—10.....	32. sz. 18—19.
f)	3—4—6—7—(7)—6—5.....	34. sz. 17—18.
g)	3—4—10—7—9—6—5.....	15. sz. utolsó ü.
h)	6—7—3.....	36. sz. 39.
i)	8—7—6—15(7)—10—9—12(5)—10.....	32. sz. 30—31.
j)	5—10—7—5.....	34. sz. 9.
k)	10—7—3.....	33. sz. 19—20.
l)	5—7—1—7—6—5.....	21. sz. 6.
m)	3—6—7—8—5.....	19. sz. 11.
n)	3—7—3.....	19. sz. 21.
o)	5—6—7—1—2—3—6.....	21. sz. 24—25.
p)	13(6)—7—5—8—1.....	32. sz. 23—24.

²⁴ 34% 21—30, 26% 11—20, 20% 31—40, 10% 51—60, 2—2% 10-en alul, illetve 41—50 ütem.

A fenti példákban találunk átfutást, váltást, késleltetést s néhány, a szokásostól eltérő feloldást. Arra is kerül nem egy példa, hogy a disszonáns hangközre egyik vagy másik szólam elég nagy távolságról ráugrik. A feloldást néha közbevetett hangközzel odázza el.

Hasonlóan szabadabb bizonyos mértékig a klasszicizmusban tiltott *párhuzamok* kezelése (oktáv, szeptim, kvint, kvart). Itt is szembeötlő a kvart-párhuzamok viszonylag gyakoribb volta (5, 17, 36, 37. sz.). Két párhuzam között némely esetben egy-egy közbevetett hangközt találunk (37. sz. 12, 5. sz. 3. ü.). A kvint-párhuzam két darabban (14, 22. sz.) céltudatos, a duda utánzására szolgál. A 14. sz.-ban négy ütemen keresztül nem hangzik más, mint kvint — az alsó vagy felső váltóhanggal színezve. A második darabban a dallam szünetekkel van teletűzdelve s így ez a jelleg halványabban érvényesül.

A gyűjtemény darabjainak dallamvilágát határozott dūr-, kevésbé moll-diatónia jellemzi, a *kromatika* egészen szórványos jelenség (40. sz. és 25. sz.). Mindkét esetben két-három hangra terjed a kromatizálás. A gyűjtemény egy részének dallamaiban még alterálással sem találkozunk (16—23. sz.). Ezekben kizárólag az alaphangnemben mozog a dallam, az előtagoknál domináns félzárattal. Az *alterálás* — az előbb említett művek kivételével — a legtöbb esetben a főhangnem negyedik fokán történik s így hosszabb-rövidebb időre a felső domináns hangnembe megy át. Vannak darabok, amelyekben a kitérés modulálással fejlődik, ez azonban nem általános. Mint előbb már utaltam erre, kitérésnél, modulálásnál leggyakrabban a felső domináns hangnemet érinti (62%), kisebb a fontossága az alsó dominánsnak (26%) s csak kevés alkalommal szerepel a párhuzamos moll (11%). Az alterálást, néhány kivételtől eltekintve (40. sz. 12. stb.), a módosítás irányába vezeti tovább. Ha az alterálás akkordkibontásban fordul elő, akkor a továbbvezetés természetesen a következő kibontott akkordban jelentkezik (25. sz.). Előfordul, hogy alterálás révén a moll-hangnem második tetrachordja színező jelleggel, átmenetileg dúros fordulatot kap (10. sz.).

A barokk sajátos hagyománya érvényesül az *imitációs* részekben. A gyűjtemény anyaga alapján már eltávolodott ettől a stílustól s csak szórványosan jelenik meg egy-egy helyen a hangszerek váltakozó szereplése, egymás utánzása kisebb-nagyobb mértékben, kötöttebb vagy szabadabb módon. Hosszú lélegzetű, kimondottan barokk típusú témával nem találkozunk, ezek a dallamok sokkal inkább a következő korszakhoz, stílushoz állnak közelebb. Az imitáció kezdésnél tűnik fel, futólag, néhány ütemre terjed (6, 15, 18. sz.); következetesebben mindössze egy-két esetben vonul végig a darabon (9, 15. sz.). Feltűnik egy-egy imitációs foszlány egyik-másik mű belső szerkezetében is, azonban ezek is rövidek, hamarosan elhalványulnak s átadják helyüket a homofón stílusnak (16, 38, 21. sz.).

Milyen a *szólamok mozgása*? Találunk számtalan példát a ritmus- és dallambeli együttthaladásra (29, 35. sz.), de nem egy esetben mind dallamvonal, mind ritmus szempontjából a szólamok nagyobb szabadságot kapnak (27, 32, 37. sz.). Általában dallamvonal és ritmus szempontjából a felső szólam kiemelt, egyensúlyozottabb, a második mindkét szempontból kiegészít; néha felaprózza az értékeket (20. sz.) a kísérő szólamban, máskor a két szólam felváltva mozog, ritmikájuk kölcsönösen kiegészíti egymást (22, 23. sz.). Barokk szokáshoz híven — bár egészen ritkán — a kis tempóbeli eltéréseket, agogikai változásokat a hangjegyek értékével fejezi ki (25, 43. trió).

A szólamkeresztezés ritka jelenség; ezt talán az első szólam fontossága magyarázza (29, 30, 35. sz.).

Forma-világa ugyancsak inkább a klasszicizmushoz kapcsolja a gyűjteményt, mint az előző fejlődési állomáshoz. A periodizálás általános jelensége a daraboknak. Majdnem teljesen a kisformákat használja s csak elvétve fordul elő egy-egy viszonylag nagyobb, átmeneti, vagy összetett képlet.²⁵

Forma szempontjából érdekesség a 7. sz. darab, amely a kialakulóban levő szonátaforma egyik állomását mutatja. Felismerhető benne az egyes témák körvonala, funkciója, az expozíció és a repríz. Kimondott kidolgozásról nem beszélhetünk. Az említett mű formai felépítése a következő:

- Expozíció: 1. téma: 1—8 ütemig, főhangnemben; mondat.
2. téma: 9—16 ütemig; lényegében nem egyéb az 1. téma szólamcserével való megismétlésénél, transzponálva, a főhangnem felső dominánsán.
zárótéma: 17—26 ütemig, egy kiírt megismételt mondat szólamcserével, ismétléskor a felső domináns hangnemében. A téma, imitációban hangzik először is, másodszer is.
Az expozíciót megismétli.
- Kidolgozás: 1. téma dominánson (27—33); visszamodulál a főhangnembe (G-dúr V.).
Repríz: 1. téma főhangnemben, az expozícióban való bemutatásához viszonyítva szólamcserével, kissé módosítva.
2. téma nem tér vissza, helyette egy négyütemes mondat áll főhangnemben, az első téma egyik ütemének (5) anyagából.
zárótéma: főhangnemben, ugyanúgy imitációval, szólamcserével, mint az expozícióban.
Jelzett ismétlés.

Egy esetben rondószerű képlet is felbukkan — ha témának vehető az első nyolc ütem.²⁶

A	B	A	C	A	
8	8	8	8	8	(ütem)
G	D	G	d	G	(hangnem)

Barokk gyakorlatra emlékeztet a triók hangnemének megválasztása (G főhangnem — g trió; vagy G—G, illetve: D—d); minden esetben azonos alapú moll, illetve dúr.²⁷

A fantáziálás szórványos jelenség. (L. a 25. sz. lábjegyzetet.)

A formaépítkezésnél az egyes részek aránya általában különböző. Nem ragaszkodik sablonos megoldásokhoz, bővíti az egyes tagokat, általában inkább a periódus utóhangját, különböző eljárásokkal (l. bővebben a dallamépítkezésnél). Az ismétlést jelzi vagy kiírja; a kiírt ismétlés rendszerint formaalkotó.

A *dinamikai jelzéseket* meglehetősen ritkán és következetlenül használja, mindkét szólamban vagy csak az egyikben; hol az első szólamban, hol a másodikban (2, 4, 11. sz.). Csak két dinamikai fokozatot használ (p, f); a kettő közti áthidalást, emelkedést, erősödést, illetve gyengülést, csökkenést nem

²⁵ Kis háromtagú: 45%, kis kéttagú: 25,5%, egytagú: 15,7%, nagy háromtagú: 5,9%, szonáta: 3,9%, rondó: 1,9%, fantázia: 1,9%.

²⁶ Lehet — esetleg — a d-mollos részt quasi triónak is felfogni, s ebben az esetben összetett dalforma lenne; erre mutat az ismétlőjelek elhelyezése s az első G-dúros rész lezárása a kettős vonallal. Viszont a triót nem jelzi, mint más helyen (12. sz. darab).

²⁷ Ha a 12. sz. művet quasi triónak vesszük, távolabbi hangnemválasztást látunk: G-dúr főhangnem mellett d-moll, a felső domináns azonos alapú hangneme.

ismeri, helyesebben: nem jelzi. Néha egy-egy kisebb egységet kétféle dinamikával játszat (forte-piano; 1, 27, 36, 38. sz.).

A gyűjtemény *írásmódjában* többször találkozunk következetlenséggel főleg jelzések kiírásában (kötőjelek, módosítások, triolák stb.). Mindenütt az ötvonalas rendszert használja.

A basszuskulcsot a gyűjtemény elején mai alakja fordítottjaként mutatja be (kb. hatos alak), a továbbiakban már nem ezt alkalmazza, hanem a kulcs helyén két vízszintes vonalkával fogja át a (kis) *f* helyét; a szokásos két pontot a vonal közrefogására megtaláljuk. Hogy nem tenorkulcsként használja, mutatja a felírás (Primo-Basso), valamint az *f*-kulcsnak megfelelően kiírt előjegyzés (26. sz. stb.).


A félértékű hangjegy szárát mindig a hangjegy fejének jobboldalán helyezi el.

Feloldójel helyett néha a «b»-t használja, ugyanakkor a mai feloldójelet is alkalmazza (25. sz., negyedik triola-csoportjában a legvilágosabb az ilyen értelmezése, valamint a 36. sz. 26. ütemben: kibontott G-dúr akkord).

Mind az egyszerű előkét, mind az előkecsoportot (két hangból álló melizma formájában) a szokásos apró-hangjeggyel, illetve hangjegyekkel jelzi (8, 2. sz.).

Az ismétlést az első másoló két egyforma vastagságú vonalkával *s* a szokásos két ponttal jelzi, a második viszont a két pont helyett a vonalközökben vízszintes vonalkákat helyez el. (L. ezt a jelt Maróthi György zeneelméletében.)

A staccatót, staccatissimót (illetve spiccatót és martellatót mint vonóvezetés jelzését) vegyesen alkalmazza ugyanazon képletnél (11. sz.).

Itt említem meg, hogy a kis *elírások* mellett²⁸ előfordulnak értelemzavaró elírások is. A 6. sz. darabban pl. negyed értékben ezt a ritmikai képletet használja:  (18, 19. ütem); hogy elírás, bizonyítja ugyanitt a 27—28. ütemben kiírt helyes érték.

Előfordul, hogy az ütem valóságos értékéből egy nyolcad kiesik (34. sz. 12—13. ütem).

Harmonikus hangköz elírásával is találkozunk. Két kirívóbb esetet említek meg; lásd a 28. sz. darab jegyzetét, valamint a 27. sz. darab 4. jegyzetét, a dallamok után.

*

Milyen zenei életet láthatott Bécsben Székely László, amely arra ösztönözhetette, hogy különösebben foglalkozzék a zenével? Az 1730-as években Bécs úgy gyűjtötte magába a világ zenéjét, mint valami szomjas kaptár, de sohasem felejtette el, hogy ott fekszik a német—osztrák délvidék kapujában. Johann Joseph Fux hol Palestrina hagyományát képviselte itt, hol Cavalliet, az ifjabbik Muffat francia, olasz és német irányok között tévovázott; Olaszországnak olyan helytartói voltak, mint Caldara, a két Conti, Bonno, Por-

²⁸ A hangjegy utáni pont pl. elmarad (8. sz. 26), az ütemet kiegészítő szünetjel hiányzik (27. sz. 24.), a csonkaütem értékét nem veszi figyelembe az utolsó ütemnél (24. sz.). Egy esetben az alterált hang helyett annak enharmonikus megfelelője lenne a helyénvalóbb (disz helyett *esz*, 26. sz.: 5. és 7. ütem, akkordfelbontás révén jut el hozzá *s* egy oktávval magasabban még «esz» szerepel: (B-dúr domináns szeptimje, utána tonika).

pora, Metastasio, Salieri; közben helyi szimfonikus iskola is alakult Reutter, Monn, Starzer, Wagenseil jóvoltából, már erős dél-német színezettel, bár olaszos mankóval és olaszos formátumban. De ami ugyanilyen fontos: Bécs ezekben az évtizedekben Stranitzky, Prehauser és Kurz, az osztrák népszínpad, az elpusztíthatatlan Augustin, Kasperl és Bernardon városa is volt, az utcai és házi muzsikálásé, a szerenádoké s a menüetté, amelynek ritmusa lassanként ländlerré és keringővé fordult a külvárosi lugásokban. Zenével telített város volt, akárcsak Velence...» — így jellemzi Szabolcsi Bence az akkori osztrák fővárost.²⁹

Nem lehet pontosan tudni, hogy Székely László mióta lett zenekedvelő, de Király Pál ismertetéséből úgy tűnik ki, hogy bécsi tartózkodása idején már szenvedélyes operalátogató.³⁰ Ebben minden bizonnyal jelentős szerepe lehetett gyermek- és ifjúkori benyomásainak, zenei élményeinek is.

A Bethlen-kollégium történetében utalás van arra, hogy még Székely László diákkora előtt a kollégiumban az orgonistának kötelessége volt a gazdagabbakat bérért, a szegényeket ingyen tanítani.³¹ Székely tehát hivatalosan is bizonyosfokú zenei ismeretre tett szert, mint kollégiumi növendék.

Ényedi tanulmányait két évre megszakította és Szebenbe ment át. Szebenben ekkor már viszonylag fejlett zenei élet volt; már az előző század folyamán olyan névszénsek éltek és dolgoztak itt, mint Reilich Gábor és Sartorius János.³² Székely akár nyilvános iskolába járt, akár családnál élt s magánúton tanult, egyaránt tanúja lehetett a szebeni zenei életnek, s ez nem maradt hatás nélkül a serdülő ifjúra.

A XVIII. században a hangszeres zenekultúra nagyobb szerepet játszik a mindennapi életben, mint a XVII. század folyamán. «A tulajdonképpeni házi zenének, az intimebb, familiáris zenekultúrának ez a korszak a megteremtője.»³³ A cigánymuzsikusok kapcsolata alkalmazóikkal, a kúriák lakóival bizonyos értelemben közvetlenebb lett, hiszen ezek a zenészek nemcsak szórakoztatták, hanem sok esetben zenére is tanították őket.³⁴ Egész sora ismeretes azoknak a magas társadalmi állású személyeknek, akik maguk is zenéltek.³⁵

Székely egy alkalommal felsorolja saját korának szórakozási lehetőségeit. Ebből kiderül többek között, hogy zene (opera, tánc) nélkül «mindjárt nehezen telik az idő». ³⁶ 1760-ban meglátogatta a szebeni r. kat. püspök. Ezzel kapcsolatban így ír önéletírásában: «A püspök maga is jó Musikás lévén, a Musikát is erőssen szeretvén, egész Bandát tartott, kiket is az előtt való nap hozzám ki botsátott s ki is hozattam őket.»³⁷ Hogy a zenészek mit játszottak, az önéletírásból nem derül ki.

*

²⁹ *A melódia története*. Bp. 1950, 72. l.

³⁰ KIRÁLY P. i. m. 244. l. (l. 15. j.)

³¹ P. SZATHIMÁRY Károly, *A gyulafehérvár—nagyenyedi Bethlen főtanoda története*. Nagy-Ényed 1868, 120. l.

³² SZABOLCSI Bence, *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Magyar Kórus, Bp. 1947, 22. l.

³³ SZABOLCSI Bence, *A 18. század magyar kollégiumi zenéje*. 174. l.

³⁴ Uo. 175. l.

³⁵ Uo. 178—179. l.

³⁶ KIRÁLY P. i. m. 234. l. (l. 15. j.)

³⁷ KIRÁLY P. i. m. 247—248. l.

A XVII. század végén, a törökök kiűzésével egyidőben, mind jobban előtérbe nyomulnak az osztrák hatalmi törekvések s ezek igen erőteljesen éreztetik hatásukat az élet minden területén; természetesen a zene sem kivétel. A XVIII. század elején számos írásban találjuk nyomát a német, osztrák elemek térhódításának. A kuruc szabadságharc leverése után ez a folyamat meggyorsul. A szatmári béke megkötésével az erdélyi főnemesség is a bécsi udvar felé fordul, kiépíti vagy megerősíti esetleg már kialakulóban levő kapcsolatait az udvarral. Így gyakoribbakká válnak az átvételek a viszonylag jóval fejlettebb bécsi zenei élet területéről is. Kialakult, meglevő formák, műfajok, együttesek összetétele, — egyáltalán az egész zenei gyakorlat, zenei élet erős «kísértést» jelentett, s mint ez a gyűjtemény is mutatja, néha majdnem minden módosítás nélküli átvételt.³⁸

³⁸ A gyűjteményben levő kamarazene-anyaghoz — a XVIII. század első feléből v. korábbi időből — nem jutottam hozzá. Így természetesen a szerző vagy szerzők kilétét sem állapíthattam meg. Lényeges segítséget jelentett volna a kérdés megoldásában az eredeti önéletírás vagy a bécsi út naplója, hiszen minden valószínűség szerint legalább a gyűjtemény megkezdésekor tett valami utalást másolóra, szerzőre, gyűjteményre(?). É. Vasárnapi Ujságban közölt naplórészlet azt mutatja, hogy feljegyzései nagyon aprólékosak voltak.


Másolásra mutat az anyag szólamok szerint való elhelyezése, az elírások (?) s az a tény, hogy csak «secundo»-jelzésű darab is előfordul; feltételezhető, hogy a másoló válogatott meglevő anyagból.


Mint távoli feltevést merem megkockáztatni azt, hogy esetleg Székely maga is «kísérletezhetett» az első kétszólamú darabokkal. Az első írás néhány betűje (S, C, A, ff, d) hasonlít Székelynek ezekhez a betűihez; a felírások azonban alapjában véve kevésbé gyakorlott írásra vallanak. (Viszont nem ismerjük az írás körülményeit.) Más zenei anyag, adat vagy bejegyzés, melyből következtetni lehetne — nincs; legalábbis sem Székely, sem Szilágyi hozzáférhető leveleiben ilyenre nem találtam.

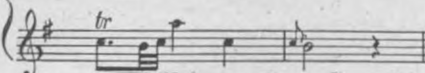
Feltételesem szöbakerülhet Wagenseil és Monn szerzősége. (L. a «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» c. sorozat XV. kötetének második részét, valamint az «Út a szonátához» c. gyűjtemény Wagenseil-, illetve Monn-darabját.) Az egyik Wagenseil-szimfónia 1746-ból való, tehát egészen közel áll a Székely-féle gyűjtemény keletkezéséhez. Természetesen ilyen kevés s részben más természetű anyag alapján nem merek «messzemenően» következtetni. Dallamok, illetve dallamrészek, zárlatok, felépítésbeli sajátosságok, hasonlóságok Wagenseilre, Monnra, sőt úgy vettem észre, némelykor halványan Reutterre is utalnak.

A mellékelt első öt dallampélda Wagenseilra, a 6—7. Monnra, a 8. Reutterre emlékeztet. A kis terjedelem, az esetleges elterjedtség foka (?) szintén megnehezíti az általánosítást.

①  Wagenseil: D-dúr szimf.(1746) Menuetto 3-4. ütem, ill. Andante 5-6. ütem.
Székely: 3. sz. 1-2. ütem, ill. 41. sz. 3-4. ütem.

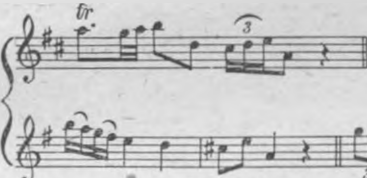
②  W. Út a szon.-hoz, 8.sz. 49-50. ütem.
Sz. 45. sz. 7-8. ü.
44. sz. 15-16. ü.


3  Út a szon.-hoz, 8. sz. 16. ü.


 Sz. 3. sz. 20-21. ü.

4  Wagenseil i. szimf. Menuetto, 37-39. ü.

 Sz. 11. sz. 42-43. ü.

5  Wagenseil i. szimf. Allegro, 6. ü.

 Sz. 3. sz. 9-10.ü.
27. sz. 8. és
19-20. ü.

6  Monn, Út a szon.-hoz, 9. sz. 65-66. ü.

 Sz. 7. sz. 40. ü.

7  Monn: Esz-dúr szimf. Denkm.XV.2 70. old.

 stb. Sz. 2. sz. 38-40. ü.

A dallampéldák mellett Wagenseilra mutat még

- a) a triolás képletek gyakorisága,
- b) a kezdő-motívum (többé-kevésbé változatlan) megismétlése,
- c) kétütemes motívumokból való építkezés.

Monnra emlékeztet :

- a) a triolás képletek nála is meglehetősen gyakoriak,
- b) a kezdő-motívum szekventált megismétlése ;

Ilyen körülmények között érthetőbbé lesz Székely László kótáskönyvének az a feltűnő vonása, hogy anyagának semmi kapcsolata nincs az előbbi század magyar zenéjével, de nincs benne semmi a saját korabeli élő magyar anyagból, a kuruckor zenéjéből sem.

*

A gyűjtemény létrejöttét bizonyítja, hogy Székely Lászlónak közvetve vagy közvetlenül, de szüksége volt erre az anyagra; házában, társágában bizonyos értelemben vett kamarazenélés folyhatott.³⁹ A század közepe-tájáról több kamarazenéről tanúskodó adatunk van.⁴⁰ Ezek közül ki kell emelnem a Szilágyi Sámuel medgyesi házában tartott — hetenként kétszeri — házi hangversenyeket. Székely László ugyanis már a kótáskönyv keletkezése idején közelebbi ismeretségben volt a zenekedvelő Szilágyi Sámuellel s az említett bécsi tartózkodás alkalmával (1744. dec. 22.) nála szállt meg ideiglenesen, feleségével együtt.⁴¹

A kótáskönyv anyaga, mint az eddigiekből is kiviláglik, hozzákapcsolódik ugyan néhány szállal a barokkhoz, alapjában véve azonban előre néz, a rokokó felé. A késő barokk formaelve, az apró részek ismételtetése polifónia-helyettesítőként, gyakran előfordul;⁴² az egyszerűsödés, a homofón stílus irányába való fejlődés, kis formák, rövid lélegzetű dallamok, dúr-hangsor,

a Székely-gyűjteményben ez utóbbi kb. felearányban jelentkeznek, mint a Wagenseil-féle Allegro-tételek szerkezeti felépítésében. Mind Wagenseil, mind Monn az első vagy második témát a reprízben rövidítve hozza vissza. Ugyanez előfordul a Székely-gyűjteményben is (7, 11. sz.).

A triolás képletek Wagenseilnél a felső szólamban vagy mindkét szólamban párhuzamosan vagy mindkét szólamban hangközcserevel fordulnak elő, mint pl. a 4. dallam-idezetben. Monn inkább a felső szólamban írja körül a hangköz főelemét, vagy a főelemmel indítja a triolát; Reutter viszont a triola utolsó tagjával többnyire ráfut a másik szólamban már előbb megszólaltatott hangköz-elemre (8. pl.). Leggyakoribb a Wagenseil-, majd Reutter-féle, s legkevesebb a Monn-féle triolás képlet.

8

K.S.v. Reutter (1757)
szimf. Menüette Trióban.

Sz. 5.sz. 7. ü.
7.sz. 24.ü.
5.sz. 4.ü.
4.sz. 13.ü.
30.sz. 11.ü.

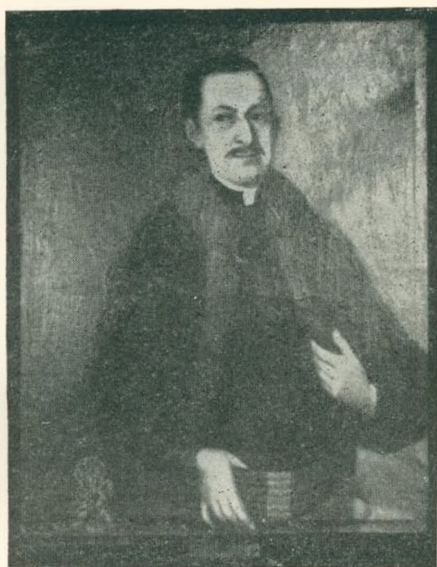
Mind ezek azonban nem olyan döntő, nem annyira sajátos jegyek, melyek alapján ki lehetne mondani a végső következtetést.

³⁹ A gyűjtemény néhány darabjánál található jelzés ezek (gyakoribb?) használatára enged következtetni. L. a 12. sz. darab 1. jegyzetét.

⁴⁰ L. GÁLOS Rezső, *Erdélyi hangversenyek a XVIII. században*. Zenetudományi Tanulmányok II. Bp. 1954, 489—499. l.

⁴¹ KIRÁLY P. i. m. 243. l. (l. 15. j.).

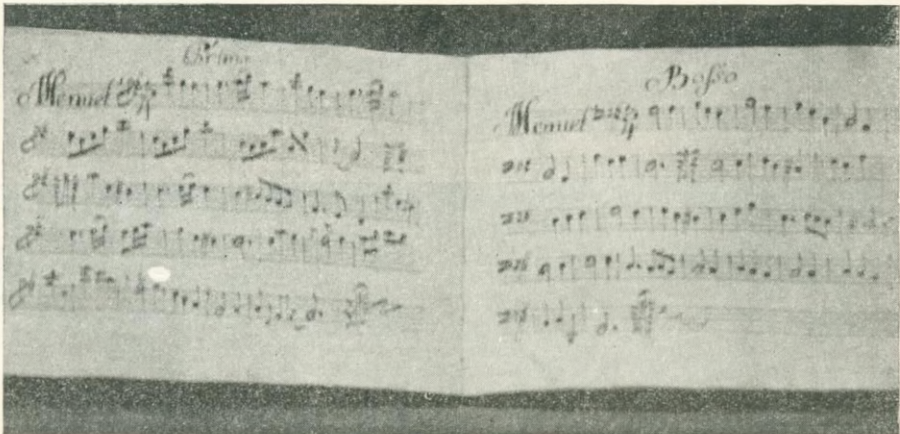
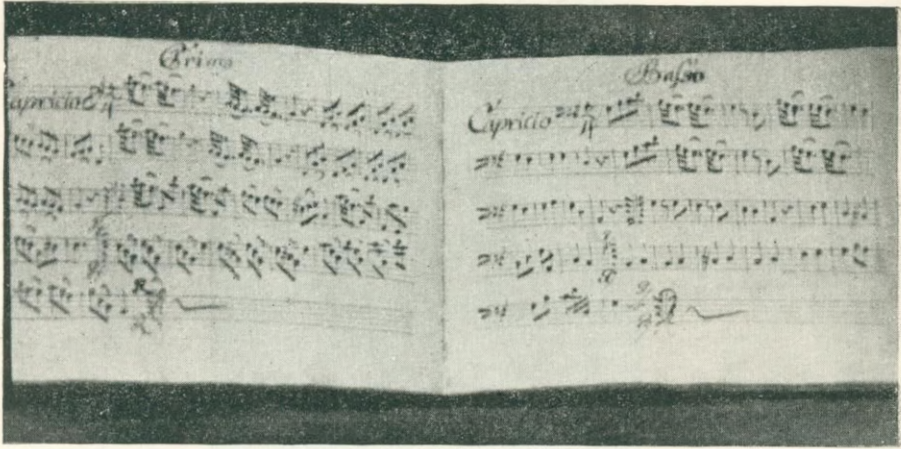
⁴² SZABOLCSI Bence, *A melódia története*. 58. l. 9. jegyzet: hivatkozással Kovács Sándor Scarlattiról írott tanulmányára (Hátrahagyott írárok. Bp. 1926, 372—3. l.).



Székely László arcképe (egykorú festmény)



Székely László kótyáskönyvéből



Székely I. ászló kótáskönyvéből

apró, összecsengő szimmetriák, a menüett viszonylag nagy előfordulási aránya (27,4%): minden az új stílushoz, a rokokóhoz kapcsolja.⁴³

A gyűjtemény így hozzásegít a XVIII. századi erdélyi kamarazene közelebbi megismeréséhez és teljesebbé teszi ennek az időnek zenekultúrájáról alkotott képünket.

A KÓTÁSKÖNYV DARABJAI

[1a]

[1.]

1. Ezek a hangok valószínűleg (kis) «b»-k, mert a darab előtt levő hangsorban a vonalrendszer felett nem «h», hanem «b» szerepel.

2. A két hang között egy kis pecsét van, mely gerendának is vehető. Ez a képlet valószínű, a motívum későbbi szekventálásánál így fordul elő.

Allegro

Primo-Secondo [1b-2a]

[2.]

⁴³ A második szólam alapján véve alárendelt, dallam, ritmus, dinamika szempontjából egyaránt. I. KÓKAI Rezső: A rendszeres zeneesztétika alapelvei. Bp. 1938, 94. l.: «A barokkot követő időkben ismét újabb átalakulás figyelhető meg a zenei formák fejlődésében. Ezek a formák veszítenek a barokk zene polifón jellegéből; egyszerűbbekké, egyszóval ismét homofónokká válnak.» — SZABOLCSI Bence, i. m. 62., 63., 65. l.: «Dehát mit akartak voltaképpen? (t. i. a Bach utáni nemzedék képviselői). Mindenek előtt tiszta, könnyű és világos dallamot, aprólékosan összecsengő szimmetriát, derűs világi hangot, felszabadult, levegős ritmust.» — Az 1720-as új gondolkodás «a dūr-zenét fedezi fel, mint a népies ritmika, a táncszerűség és a homofón, egydallamú gondolkodás örök szövetségét... Most az új dallamosság egyszerűben szárnyára kapja és meghirdeti egész Európában; a gálans zene, a rokokó dallamvilága, az igazi édes zene: a dūr-hangnem zenéje lesz mindenütt.» — «... az 1720-as ideál a behízelt, táncszerű dūr-dallamok ideálja, de ezek a dallamok épp azzal 'híz' legnek', épp abban oly gálansak, hogy egész felépítésük szimmetrikusan zárt, aprólékos és — apró. Csupa rövid lélegzet, csupa miniatúrforma.»

The musical score consists of six systems, each with two staves. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various ornaments (trills, mordents) and dynamics (piano, forte, p:). The first system has trills in the upper staves. The second system has a trill in the lower staff. The third system has a trill in the upper staff. The fourth system has a trill in the upper staff. The fifth system has a trill in the upper staff. The sixth system has a trill in the upper staff. The dynamics are piano, forte, and p:.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

piano

tr

tr

forte

p:

Musical score for a piece in G major, 3/4 time. It consists of four staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with trills (tr) in the third and fourth staves.

Menuet

Primo-Se[co]nd[o] [2b-3a]

[3.]

Musical score for a Minuet in G major, 3/4 time. It consists of six staves. The first two staves are treble clef, and the last four are bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with trills (tr) and triplets (3) in the last two staves.

1. A hármas félig fekvő helyzetben áll. Ez más darabban is előfordul (pl. 4., 5. sz.).

Andante Primo-Se[co]nd[o] [3b-4a]

[4.]

1. Minden valószínűség szerint ezt is *cisznek* szánta, bár nincs kiírva a módosító-jel, mint az első hegedűnél kétszer ugyanabban az ütemben.

2. Ez a hang is lehet *disz*², — mindkét szólamban vezérhang volt már előbb is ; módosítatlan formában keresztállás van.

Allegro Primo-Se[co]nd[o] [4b-5a]

[5.]

p: *f:*

Musical score for a piece in G major. The score consists of eight systems of two staves each. The first system includes a piano dynamic marking (*p:*). The music features various rhythmic patterns, including triplets and trills (*tr*). The key signature is one sharp (F#). The score concludes with a double bar line and repeat dots.


•Largo Primo-Se[co]nd[o] [5a-6b]


[6.]

Musical score for a Largo section, marked "Primo-Se[co]nd[o] [5a-6b]". It consists of a single system of two staves. The tempo is marked "Largo". The key signature is one sharp (F#). The score begins with a measure number "[6.]".

Handwritten musical score for a piece in G major, 2/4 time. The score consists of 12 staves of music. The first two staves are the beginning of the piece. The third and fourth staves contain a melodic line with a trill (tr) and a triplet (3). The fifth and sixth staves continue the melody with a second triplet (3) and a trill (tr). The seventh and eighth staves feature a trill (tr) and a triplet (3). The ninth and tenth staves show a trill (tr) and a triplet (3). The eleventh and twelfth staves conclude the piece with a trill (tr) and a triplet (3).


1. A kéziratban (továbbiakban: Kz.) a pont hiányzik.
2. Valószínűleg *cisz²*.

3. Kz.:  círás — a műben helyesen is előfordul. (I. a 18. ütemet a második hegedűben, valamint a darab végén ugyancsak a második szólamot.)

4. Valószínűleg ezt is az első hegedű ritmusában képzelte el. (I. a következő ütemet). Kz.: 

All[egr]o **Primo-Se[co]nd[o] [6b-7a]**

[7.]



The image shows a page of musical notation, likely a score for a piece in G major. It consists of ten systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The first system features a repeat sign. The second system has a fermata over the first measure of the upper staff. The third system includes a fermata over the first measure of the upper staff and a triplet in the lower staff. The fourth system has a triplet in the lower staff. The fifth system has a fermata over the first measure of the upper staff. The sixth system has a fermata over the first measure of the upper staff. The seventh system has a fermata over the first measure of the upper staff. The eighth system has a fermata over the first measure of the upper staff. The ninth system has a fermata over the first measure of the upper staff. The tenth system has a fermata over the first measure of the upper staff.

1. Kz : ♩. ♩ (L. a 7. ütemet.)

Minuetto **Primo-Se[co]nd[o] [7b-8a]**

[8.]

The image shows a musical score for a piece in G major, featuring a piano and a violin. The score is arranged in 12 systems, each with two staves. The piano part includes trills, triplets, and various rhythmic patterns. The violin part provides harmonic support with sustained notes and moving lines. The piece concludes with a first ending marked '1'.

1. Kz: A pont a hangjegy mellől hiányzik.

Capriccio All[egr]o

Primo-Sec[on]d[o] [8b-9a]

[9.]

1. Kz :

2. Kz : valószínűleg ez a ritmusa. (I., a második hegedűben az utolsó-előtti ütem ritmusát.)

Affettuoso

Primo-Sec[on]d[o]¹ [9b-10a]

[10.]

Musical score for section [10.] in G major, 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system has two staves with eighth-note patterns and trills (tr). The second system has two staves, with the lower staff containing triplet markings (1, 2, 3) and a repeat sign.

1. Mindkét szólam felett ez a felírás : Primo-Sec(on)d(o) ; valószínűleg felcserélhető a két szólam. Ezt egyébként a második szólam ambitusa, fekvése is sejteti.
2. Kz : ez az ütem feleslegesen ismétlődik.
3. A második hegedűben az ütemet ütemvonal hibásan két részre osztja.

All[egr]o

Primo-Se[co]nd[o] [10b-11a]

[11.]

Musical score for section [11.] in G major, 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has two staves with eighth-note patterns and triplets (3). The second system has two staves with eighth-note patterns and triplets. The third system has two staves with eighth-note patterns and triplets. The fourth system has two staves with eighth-note patterns and triplets.

This musical score is written for piano and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical ornaments and techniques:

- System 1:** Features a trill (*tr*) in the first measure of the treble staff and triplets (*3*) in both staves.
- System 2:** Includes a fortissimo (*f*) dynamic marking in the treble staff and a trill (*tr*) in the second measure. A repeat sign is present at the end of the system.
- System 3:** Shows a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff and a fortissimo (*f*) dynamic marking in the treble staff. It features a triplet (*3*) in the first measure of the bass staff and sixteenth-note patterns in the treble staff.
- System 4:** Contains triplets (*3*) in both staves.
- System 5:** Features triplets (*3*) in both staves.
- System 6:** Includes a trill (*tr*) in the treble staff and another trill (*tr*) in the bass staff.
- System 7:** Shows a fortissimo (*f*) dynamic marking in the bass staff and triplets (*3*) in both staves.

1. Kz : a folytatás a szemben levő oldal — 11a. old. — legalsó sorának első felében.

[12.] Primo [11b]

1. A darab előtt halvány (más?) tintával egy dőlt kereszt áll. Ugyanez a jel a következő műveknél fordul még elő: 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 35, 36 (trió), 37, 38 (trió), 51. A jel csak az első hegedűnél található. Valószínűleg az illető darab használatával állhat összefüggésben.

2. Kihúzza Kz-ban az első két ütem; a második \downarrow előkével.

[13.]

1

2^{do} [12a]

1. A darab előtt: NB.

[14.]

Primo-2^{do} [12b-13a]

1. Az előke és a pont halványabb tintával van beírva ; a pont felesleges a Kz-ban.

Primo-2^{do} [13b-14a]

[15.]

1. Valószínűleg elírás *fisz*² helyett.

Primo-2^{do} [14b-15a]

[16.]

Musical score for Primo-2do, measures 16-25. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music consists of two staves per system. The first system (measures 16-17) includes a first ending bracket labeled '1' in the lower staff. The second system (measures 18-19) features trills marked 'tr' in both staves. The third system (measures 20-21) includes a first ending bracket labeled '1' in the lower staff. The fourth system (measures 22-23) includes a second ending bracket labeled '2' in the lower staff. The fifth system (measures 24-25) continues the melodic line in both staves.

1. Eredetiben számmal is jelezve a két ütem szünet.
2. Valószínűleg elírás: d^2 helyett. (L. a 20. ütemet; egyébként is egy két ütemnyi imitációról van szó s ez szintén elírásra mutat.)

Primo - 2^{do} [15b-16a]

[17.]

1. A hangjegy előtt határozatlan jel; lehet pecsét, lehet előke. Az ütem első hangja (g^2) valószínűleg elírás; 1. a második hegedű dallamvonalát ebben az ütemben s az előzőben, valamint az 5. ütemet mindkét szólamban. A harmadik ütem első hangja valószínűleg a^2 .

2. Egyetlen eset, amikor az előke a főhanggal azonos magasságú.

Primo-2^{do} [16b-17a]

[18.]

1. Mint a 16. sz. darab 1. jegyzete.
2. Lehet elírás g^2 helyett.
3. Kis (pontnak is beillő) pecsét a hangjegy után.
4. Elmosódott, de kiolvasható még.

Primo-2^{do} [17b-18a]

[19.]

1. Kz : a két szünet fordított sorrendben áll.
2. Kz : $\frac{1}{2}$ értékű hangjegy olvasható.

Primo-2^{do} [18b-19a]

[20.]



1. Eredetileg itt is a^1 volt, utólag javította a másoló $cisz^2$ -re.

[21.]

Primo-2^{do} [19b-20a]

1. Valószínűleg elírás : a^2 helyett.
2. Valószínűleg elírás : g^2 helyett ; 1. az első ütemet a második hegedű szólamában.

Primo-2^{do} [20b-21a]

[22.]

Musical score for [22.] consisting of six systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system begins with a rest in the upper staff. The sixth system concludes with a double bar line and repeat dots.

1. Valószínűleg e^2 ; 1. a felső szólam és az előző ütem mindkét szólamának rajzát.

Primo-2^{do} [21b-22a]

[23.]

Musical score for [23.] consisting of two systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The second system features a 'str.' (staccato) marking above the final note of the upper staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1. L. az utolsó ütemet ; Kz : a pont hiányzik a hangjegy mellől.
2. Lehet elírás *fisz*² helyett (?).

[22b - 23a]

[24.]

A musical score consisting of six staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled '1' spans the final two staves, which conclude with a double bar line.

1. Elmosódott.

Preludio [23b-24a]

A musical score for a piece titled 'Preludio' in G major, spanning measures 23b to 24a. The score is presented on six staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. There are several first ending brackets labeled '1' and '3'. The piece concludes with a double bar line.

1. A kötőíveknél egy akkordot egy kötőívvel jelöltem, többségében így áll a Kz-ban. Néha a szárazak elhelyezése miatt egy akkordot két kötőívvel jelöl.

Primo-Basso [24b-25a]

[26.]

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat major). The treble staff contains eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, featuring a triplet in the treble staff and a sharp sign on the final note of the treble staff.

Fourth system of musical notation, concluding the section with a double bar line in both staves.

Capricio

Primo-Basso¹ [25b-26a]

[27.]

Fifth system of musical notation, starting with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature is one sharp (F# major). The system includes a measure with a fermata.

Sixth system of musical notation, featuring multiple triplet markings in the treble staff.

Seventh system of musical notation, concluding the Capricio section with triplet markings in the treble staff.

1. Megszokásból először Sec(on)d(o)-t írt, utólag javította Baŕso-ra.
2. Valószínűleg (nagy) G helyett áll; elírás.
3. Piano-forte; később is előfordul néhányszor.
4. Valószínűleg a basszusban itt is (kis) *cisz*-nek kell lennie; máskor kiírja egy ütemben kétszer ugyanarra a hangra vonatkozó módosítottjelt (1. az előbbi ütemet).

Menuet'

Primo-Baŕso [26b - 27a]

[28.]

1. Minden bizonytal elrás : e² helyett. Mindkét szólam iránya erre mutat.

Allegro

Primo-Secondo [27b-28a]

[29.]

1. Az első hegedűben a hangjegy után pont áll.

Menuet' Primo-Secondo [28b-29a]

[30.]

1. Számmal is kiírva az egy ütemnyi szünet.

Primo-Basso [29b-30a]

[31.]

1. Kikaparva egy kettős átfutás (a^1-h^1 — kis hangjegyekkel írva).
2. Lehet elírás (nagy) H helyett (?).
3. A nyolcadmozgásos részt valószínűleg prima voltának szánta. A szünet a secunda voltára vonatkozik. (Így viszont az érték több $3/4$ -nél.)

Primo-Balzo [30b-31a]

[32.]

1. A kereszték felírási sorrendje a Kz-ban : *fisz, gisz, cisz*.
2. Lehet h^2 is az előke (?); nem lehet pontosan kiolvasni; terc-ugrásos előke azonban ezenkívül mindössze egyszer fordul még elő.

Menuet' Primo-Basso [31b-32a]

[33.]

1. Valószínűleg itt is azonos a kísérő hangszer szólama az első ütemmel. Később, amikor az első szólamban az első ütem fordul elő, kíséretként mindannyiszor a második szólam első üteme szerepel. (Egy esetben a *c* egy oktávval magasabban.)

2. Nincs kiírva a kereszt, mint az előbbi ütemben, bár a zárlatig kétségtelenül G-dúr a hangnem.

3. Itt ír először kötőívet a háromhangú kísérőmotívumnál, bár előtte néhányszor ez a kíséret előfordult.

4. L. a 27. sz. darab 3. jegyzetét.

Primo-Bafso [32b-33a]

[34.]

1. A keresztet nem teszi ki, mint előbb.
2. Kz-ban : $\text{♩} \text{p} \cdot \text{p}$
3. Valószínűleg : \bar{a} (feloldva ; 1. az előző ütemet).
4. A többi előfordulással ellentétben az előke itt ♩ értékű. (Elírás?)

Primo-Secondo [33b-34á]

[35.]

tr p

Menuet'

Primo-Secondo [34b-36a]

[36.]

1 Pf

Pf

Pf

Pf

Trio

piano

piano

Menuet Da Capo

1. Vagy az első ismétlőjel nem kettős, vagy ez hiányos a Kz-ban.

Primo-Basso [36b-37a]

[37.]

tr tr

tr tr tr

tr

Menuetto

Primo-Secondo [37b-39a]

[58.]

3 3

tr tr

The main musical score consists of two staves, likely for piano and violin/viola. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score includes several measures of music with various notations:
 - Trills (tr) are present in the first and second systems.
 - A repeat sign with first and second endings is used in the second system.
 - Triplet markings (3) are used in the third, fourth, and sixth systems.
 - The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the sixth system.

Trio

The Trio section is marked with a key signature change to B-flat major (two flats) and a 3/4 time signature. It consists of two staves.
 - The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4.
 - The second staff begins with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4.
 - Both staves feature a triplet of eighth notes (F4, E4, D4) in the second measure.
 - The section ends with a final note on G4 in the second measure of the second staff, marked with a '1' below it.

Menuet Da Capo

1. Az egy ütemnyi szünet számmal is jelezve.

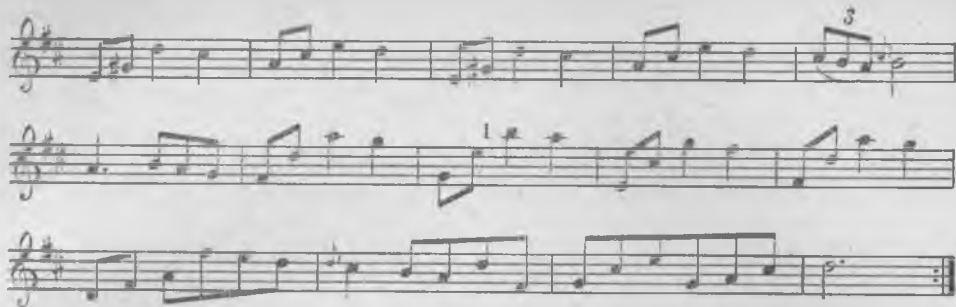
2. Bár előbb találkozunk már vezérhanggal, a jelzett helyen nem módosítja a törzshangot, noha kétségtelen itt is a vezérhang-jelleg. Ugyanez az eset a záróütem ismétlésénél.

[39.] *Primo* [39b]

[40.] Primo [40a]

1. Az ütem két utolsó hangját egy kötőjel kötőív (?) fogja egybe —  — ; később ennél a ritmusképletnél ez sehol sem ismétlődik meg.

[41.] Primo [40b]



1. Ceruzával beírt d^2 is előfordul; e^2 kaparva.

[42.] Primo [41a]

1. Itt található először kötőív.

Menuet

Primo [41b-42a]

[43.]

Trio

Menuet' Da Capo

1. A Kz-ban ceruzával beírt a¹ is van.

Primo [42b]

[44.]

1. A Kz-ban a hangjegy alatt is van korona.
2. A Kz-ban az ütem két utolsó hangja, valószínűleg elírásból, más értékű.
3. A Kz-ban a «Da Capo» előtt egyszerű ütemvonal áll.

Primo [43a]

[45.]

1. A Kz-ban a hangjegy alatt is van korona.
2. A Kz-ban a hangjegy után pont van.

Menuet'

Primo [43b-44a]

[46.]

1. A Kz-ban az a^1 ceruzával van beírva, $cisz^2$ kaparva ; 1. később a 11. ütemben.

Menuet'

Primo [44b-45a]

Menuet' [Primo (?) 45a]

[48.]

1. Ceruzával van beírva a hangjegy elé a kereszt. L. a 20. ütemet.
2. A hangjegy után egy pont: elejtett kis tintapecsét is lehet.

Menuet Primo [45b]

[49.]

1. Kz-ban az ütem első két nyolcadát egy kis, a többi nagy legató-jel fogja össze. A 6. ütem arra enged következtetni, hogy a jelzett helyeken is egy-egy ütemre terjedő legató-ívet kell értelmeznünk, mindössze a szárok elhelyezése miatt törte meg az ívet.
2. A hangjegy alatt is van korona.

Menuet

Primo [46a]

[50.]

Musical score for Menuet Primo [46a], measures 50-52. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 50 begins with a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 51 contains a repeat sign. Measure 52 ends with a double bar line and repeat dots.

Menuet

Primo [46b]

[51.]

Musical score for Menuet Primo [46b], measures 51-55. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 51 begins with a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 52 contains a repeat sign. Measure 53 ends with a double bar line and repeat dots. Measure 54 continues the melody. Measure 55 ends with a double bar line and repeat dots.

A LINUS-FÉLE XVIII. SZÁZADI TÁNCGYŰJTEMÉNY

«Aki tudja, hogy a Stark-féle soproni virginál-könyvtől, 1689-től az 1780-as évekig, kereken 100 esztendeig semmiféle adatunk nincs a magyar tánc zenéjéről, sőt egyáltalán alig valami zenéről, egyszeriben megérti, milyen értékes minden adat, mely egy század homályába bármi csekély fényt vet» — írja KODÁLY Zoltán a «Magyar táncok 1729-ből» c. tanulmánya bevezető részében (Új Zenei Szemle 1952. 6. sz.). A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény újabb értékes adat, újabb fény sugar, mely a század homályába világít, s ismereteinket a kor magyarországi tánczenéjéről érdekes és jellemző vonatkozásokkal egészíti ki.

Az Országos Széchényi Könyvtár Zenei Osztályára 1956 első hónapjaiban értékes kézirat került. A külsőleg igénytelen, sűrű papírkötésű «Violino I mo» feliratot viselő haránt alakú könyvecske egy XVIII. századi magyarországi zenekar szólamkönyve. Legnagyobb részben olyan zeneszámokat, táncokat tartalmaz, amelyek egy iskolai színjáték keretében vagy kíséretként kerültek előadásra. A gyűjtemény többek között magyar táncokat is megőrzött, valamint néhány népszokás dallamát.

Tanulmányunk első részében a kézirat tartalmát ismertetjük, a proveniencia és datálás körül felmerült kérdésekről szólunk, megvizsgáljuk az iskolai színjátékkal való kapcsolatot; második részében dallamait közöljük, s ezekhez fűzünk néhány megjegyzést.

I.

1. A kézirat jelenlegi jelzete: *Ms. Mus. 2697*. — 56 lapot tartalmaz, 16 cm (haránt). A könyvtár Zenei Osztályára az ugyancsak a könyvtárhoz tartozó Könyvelosztó Csoport Budapest III. Kiscelli úton levő feldolgozó raktárából került.¹ A Kiscelli útra a nemzeti tulajdonba vett, egyik Budapest környéki egyházi könyvtárból szállították (ma már nem lehet pontosan megállapítani, melyikből).

Tartalma :

A fent említett «Violino I mo» felirat a kötés külső tábláján, egy szívalakú címkében található. A kötés gerincén ahul régi könyvtári címke géppel ütött szám : 2348. Ezt később átszámolták, az új számot tintával írták rá : 11. Ezt követően kapta mostani jelzetét, a gerinc felső részén : *Ms. Mus. 2697*.

¹ BORSÁ Gedeon, az Orsz. Széchényi Könyvtár Könyvelosztó Csoport vezetője körültekintő figyelmének köszönhető, hogy a kézirat megmenekült a további kallódástól.

A tábla belső oldalán két név : Pris Lini (Patris Lini) ; alatta : Pris Aloysii (Patris Aloysii).

1 recto A lap felső részén rövid használati utasítás : miként kell valamely fűből készült figurát befestékezni és a befestékezett figurát «akar papirosra, akar pedigen keszkenyőre rányomtatni».

Alatta költemény :

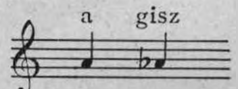
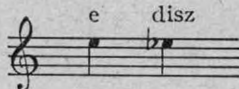
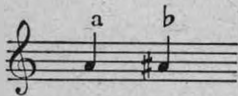
Sötét felhők tsak ti bennetek vetem minden reményem
Mert tsak ti vattok egyedül vezérlő fényim
Inségemmel
keservemmel
Áldozom s
Ajánlom

1 verso Holvoltál Báránkám? kertek alatt Aszonkam . . . első 10 sora, alatta : Institutioni Cleri Religionis firmamento vovit Joseph : 2 Augusti Anno 1786.

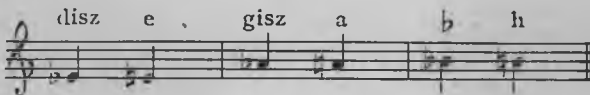
2—5 Rövid hegedűiskola. Elméleti, gyakorlati rész. A hegedű húrjainak megoszlása, neveik, milyen húron milyen hangokat kell játszani. Terc, kvart, kvint, szext, szeptim és oktáv-lépések gyakorlása ujjrenddel. Előfordulható hangértékek, egészhangtól a tizenhatodig. Kadenciagyakorlatok különböző hangnemekben. Példaként lássuk a G-dúr kadenciát :



Ezt követi a módosítójel használat : kereszttek, bék, feloldójelek. Feltűnő, hogy a hegedűszólamkönyv írója nem hegedűn, hanem temperált hangszeren gondolkodhatott, mert pl. a kereszttek felsorolásánál nem *aisz* következik az *a* után, hanem *b*, a bék felsorolásánál nem *e—esz* lefelémenet, hanem *disz*, nem *a—asz*, hanem *gisz*.



A keveredés igen jellemző a feloldójel példájánál.



E gyakorló rész utolsó oldalán (5) ismét kadenciák következnek — az előbbinél egyszerűbb módon — a két bés dúroktól, a négykeresztes dúrokig.

Az elméleti és gyakorlati rész után következnek a táncok.

- 5'—7' oldalakon sorszámossal ellátott táncok sorakoznak egymás után 1—9-ig. Néhány-
nak címe is van :
- 1 : *maria Mater gratia*
5 : *Saltus poloniensis*
8 : *menuet*
- 8 egyetlen dallam, címe : *gutte Nacht*.
8' két *Saltus Singar* feliratú cigánytánc.
9 *Saltus Slavonicus* és *Saltus Gallicus* (a «gall tánc» kezdősora fölött No 1.).
9' címnélküli tánc, de a korábbi «gall tánc» való írásegyezésből, valamint a
No 2. megjelölésből arra gondolhatunk, hogy ez is «gall tánc» volt.
10 ettől az oldaltól ismét előlről kezdődik a táncok sorszáma. (1—8.) Az itt sze-
replő nyolc tánc közül kettőnek van címe :
2 : *Menuet Konig*
4 : *hungaricam Menuet*
- 13—14 oldalakon három törökös tánc következik, három *Turcica*.
14' *Lapaczkas Tancz, Revertias Tancz*.
15 *cicza Tancz, Szamarjvas*.
Egy üres oldal következik (15'), majd a magyar táncok sora.
16 *Saltus Hungaricus 1., Saltus Hungaricus 2.*
17 *Saltus Hung.*
17' *Saltus Hung* és *Hung:tarde*, amire a következő
18. oldalon egy feliratnélküli friss következik.

A 18. oldallal le is zárul az általunk ismertetendő táncok sora. Eddig — néhány pótlástól eltekintve (l. az első csoportban szereplő 2 «gall» táncot) — egy kéz írta a táncokat, valószínűleg a bejegyzett 1786-os évszámnál jóval korábban. Innen kezdve a hangjegyes részt menuette-darabok töltik ki a 48. oldalig. Érdemes megjegyezni, hogy a 20' oldaltól kétszólamú a menuette-sorozat a 30' oldalig. A 32' oldalra egy *Marche*-ot jegyeztek fel gyakori kettős-fogással. A 49. oldaltól hangjegy nélküli szövegek szerepelnek, de a gyakori utalásból arra gondolhatunk, hogy ezeket is énekelték.

- 49 egyházi ének : *Nints 'ol elme, ki föl erje Maria melloságot . . .* (4 szak)
50' *Üdvöz legy Istentül, aldol légy Meny s földtül, Jezusnak Szent Anya Maria . . .* (4 szak)
51 latin ének : *O Cor latum, Cor Quietum, Cujus Deus amor est . . .* (3 szak). A lap alján : *Ad notam Exurge anima* címmel magyar szövegű ének : *Serkeny fel én lelkem . . .* (3 szak).
51' *Ad Notam Salve mundi Salutare* latin címmel, ismét magyar egyházi népének : *Én szerelmem, én életem, te vagy Jesus en halálom ides Jesusom . . .* (4 szak).
52 Német ének (teljes szövegét később közöljük).
53 *Ein anders* (ismét egy német ének, az előbbinél későbbi, az üresen maradt 53 recto második felére).
53' címnélküli négyversszakos latin Mária-ének : *Pia mater intueri nostri semper miserere . . .* a lap második felén *Mohács Éneke*. A népszerű versnek ez egy 5 szakaszos változata.
53'—55' lapokon a korábbi vers 10 szakaszos változata.
55' második felén *Cantio ex D*, egy iskoladráma prologja, majd az utolsó
56 oldalon ugyanennek a színjátéknak az epilógja : *Cantio ex G*.

Az áttekintés végére érve meg kell állapítanunk, hogy a bejegyzésekből sem a tulajdonost, sem a pontos keletkezési évszámot, sem a helységet, sem az iskolát, sem az előadott iskoladráma tartalmát nem tudjuk megállapítani. Egyetlen támpontunk az első oldal versóján levő évszám : 1786. aug. 2., de ez véleményünk szerint már a legutolsó (ti. a kézirat összeállításában legutolsó) tulajdonos bejegyzése lehet. Az évszám írásával egyezne a prolog, epilóg.

valamint az egyik gall tánc felirata és a menuette-ek egy része. Nem egyezik a fenti szövegek jellegével a kézirat első 18 oldala, amelyen a tanulmányunkban bemutatandó táncok javarésze szerepel. Ezt a 18 oldalt és a bevezető hegedűiskolát véljük a kézirat törzsanyagának, amelyhez a többévtizedes használat alatt lassan hozzámásolgták a szövegeket is, a későbbi menuette-eket is.

A két rész — még a tinta színe is tanúság lehet — egyezik a borítólap belső oldalán feltüntetett nevekkel: az első tulajdonos eszerint Linus pater, a második Aloysius.

2. Tartalmát végigtekintve meggyőződhattünk róla, hogy szerény kéziratunk milyen fontos dokumentuma egyrészt a XVIII. század magyarországi tánczenéjének, a születő verbunkos korának, másrészt az iskolai színjátékok eddig túlnyomórészt csak sejtett vagy leírásokból ismert kísérő- és közzenéjének.

Elsőben az iskolai színjátékkal való kapcsolatot vizsgáljuk meg. A kézirat utolsó oldalain 2 *Cantio-t*² olvashatunk: egyik *Cantio ex D*, a másik *Cantio ex G*. A két ének egy latin nyelvű, morális célzatú iskoladráma prólógusa és epilógusa.³

CANTIO EX D.

(Prolog)

Mai magyar tolmácsolásban
(Kókay György fordítása):

- | | |
|---|---|
| <p>1. Hospites collectos Gratos :
sospites iubemus cunctos
magna nobis gratia
vestri sit presentia (rep.)</p> | <p>1. Kedves egybegyűlt vendégek,
Kívánunk jó egészséget!
A ti jelenlétetek
Számunkra nagy tisztelet.</p> |
| <p>2. Gloriam polonus tantae
veniet in scenam quantae
simul est prudentiae
artis atque bellicae (rep.)</p> | <p>2. Egy lengyel, nagy dicsőséggel,
Kerül színre kis késéssel,
Jártas ő a tudományban
És a hadakozásban.</p> |
| <p>3. Species quam habet hora
munera factabit lata
finget mores gallicos
prodet se polonicos</p> | <p>3. E hős, amint int az idő,
Sok tiszttel lesz majd kérkedő :
Gall szokásokat színlel,
S mutatkozik mint lengyel.</p> |
| <p>4. A suo delusus servo
Carcere Conclusus diro ;
ponet finem lusibus
favete conatibus.</p> | <p>4. Ám szolgája megtréfálja
Őt egy zordon tömlőc várja,
Véget ér e mű ezzel,
Legyetek figyelemmel!</p> |

² A *Cantio* megjelölés még nem jelent feltétlenül zenés darabot. Gyakran alkalmazták prózai játékokban. Néha ezek az énekek ugyanazt a szerepet töltik be, mint a karok a görög tragédiákban. Terentius vígjátékaiban is gyakran előfordul. Nem ritka eset, hogy régi római alakok magyar népdalmotívumokat énekelnek — írja TAKÁTS Sándor, *Benyák Bernát és a magyar oktatásügy* c. munkájában (IV. fejr. 98. l. Bp. 1893).

³ A prológ és epilóg gyakori alkalmazásáról lásd NAGY Sándor, *Hazai tanodai drámák*. Magyar Könyvszemle 1883. 313. l., a zenés prológról és epilógról pedig MURÁNYI Róbert Árpád, *Két XVIII. századi iskoladráma dallamai*. Zenetudományi Tanulmányok II. Bp. 1954. 505. l.

CANTIO EX G.

(Epilog)

Mai magyar tolmácsolásban
(Kókay György fordítása):

- | | |
|---|---|
| <p>1. Finem ponimus
levem dedimus
lusum virus gravibus
Forsat exosum
quia polonum
gentium amantibus
Non illudere
solum ludere
scena hac intendimus
Vanam gloriam
et astutiam
modo hoc ostendimus.</p> <p>2. Qui vult carpere
se reflectere
velit ulli animum
Nostrum minime
est agere . . .
Cothurnatum Comicum
interim licet
si cui placet
non parvum sic discitur
et certus modus
qualis Comaedus
quo fios [!] proceditur</p> <p>3. Vos modo grati
atque spectati
viri nobis parcite
atque gratias
nostras maximas damus
quos accipite
favore vestro
tegori nostro
petimus succurrite
et linguis malis
scindere natis
clementer accurrite</p> <p>4. Vos demum fratres
habete fratres
excusatos operis ;
graviter minus
Concine minus
percati ob oneris
tam scolastici
quam domestici
molem non exiguam
quam partim fertis
partim tulistis
et nostris non minimam.</p> | <p>1. Már befejezzük
és végét vetjük
'e vidám jelenetnek,
talán nem tetszett
lengyel nemzetet
nagyonis kedvelőknek.
Nem gúnyolódás
csak tréfálkozás
volt célja e jelenetnek.
Hív hetvenkedést,
ravasz kérkedést
így mutattunk be Nektek.</p> <p>2. Megtanulhatod
felebarátod
más véleményre bírni.
Nem tragédiát
csak komédiát
akartunk ezúre vinni.
Ha mégis tetszett
s megnyerte kedved,
tanulságodra szolgál,
és biztos módja
e komédia
annak is, hogy haladjál.</p> <p>3. Ti pedig, kedves
és tekintetes
Uraim, elnézzetek,
hálát adunk nektek.
Kiket hallgattatok
jóindulattal,
kéri támogatástok
oltalmatokkal,
hogy rossz nyelvektől
kártevésüktől
kegyesen megóvjátok.</p> <p>4. Ti meg testvérek,
ne ítéljétek
túl szigorúan azokat,
kik mentegetik
szerényen ügyis
épp' eléggé magukat.
Skolasztikusok,
Domesztikusok
nem keveset fáradtak,
most is fáradnak,
s a mi Házunknak
igen sok munkát adtak.</p> |
|---|---|

A két ének dallama nem maradt fenn. Ritmikus soraikból azonban — ha dallamukról nem is — a színjáték tartalmáról világos képet nyerünk.

A XVIII. század «gall erkölceitől» óvja hallgatóit, közvetve, egy lengyel katona példáján keresztül.⁴ (A francia morál hatása Lengyelországban ekkor igen erős. Elég, ha Poniatowszki Szaniszlóra gondolunk, a lengyelek utolsó, francia környezetben nevelkedett, felvilágosodott uralkodójára. Azt, hogy színjátékunkban szóhoz jutott-e a lengyel történelem, énekeinkből nem tudjuk meg.) A teljes darab eddig még nem került elő; a jezsuita, piarista, pálos iskoladrámák történeti tárgyú darabjai között — legalább az eddig közöltek között — nincs nyoma; általában elég kevés a lengyel tárgyú darab.⁵ A két Cantio szövegének tartalma összefügghet az első zene-sorozattal, a kézirat első részében (az 5. versőtől, a 9. versőig). E sorozat ötödik tánca a *Saltus poloniensis*. Ez a sorozat kínálkozhatott leginkább a darabhoz, ezért a végéhez még hozzácsatoltak 2 *Saltus Gallicust*; nem a törzsanyag írásával egyidőben, hanem látszólag a két Cantio feljegyzésekor.

A táncok és az iskolai színjáték összefüggését azonban nemcsak a prologus és az epilogus által elárult tartalom és az ennek esetleg megfelelő néhány első zeneszám bizonyíthatja, hanem a kézirat egész szerkezete is.

Ha ebből a szempontból vesszük szemügyre a kézirat első felét, figyelmen kívül hagyva a második részben (18'—48) szereplő menuette-sorozatot, három nagyobb csoportot különböztethetünk meg. Ezt a három csoportot a dallamjegyző egy-egy üres oldallal választotta el egymástól. Mindhárom csoportnál számozott darabokat találunk, s ezek közül címet csak néhány visel. Az első csoportnál kilenc számozott darab van, a másodiknál nyolc, a harmadik csoportnál, a magyar táncoknál pedig mindössze kettő (a többi három már nem kapott sorszámot). Az így elkülönített részek között — mindannyiszor címmel — különféle táncok, saltus-ok szerepelnek. Az első rész után pl. két «saltus singlar» (cigánytánc), egy «saltus slavonicus» és két «saltus gallicus».

A második rész után még érdekesebb táncok következnek: három törökös tánc, egy lapockás tánc, egy «revertiás» tánc, egy «cica tánc» és egy «számárjárás». A táncokról, kéziratunkban betöltött szerepükről, alább még részletesen szólnunk.

A fentiekben csak azt kívántuk bemutatni, hogy a kéziratban szereplő zeneszámok szorosan összefüggnek, egy cselekmény-sorozathoz tartoznak, kétségtelen, s végre zenei bizonyítékai a XVI—XVIII. században virágzott iskolai színjáték élő előadásformájának, zenegyakorlatának.

*

Tekintsük át röviden, mi az, amit eddig tudtunk az iskolai színpad zenéjéről s mi az, amivel ismereteinket ez a szólamkönyv gyarapítja.

⁴ A hetvenkedő katona, a «miles gloriosus» Plautus óta az európai komédia repertoárjának jellegzetes figurája. Erre vonatkozóan lásd: TURÓCZI-TROSTLER József, *Fenékkel felfordult világ*. Bp. 1942, 8 kk.; GYÖRGY Lajos, *Könyi János «Democritus»-a*. Bp. 1932, 47. l. és DÖMÖTÖR Tekla, *Népies színjátszó hagyományaink és az iskoladráma*. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi karának Évkönyve az 1952—53. évre, Bp. 1953, 203. l.

⁵ Néhány lengyel témájú darab: 1777-ben Eperjesen adták elő a *Casimirus Poloniae Princeps* c. művet. (A darab jelenleg a Budapesti Egyetemi Könyvtárban van: ab. fol. 90. és 91.) Sopronban 1783-ban a JÁGELIO EX MAGNO LITVANIAE DUCE REX POLONIAE ELECTUS-t adták elő (közli JUHAROS Ferenc, *A magyarországi jezsuita iskoladrámák története* c. művében, Szeged 1933, 58. l.).

MURÁNYI Róbert Árpád 1954-ben⁶ kilenc dallamot tett közzé Kácsor Keresztély két iskoladrámájából. Korábban csak más két dallamot ismertünk, amelyeket BAYER József,⁷ majd MAJOR Ervin és SZABOLCSI Bence ismertetett. A 11 ismert dallamon kívül csak a fennmaradt drámák szövegeiből, utasításából gyaníthattuk, milyen gazdag zenei anyag szerepelhetett az iskolai színjátékok előadásain. «... Iskolai színjátékok már 1680 óta ismételtlen célzást tesznek énekkar és hangszerek szerepeltetésére; egyes színművek (Félvinczy György *Comico-tragoediája* 1693 stb.) nótajelzései valószínűvé teszik, hogy énekes formában kerültek előadásra.»⁸ Az iskolai színjátékok szövegeinként évszáma szerint 1786-ban csak a piaristák művelhették, mint az a tanítórend, amelyet II. József nem oszlatott fel. A piaristáknál viszont módszeres zenetanítással találkozunk. A rend növendékeinek nemcsak a drámaírást, hanem a zeneszerzést is tanították, mégpedig az iskolai dráma érdekében: hiszen majd minden darabban volt zene; azért tanították őket a zeneszerzés főbb szabályaira, «hogy a drámákba illesztett ének és zeneszereket is el tudják készíteni».¹⁰ PRÓNAY Antal arról is tudósít idézett művében, hogy pl. a pesti piaristák új (1717-ben épült) rendházában az első színelőadást 1719 július közepén tartották. Itt a szereplők között muzsikuskok is vannak, de másutt is — a népesebb, rendházakban — állandóan éltek zenészek, akik az istentiszteleteken kívül a darabok előadásánál is közreműködtek. Számuk nem nagy, sokszor csak három-négy. Az énekeket tanulók énekeltek, a táncokat is ők adták elő.¹¹

Az eddigiek általában vonatkoztak az iskolák színjátékaival kapcsolatos zenei studiumokra; van azonban több határozott adatunk arra vonatkozóan is, hogy az egyes fennmaradt drámákban milyen zenei betétszámok szerepeltek. Kozma Ferenc *Szomorú szabású víg kimenetelű játék* c. művében (Jekoniás és Osiás) «keserves muzsikaszó»-t ír elő (I. 8.), Bartakovics József *Simon Machabeusában* az életveszélyben forgó Judás álmához a «musica tristis» szerzői utasítást adja (act. III. scen. 4.).¹²

⁶ MURÁNYI Róbert Árpád i. m. (I. 3. j.) 501—507. 1.

⁷ A *Bakhus* c. pálos «farsangi-játék» két énekszámát első ízben BAYER József közölte: *Pálos iskoladrámák a XVIII. évszázadból.* (Régi Magyar Könyvtár 2.) Bp. 1897, 79. 1.

⁸ Az egyik dallamot helyes értelmezésben MAJOR Ervin teszi közzé később *A magyar énekes színpad története* c. tanulmányában (Magyar Muzsika Könyve. Bp. 1936.); legújabbban SZABOLCSI Bence közli *A magyar zenetörténet kézikönyvében*, 2. kiad. Bp. 1955, 78. 1.

⁹ SZABOLCSI Bence i. m. 28. 1.

¹⁰ TAKÁTS Sándor, *Benyák Bernát és a magyar oktatásügy.* Bp. 1893, IV. fej. 92. 1.; PRÓNAY Antal, *A piaristák színjátéka Pesten a 18. században.* (A Kegyes-tanítórendiek budapesti főgimnáziumának értesítője az 1906—1907. iskolai évről); MAJOR Ervin, *A magyar énekes színpad.* Magyar Muzsika Könyve, Bp. 1936, 33—40. 1.

¹¹ Az előbb idézett, Sopronban előadott darabban (1783) pl. (JAGELLO EX MAGNO LITVANIAE DUCÉ REX POLONIAE ELECTUS) a következő tanulók énekeltek:

In musica.

Religio et Hungaria

Josephus Schiving Discantista Synt.

Amor E. Pallas Josephus Linde Gramm. Alt.

Indolatria et Lithuania Matthias Resiner Poet. Tenor.

Polonia Thomas Terschiz, Princ. Tenor.

¹² CZAPÁRY László, *Mysterium- és iskoladráma.* Székesfehérvár 1895, 38. 1.

Az ilyen hangulatkeltő, aláfestő zenével szemben bővebb zenei részekről is tudunk. Benyák Bernát két olyan színművet írt, amelynek zenéjét maga szerezte: a *Megszégyenült irigységet* és az *Ambitio vindicató*; Benyák zene-tanítója, Uramcsik Tamás Kácsor Keresztély *Rosa* c. allegóriájához írt zenét.¹³ Érdeemes még megemlíteni a *Josef*¹⁴ című pálos iskoladramát, ahol szintén több énekszöveget iktattak a darabba. A tudunkkal még nem publikált énekszövegekből bemutatjuk itt az éneklésre vonatkozó utasítást és a két első versszakot:

II. Végzés

Jákob kezében tartván Josefnek véres ruháját, ajúlva dült székin, azomban enekeltetik . . .

Ének

1.

Atkozott szerencse! gonosz óra!
melly hoztad szívemet illy nagy bura,
nem fordul már soha sorsom jóra,
csak fakadok mind holtig jaj szóra (még 2 szakasz).

Majd később ugyanebben a végzésben latin utasítás:

« . . . illa incipit statim Cantate sequentem Cantilena ad Josephum

1.

Meg ne ítélj hogy szeretilek
mert arrul nem tehetek,
sem Istenen sem szívemen
erőt én sem vehetek.» (még 4 szakasz)

Az utóbbi 5 szakaszos ének helyett egy ugyanilyen tartalmú 3 szakaszos változat is rendelkezésre állott.

E bővebb zenei részekeken kívül teljes operaszövegeket is ismerünk az iskolai színjátékok között. Ilyen az első jezsuita opera 1749-ből, a *Megsértődött ártatlanság*,¹⁵ vagy a Nagyváradon 1766-ban előadott négyfelvonásos *Certamen Deorum in Ornando Amynta Pastore Ludis Symphoniacis*.¹⁶

Az iskoladramák zenei anyagának — a fent elsoroltakon kívül — legállandóbb helye a *közjátékokban* volt. A mi szőlámkönyvünkben is jelentős szerephez jut. Hogy a kéziratunkban található, interludiumként előadott táncokat értékelni tudjuk, rá kell mutatnunk a közjáték funkciójára, s arra a haladást

¹³ Bővebben MAJOR Ervin ír ezekről idézett tanulmányában.

¹⁴ TÁNCZ Menyhért műve, 1765-ben Ujhelyen [Sátoraljaújhely]. Kézirata a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában (M. irod. 4 r. 56. sz.).

¹⁵ ÁLSZEGHY Zsolt, *A magyar nyelvű jezsuita drámák forrásaihoz*. Irodalomtörténet. 1942. 87. 1.

¹⁶ NAGY Sándor, *Hazai tanodai drámák*. Magyar Könyvszemle. (1884) 35. 1. 2. [csoport] a latin, német és francia nyelven előadott játékok között.

képviselő szerepre, melyet ez a funkció a piarista iskoladrámákban a népies, realista színjátszás kibontakozása felé vezető úton jelentett.¹⁷

Az uralkodóház és a kormányzat minden téren megnyilvánuló, erős germanizálási törekvéseivel szemben az iskolai oktatás területén, s így természetesen az iskolai színjátékok területén is, a piarista iskolák és a piarista drámák képviselték teljes határozottsággal a nemzeti irányt, a nemzeti törekvéseket. Ebben a korban pusztán az a tény is igen jelentős, hogy Benyák Bernát magyar nyelven kezdi meg előadásait,¹⁸ s hogy az előadást követő vitákat magyar nyelven vezeti. A piarista drámákban is kifejezésre jut ez, sőt még több is. A magyar nyelv használata mellett gyakran találkozunk népi alakokkal. Plautus *Mostellaria* c. darabjának I. és II. felvonása közé pl. egy népszínműbe illő jelenetet ékelnek,¹⁹ tipikus népi alakokkal. A népies elem gyakori megjelenése a piarista iskoladráma közjátékaiban könnyen magyarázható: a piarista diákok között, a praenobilis, perillustris vagy magnificus fiak mellett igen sok a szegénysorsú diák, az ún. «koldusdiák». Ezek a koldusdiákok igen népszerűek voltak; a tanároknak gyakran kellett küzdeniök azok ellen a sérelmes intézkedések ellen, amelyek a helytartótanács részéről érték őket. Amikor pl. a helytartótanács az 1738—40. évi pestis ürügyén az összes «kolduló» és «csavargó» diák eltávolítását követelte a nyitrai házból, Rosinszky házfőnök így fakadt ki: «Úgy látszik, hogy az említett ürügyekkel takarózó rendelet oda irányul, hogy a parasztok és jobbágyok fiai ezután eltiltassanak az iskolázástól... Ez a rendelet homlokegyenest ellenkezett a mi intézményünkkel, melynek főrendeltetése, hogy a szegény gyermekeket tudományra... oktassa».²⁰

A népies elem, a közjátékok demokratikus jellege tehát könnyen magyarázható a sok parasztfiú részvételével. A közjáték történeti és művészi jelentősége így jóval felülmúlja az iskoladrámáét,²¹ mert a realizmus az iskolai színjátszásban éppen a közjátékok népies mozzanataiban jut érvényre. «A közjátékok népies elemeiben él és fejlődik a realista színjátszás hagyománya, melynek mindig a népi szemlélet a lényege.»²²

A mi szölamkönyvünkben a közjátékként szereplő táncok két csoportban sorakoznak egymás után. Az elsőben is, de különösen a második csoportban, bőven találunk népi táncokat. Érdekes megfigyelni, hogy a számozott tánc-sorozat első csoportjában kilenc darab közül csak háromnak, a második tánc-sorozat nyolc darabja közül mindössze kettőnek, viszont a közbeékelte közjátékként szereplő táncok *mindegyikének* van címe. A közjátéktáncokkal kapcsolatban itt csak néhány érdekes mozzanatra hívjuk fel a figyelmet. Dallamaik közlésénél részletesen szólunk róluk.

Az első közjátékban két *Saltus Singar* feliratú táncot láttunk (a «Singar» elnevezés már a XVII. században is szerepel, Otrókosi Főris Ferenc²³ említi

¹⁷ DÖMÖTÖR Tekla, *Régi magyar vígjátékok*. Magyar Klasszikusok. Bp. 1954, 25. 1.

¹⁸ BALANYI György, *A magyar piarista rendtartomány története*. Bp. 1943, 107. 1.

¹⁹ TOMOR Árkád, *Az iskolai színjátékok és a színház*. (Pápai hencés főgimn. ért. 1912—13.)

²⁰ BALANYI György i. m. (l. 18. j.) 110. 1.

²¹ VARNERE, B. V., *History of the Russian Theatre*. New York 1951, 17. 1. (Az eredeti mű 1939-es harmadik moszkvai kiadása után készült fordítás.) Az idézetet Dömötör Tekla nyomán közlöm.

²² DÖMÖTÖR Tekla i. m. 198. 1. (l. 4. j.)

²³ OTROKOSI FŐRIS FERENC, *Origines Hungaricae*. Franequerae. I. 171. 1. 1693.

egyik jegyzetében). A cigányok szerepeltetése (közjátékokban) igen gyakori, a színpadi komikum fontos eleme. Nem ritka az olyan eset, ahol cigány szöveg is előfordul.²⁴ Érdekes, hogy a cigány nemcsak a magyar közjátékok kedvelt alakja, hanem fontos szerepet tölt be a román iskolai drámában,²⁵ sőt szívesen használják fel komikus hatáskeltésre az orosz közjátékok is.²⁶ — Talán a mi szólamkönyvünkben is ez volt a szerepe, bár igazolni ezt csak azzal tudjuk, hogy a két számozott tánc-sorozat között szerepel.

Az a kérdés is felmerülhet, hogy miért következhetett több hasonló-jellegű tánc egymás után. Ez viszont a következő közjátékban szereplő három «törökösse» együtt újabb problémát vet fel: vajon az egész szólamkönyv egyetlen iskolai színjáték kíséretéül szolgált-e, vagy feltételezhetjük, hogy a használati helyén előadott játékok mindegyikéhez jó volt? (Állandó jellegére utalna a könyv elején levő gyakorlat-sorozat is.) Erre, bár eddig semmiféle korábbi adatunk nincs, azért gondolhatunk, mert a két cigánytáncról és a három törökösrről elképzelhető, hogy nem egymás után játszották, hanem egyiket az egyik, másikat a másik alkalommal.

Figyelemre méltók — s a dallamközlésnél még visszatérünk rájuk — a második közjátékban szereplő (idegen eredetű) lapockás- és cica-táncok, valamint a «szamárjárás», amely mostanáig ismeretlen volt.

A felsorolt táncok zenei anyagukkal is bizonyítják a közjátékok (eddig csak szövegszerűen kimutatott) népies, sőt népi jellegét. Azt a gondolatot is felvetik, hogy az iskolai színjátékok zenei kísérete több darabnál lehetett egy és ugyanaz; legalábbis azoknál a típusoknál, ahol nem éneketétek, hanem táncszámok szerepeltek.

*

Néhány szóval ki kell térnünk a szólamkönyvben szereplő szövegekre is. Nem függenek össze a dallamokkal, jóllehet nagyrészüket ének. Egyik — az első — ének fölött még vonalrendszert is találunk. Egyházi népének ez: «Niints ol elme, ki föl erje Maria méltóságát».²⁷ Több egyházi, latin és magyar nyelvű népének után két német szöveg következik (52. oldal). Az első címe: *Német ének*. Érdekes, bajor nyelvű, diákos bortal (közlésünkben a szólamkönyvben levő íráshoz ragaszkodtunk):

²⁴ SZLÁVIK Ferenc, *Három közjáték*. Erdélyi Múzeum. (1912) 89.1. A tréfa itt egy olyan cigányról szól, aki a praeceptortól metrikát akar tanulni. A praeceptor erre megkorbácsolja, amire a cigány keserves, cigánynyelvű kiabálásba kezd:

«Váj lo laguggist szergyivest
Irabulada csavolest
periprolest, Dabolest
Gvast, Gram, Dreu essék a fogadra.»

Lásd a Boeskor-daloskönyv három cigányversét is: ALSZEGHY Zsolt, *A tizenhetedik század*. Bp. 1935, 234. l.

²⁵ GÖBL [GÁLDI] László, *A legrégebb oláh iskolai dráma*. Debreceni Szemle. 1933, 206. l.

²⁶ DÖMÖTÖR Tekla i. m. 206. l. (l. 4. j.).

²⁷ A vers Szent Kázmér himnuszának egy részlete. Magyar fordítása korábbról ismert. Lásd KISDI Benedek, *Cantus Catholici*. 1651. 131. l.



A Linus-féle kézirat címlapja

9. Larga potent et ir galombari szanyu tenyus papbutor, saj nalya
nagy sugaru bon maggarok nagy kutyak, szandak latjuk hol az b. da
vagyomjanja c. Altila hold odat, kettu kerest szarv ar,
las az ido levero alnemazt javendeli.

10. Tenukmondar szanyas konyu sergekul, Vitol maggar
Tequeref in p. bul, Bonas igni tivavacoegeon tu, xax, xox
Vid. Hanod uffas elete, maggar coltozo s. h. a maggar m. o. s.
na kigy harra, fol ebredm eg almabul, Diu f. on fel kel ham
va da.

1. Hospites, Cofferios geator, hospites in domus Civitos, magna nobis gra
tia vestri sit parva Pa.
2. Florid. Colonus, t. o. r. e. Senes in h. e. ram. quantel. Simul. e. p. h. e. n.
t. i. d. a. r. i. s. a. t. q. b. e. l. l. e. e. r. e. p.
3. S. p. e. r. i. s. q. u. a. m. h. a. b. e. t. e. r. a. m. u. n. i. c. i. a. j. a. n. t. b. i. s. l. e. t. a. f. i. n. g. e. t. m. o. x.
g. a. l. l. i. c. i. o. s. q. u. o. d. e. i. s. e. d. e. l. o. n. i. c. i. s.
4. S. u. o. l. a. b. u. s. s. e. r. v. e. L. a. c. e. r. e. C. o. n. c. l. u. s. y. d. i. c. i. j. o. n. e. s. f. i. n. e.
L. u. f. i. j. j. a. L. e. l. o. n. a. t. i. j.

I. Finem ponimus, levem dedimus, Cantio est Lusum vici gravi 56
fossat eosum, quia Solona gentis amicitia, Bon illi clare,
solum ludre h. e. n. a. h. a. c. i. n. t. e. d. i. r. a. m. u. s. v. a. r. a. m. g. l. o. r. i. a. m. e. t. o. f. f. u. t. i. a. m.
m. o. d. o. h. a. c. o. s. t. e. n. d. e. m. u. s.

2. Qui vult carpare, se reflexere velie ulli animum, Nosrummi
Crime. Eageie Cophur natiu Conpium, in t. e. r. i. m. h. e. t. f. i. l. i. u. i. a. c. u. t.
C. r. i. m. e. p. a. r. t. u. m. h. e. d. i. s. c. i. t. i. j. e. t. l. e. t. u. s. m. o. d. u. s. q. u. a. l. i. s. C. o. m. m. e. d. i. s. q. u. a. l. i. s.
p. r. o. b. a. t. i. s.

3. Quod modo grati, atq. spectati vici nobis pariti; atq. mag
S. u. o. m. o. d. o. g. r. a. t. i. q. u. o. s. a. c. c. i. p. i. t. e. f. a. v. o. r. e. v. o. s. t. r. o. t. e. g. o. n. i.
S. u. o. m. o. d. o. m. a. s. k. i. m. a. s. h. u. e. r. i. t. e. e. t. l. i. n. q. u. i. s. m. a. l. i. s. s. e. p. i. d. e. r. e. n. a. t. i.
n. a. p. r. o. p. e. t. i. m. u. s. h. u. e. r. i. t. e. e. t. l. i. n. q. u. i. s. m. a. l. i. s. s. e. p. i. d. e. r. e. n. a. t. i.
C. l. e. m. e. n. t. e. r. a. c. c. u. s. i. t. e. h. a. b. e. r. e. f. a. r. r. i. s. e. c. u. s. a. t. o. r. o. p. e. r. i. j. g. r. a. j.
4. Vos domum fratres, habere fratrij excusato op. e. j. g. r. a. j.
4. Vos minus, q. u. o. d. e. r. r. i. n. u. s. j. p. e. r. a. c. t. i. o. b. o. n. e. r. i. j. C. a. m. v. h. e. l. o. j.
E. i. c. i. q. u. a. t. i. d. o. m. e. s. p. i. r. i. m. o. l. e. m. i. n. e. i. g. u. a. q. u. a. m. p. a. r. t. i. m.
f. a. r. t. i. j. p. a. r. t. i. m. t. a. l. i. s. j. a. t. n. o. t. i. j. i. n. m. i. n. i. m. a. m.

4. hungarickan Muzik

Handwritten musical score for '4. hungarickan Muzik'. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second and third staves continue the melody. The fourth staff features a bass clef and includes a double bar line with a repeat sign. There are some handwritten annotations and a small drawing of a figure at the end of the fourth staff.

cicso + Fancz.

156

szamarias

Handwritten musical score for 'cicso + Fancz.'. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second and third staves continue the melody. The fourth staff features a bass clef and includes a double bar line with a repeat sign. There are some handwritten annotations and a small drawing of a figure at the end of the fourth staff.

A Linus-féle kéziratból II.

Saltus Hungaricus. 1. 16

Saltus Hungaricus. 2.

trca:

finis

Da capo

Finis.

A Linus-féle kéziratból III.

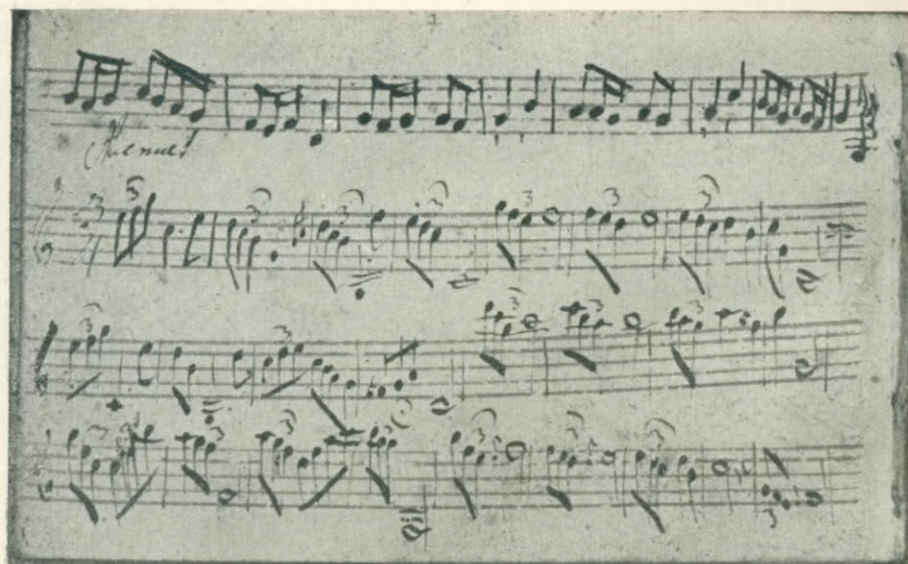
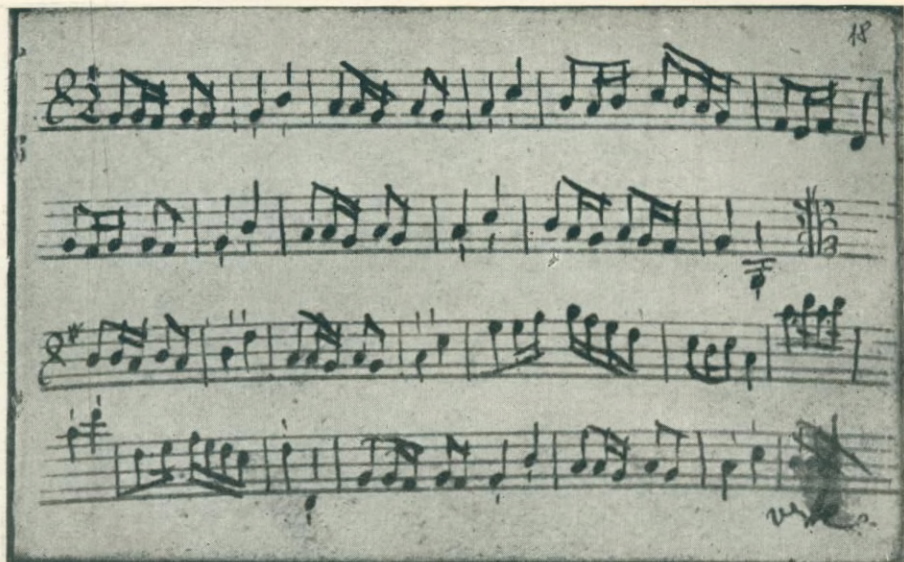
Saltus Hungi 17

finis

Saltus Hungi

Hung: forte.

A Linus-féle kéziratból IV.



A Linus-féle kéziratból V.

Wen shon die son nicht shaint, obshon der himmel waint
Lacht doch das, hercz in mier, stel czik nicht traurig ser
pin kuts homurs.
Las kommen vas nar will, nach getenken in der Still,
Regen bringt Sonnen sain, aus weter, werd es fain
pin kuts homurs.

2. Den tonner hagel plitz das weter macht es witz,
weter paj tach, und nacht, das es dain puft und kraecht
pin kuts homurs,
Gedenct das weter macht, hat foller kraft und ocht :
Zum strafen mainnen fraint, pin doch ein gutter fraint,
und gutts homurs.
3. Wen mier melancholoy aller hand nore tay,
grillen und possen spil majn herz mit lajd au . . .
pin gutts homurs
Gehe in die kompanie ins char der hiller Raj,
las possen possen sajn trinct auf ein guts clas wain
pin guts homurs
4. Wen ich ein kronct hait mietet mich glaich mit diesen stiret,
es ist main gringste pajn, ajn mahl mus Storben sajn
pin guts homurs,
pin froh das ajn mahl gar die arten lebens jahr,
Stirbt der fuchs, giel sajn palct, lebt es lang werd er alt
pin guts homurs.

A német szövegek után az 53. verso második részén egy, a XVIII. század utolsó évtizedeiben igen népszerű magyar költemény következik,²⁸ a «Mohács Mohács, sebes vér ontás helye». Kéziratunkban két változatban is szerepel; az első ötszakaszosnak címe: *Mohács éneke*, a második tízszakaszosé: *Keserve Magyar Orszagnok*.²⁹

A kéziratban előforduló dallam nélküli verseket vagy az iskolai színjáték keretében, vagy istentiszteleti célokra használták.

A három nyelven előforduló szövegek, sajnos, nem segítenek közelebb a szölamkönyv lokalizációjához, de bizonyos területekre utalhatnak. Nyilvánvaló, hogy a magyar és német szövegek az egyházi és pedagógiai célzatú latin nyelvhasználat mellett, a hallgatósággal való kontaktus szorosabbá tételét célozták. Hasonló figyelhető meg a következő részben tárgyalandó táncok dallamaiban is. Amikor hallgatóságról beszélünk a XVIII. századi iskolai színjátékok előadásával kapcsolatban, már nemcsak a diákokról van szó. Ebben a században az iskolai színjáték funkciója már nemcsak az, hogy a maga

²⁸ A vers eddig kilenc kéziratból ismert:

Országos Széchényi Könyvtár: a) Oct. H. 161. 11b—13a.
b) Qu. H. 173. V. 15a—16a.
c) Oct. H. 769. 32a—33b.
d) Qu. H. 178. 19a—19b. (10 vsz.)
e) Oct. H. 1088. 64b—66a.
f) Oct. H. 1228. 18b—19a.
g) Oct. H. 1158. 31a—32a. (10 vsz.)
h) Qu. H. 1931. I. 156b—157a.
Egyetemi Könyvtár: i) G 147a V.

²⁹ A fent közölt jegyzékben csak két 10 szakaszos párja van.

morális vagy történelmi tárgyával a diákok nevelésének hathatós segéd-eszköze legyen, hanem hogy a városi polgárságnak, az egész városnak is okulásául szolgáljon. A városi lakosság tömeges részvételére számos adat áll rendelkezésünkre már a XVIII. század első negyedétől kezdve.³⁰ A színészek nyilván a város minden lakosát meg akarták nyerni, közel akartak hozzájuk kerülni. Több nyelv használata az iskolai színjátékokban igen gyakori. A három nyelv — latin—magyar—német — egyidejű használatára a komáromi gimnázium felső osztályaiban előadott darabok közül hozhatunk fel példát. Itt az előadásra kerülő darabok között volt olyan, amelynek «előrajza» latin, magyar és német nyelvű: 1756-ban a «Pancratius», 1766-ban a «Bomilcar» vagy a «Joannes Cantacuzenus».³¹

Összegezve az elmondottakat, a következőkre mutathatunk rá: a Linus-féle kézirat egy piarista rendházban előadott iskolai színjáték segédkönyve. A könyvet nemcsak a színjátékoknál használták, hanem istentiszteleti rendeltetése is volt. A kéziratban levő bejegyzések arra utalnak, hogy az folyamatosan készült a XVIII. század folyamán. Csak az utolsó bejegyzések származnak a XVIII. század végéről, 1786 tájáról. Ugyanekkor kerülhetett a gyűjtemény egy Aloysius nevű pater tulajdonába. Bár több helyütt használhatták, a beírások közül egy sem segít közelebb a könyv lokalizációjához. Vagy pestkörnyéki, vagy északnyugat-magyarországi használati helyet kell feltételeznünk.

De nézzük, mit árul el gyűjteményünk melódiakészlete?

II.

1. Gyűjteményünk külső borítóján «Violino 1 mo» felírás látható, vagyis kéziratunk egy XVIII. századi zenekar első-hegedű szólamkönyve. A magyar vidéki zenekarok legáltalánosabb összetétele ebben a korban egy prím, egy szekund, egy cimbalom és egy bőgő volt. [Erről ad hírt többek közt egy korabeli sajtóleírás is a Leipziger Musikalische Zeitung 1800. évf. 35. számában: «Die Instrumente bei der ungarischen Nationalmusik sind gewöhnlich: ein, oder mehrere Violinen, eine Bassgeige und ein sogenanntes Hackbrett (Zimbal)»].³² Sajnos, a többi szólamkönyv elveszett, de talán nem is volt szükséges. Erre engedne utalni az első tánc-sorozat 3. számú darabja, ahol nemcsak a prím, hanem egy külön «secund» felíráttal ellátott második dallam is szerepel. A második szólam először szext-, majd terc-távolságban követi az elsőt. Ha erre az egy esetre az első-hegedű szólamkönyvébe feljegyezték a szekundot, akkor talán más esetben, a többi táncnál olyan általános volt a kíséret, hogy külön könyvre nem tartottak igényt; az összes többi hangszer a szokásos harmonizálás szerint követte az első hegedű által játszott dallamot.

A dallamok pedig — jellegzetes együttese a XVIII. századi Magyarországon játszott dallamoknak — minden bizonnyal az iskolai színjáték ki-

³⁰ FEJÉR Judit, *XVIII. századi rekonstruált magyar iskolaszínpad*. Színház és Filmművészet. (1956) 5. sz. 381—384. 1.

³¹ ID. SZINNYEI József, *A komáromi magyar színészet története*. Komáromi Lapok. (1881) 30—33. sz.

³² Az idézetet RÉTHEI PRÍKEL Marián nyomán közlöm: *A magyarság táncai*. Bp. 1924, 228. 1.

egészítői voltak: több csoportban egyetlen tánc-sorozatot alkotnak. Első tárgyi bizonyítékunk, hogy a magyarországi színpadok sem maradnak messze az európai zenés színpadoktól, amelyeknek zenéje ebben a korban jóformán a tánc-sorozatok foglalatává alakul.³³ Különös gyűjtemény: búcsúzik a XVI—XVII. század táncaitól, de köszönti már az újat is, az egész magyar zenét hamarosan hatalmába kerítő verbunkost.

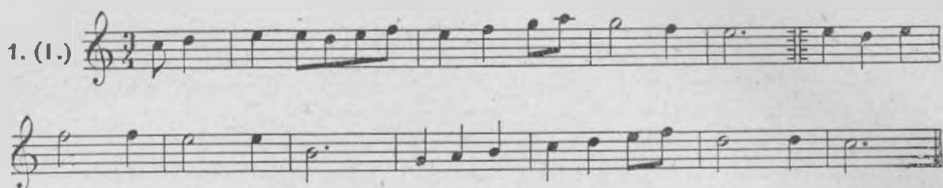
Kísérjük végig a táncokat, mindegyiket először eredeti lejegyzésben, majd — ahol szükséges — kiegészítve. Lehet, hogy számunkra nem minden tánc egyformán értékes, mégis az egész együttes így jellemző, ahogyan a kéziratban következik, az iskolai színjátékkal való kapcsolata is így világos. Összesen 36 táncdarab szerepel a tárgyalásra kerülő részben. A római számok az egész tánc-sorozat rendjét jelölik, a kéziratban csoportonként előlről kezdődő sorszámozás mellett:

- | | |
|------------|-----------------------|
| 1 (I.) | maria Mater gratia |
| 2 (II.) | címnélküli |
| 3 (III.) | címnélküli |
| 4 (IV.) | címnélküli |
| 5 (V.) | Saltus poloniensis |
| 6 (VI.) | címnélküli |
| 7 (VII.) | címnélküli |
| 8 (VIII.) | Menuet |
| 9 (IX.) | címnélküli |
| (X.) | gutte Nacht |
| (XI.) | Saltus Singar |
| (XII.) | Saltus Singar |
| (XIII.) | Saltus Slavonicus |
| (XIV.) | Saltus Gallicus No 1. |
| (XV.) | Saltus Gallicus No 2. |
| 1 (XVI.) | címnélküli |
| 2 (XVII.) | Menuet Konig |
| 3 (XVIII.) | címnélküli |
| 4 (XIX.) | Hungaricam menuet |
| 5 (XX.) | címnélküli |
| 6 (XXI.) | címnélküli |
| 7 (XXII.) | címnélküli |
| 8 (XXIII.) | címnélküli |
| (XXIV.) | Turcica |
| (XXV.) | Turc : |
| (XXVI.) | Turc : |
| (XXVII.) | Lapaczkas Tancz |
| (XXVIII.) | Revertias Tancz |
| (XXIX.) | Cicza Tancz |
| (XXX.) | Szamarjaras |
| 1 (XXXI.) | Saltus Hungaricus |
| 2 (XXXII.) | Saltus Hungaricus |
| (XXXIII.) | Saltus Hung: |
| (XXXIV.) | Saltus Hung: |
| (XXXV.) | Hung : tarde |
| (XXXVI.) | címnélküli |

³³ SZABOLCSI Bence, *A melódia története*. Bp. 1950, 59. l.

maria Mater Gratia

1. (I.)



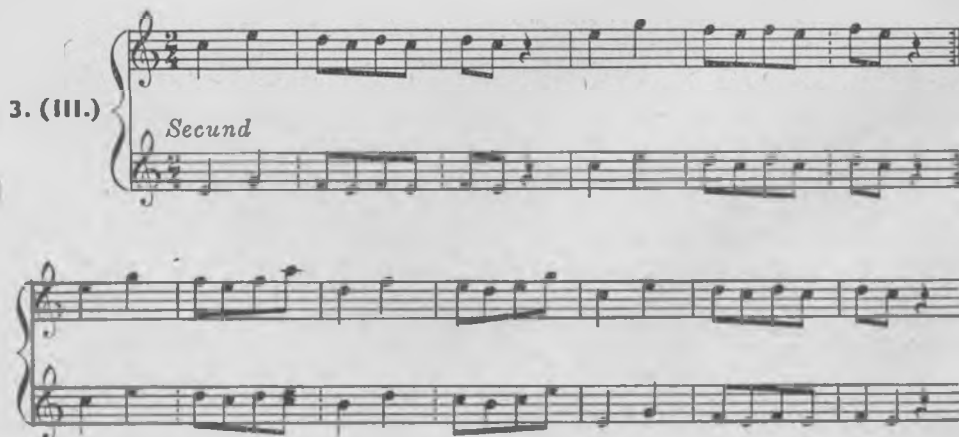
A második darabban a XVII. század népszerű — olasz eredetű — táncát ismerjük fel, a bergamascát :

2. (II.)



A harmadik tánc az a darab, ahol a szekund is szerepel. A táncot amennyi-szor ismételhették, ahányszor szükség volt rá.

3. (III.)



A negyedik táncot ismét annyiszor ismételték, ahányszor kellett :

4. (IV.) Musical notation for item 4, (IV.), consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody and includes the text "etc." at the end.

Saltus poloniensis

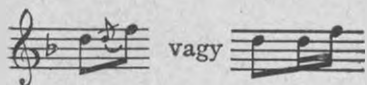
5. (V.) Musical notation for item 5, (V.), consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody.

6. (VI.) Musical notation for item 6, (VI.), consisting of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. Above the first staff is a small bracketed musical symbol. The second and third staves continue the melody.

7. (VII.) Musical notation for item 7, (VII.), consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody.

(da capo?)

A második és harmadik ütem megoldása kétféle lehet :



Miután az első formához hasonló jelzés az egész darabban nem fordul elő, az utóbbi, második megoldás a valószínűbb.

8. (VIII.) *menuet*

9. (IX.)

Ezután következnek a sorszám nélküli táncok, az első közjáték csoport:

gutte Nacht.

(X.)

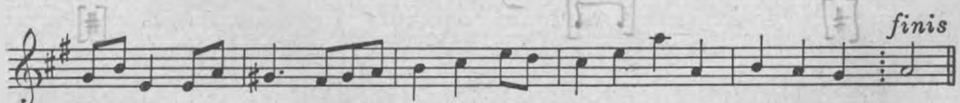
Saltus Singar



Saltus Singar



Saltus Slavonicus



* A két b tévedés. A Saltus tiszta A-dúr darab.

Eddig tartott az első közjáték-csoport. Követi az a két «gall tánc», amelyeket akkor jegyeztek be, amikor a kézirat utolsó oldalaira a prologust és az epilógust leírták.

Saltus Gallicus

No 1^o (XIV.)

Címnélküli tánc következik, de a sor elejére írt No. 2. elárulja, hogy az előzőhöz tartozott, tehát ez a második «gall tánc»:

(XV.) No 2

Itt ér véget az első rész. A táncok sorszáma ismét előlről kezdődik, ezért a következő táncokat *második résznek* nevezhetjük.

1. (XVI.)

finis

da Capo usque ad finem.

Menuet Konig

2. (XVII.)

Two staves of music in G major, 3/4 time. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

3. (XVIII.)

Two staves of music in G major, 3/4 time. The first staff contains the melody with three triplet markings. The second staff contains the bass line. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

hungaricam Menuet.

4. (XIX.)

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the melody with many sixteenth-note runs. The second staff contains the bass line. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

5. (XX.)

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the melody with many sixteenth-note runs. The second staff contains the bass line. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

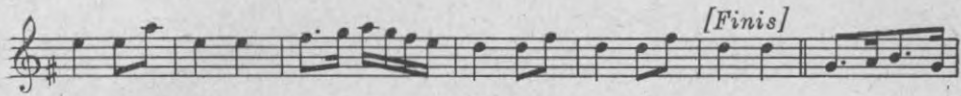
6. (XXI.)

7. (XXII.)

8. (XXIII.)

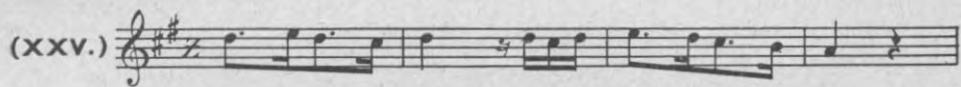
Ismét sorszám nélküli táncok következnek, második közjáték-csoport.

Turciee.

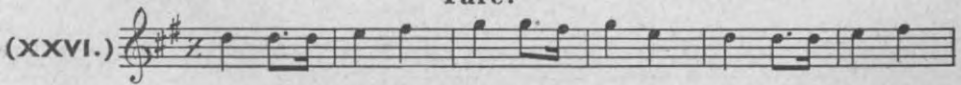


*A cisz felesleges.

Turc:



Turc:



Lapaczkas Tancz

(XXVII.)

Musical score for Lapaczkas Tancz, measures 1-4. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a trill (tr) on the final note.

Revertias Tancz

(XXVIII.)

Musical score for Revertias Tancz, measures 1-4. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes.

cieza Tancz

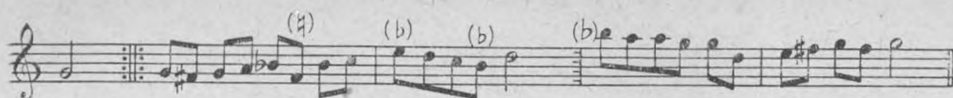
(XXIX.)

Musical score for cieza Tancz, measures 1-2. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes.

Szamarjaras

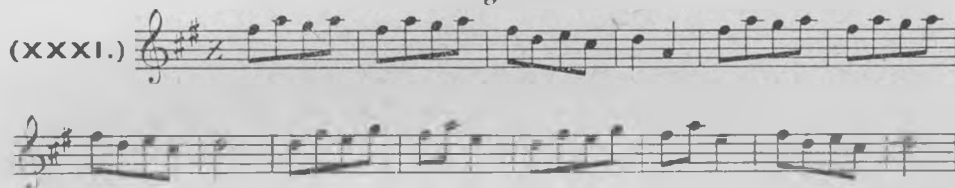
(XXX.)

Musical score for Szamarjaras, measures 1-2. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody includes a trill (tr) on the first note of the second measure.



Itt zárul a második rész, a második közjáték-csoport, s egy üres oldal után következnek a magyar táncok.

Saltus Hungaricus. 1



~~X~~

Saltus Hungaricus. 2.



Saltus Hung:

(XXXIII.)

Three staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The first staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes with the word "finis" and three accidentals (sharps) above the notes.

*Az ismétlőjel valószínűleg csak a korona után következett.

Saltus Hung:

(XXXIV.)

Three staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The first staff starts with a key signature change to one sharp (F#) and features a sequence of eighth notes. The second and third staves continue the melody with various rhythmic patterns.

Hung: tarde.

(XXXV.)

Three staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The first staff begins with a key signature change to two sharps (F# and C#) and contains a sequence of eighth notes. The second and third staves continue the melody with various rhythmic patterns.



A magyar táncok után következő, nagyrészt kétszólamú menuette-sorozatot jelen tanulmányunkban nem tárgyaljuk; nincs összefüggésük a korábbi részekkel.

2. Végigtekintve a dallamokon, néhány összefüggésre hívjuk fel a figyelmet.

Mint már említettük, kéziratunk — eltekintve az iskolai színjátéknál betöltött szerepétől — sajátos gyűjtötükre egy kor- és stílusfordulónak. Jellegetes együttese a XVIII. századi Magyarország zenélésének, amely ugyan nem a főúri rezidenciákon élt, de egy dallamának tanúsága szerint mégis hatással lehetett az ott megforduló vagy rövidebb-hosszabb időre letelepedő külföldi zeneszerzők muzsikájára; így kért helyet az európai műzenében is.

Dallamaiban ott él még az «ungaresca», idézi a hajdú-táncot, a XVII. század népszerű olasz táncát: a bergamascát, de ott feszít már ritmusával a XVIII. század második felének katonai toborzója, a verbunk és ott pattog ritmusával a friss magyar.

Más szempontból is érdekes a gyűjtemény: a «Király-menuette»-tel szemben megtaláljuk a kor egyik igen kedvelt magyarországi népi táncát, a lapockás táncot, a német «Gute Nacht»-tal szemben a különleges jelentőségű törököt, vagy éppen más olyan népi táncokat, amelyekről e gyűjteményben hallunk először. — Hasonlóan érdekes az, hogy a kor magyar táncainak jellegzetes páros ütemével szemben majd annyi páratlan ütemű tánc szerepel (19 páros, 17 páratlan), és rendkívül jellemző, hogy a dallamok nagy része tiszta dúr (C-dúr: 5, G-dúr: 11, D-dúr: 13, A-dúr: 2, F-dúr: 1).

A két stílus és csoport azonos arányairól jellemző képet nyerhetünk, ha minden további vizsgálat előtt szembeállítjuk a két köztánc-csoportot.

Készítsünk egyszerű statisztikát azokról az ütemelőzős táncokról, ahol a magyartól idegen jambikus ritmusképlettel (rövid hangsúlytalanról hosszú hangsúlyosra) kezdődik a darab. Kilenc ilyen táncot találunk: IV, VI, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII. A XVII. kivételével mind az első csoportban szerepelnek. A XVII. a második csoport «Menuet Konig» c. tánca, ahol csupán az utolsó sor kezdődik felütéssel. A fent bemutatott tánc-sorozatból az első kettő (IV, VI) szerves része a sorozatnak, míg a többi hat mind közjáték-tánc; az első (Gute Nacht) kivételével páratlan üteműek. Az idézett «Gute Nacht»-nak van különben korábbi magyarországi párja is a XVII. század végéről, a Stark-féle (1689) virginálkönyvben³⁴ (ott a 9. sz. darab). A kettő között csak annyi a különbség, hogy a Linus-féle XVIII. századi dallam egy sorral bővebb.

Következő két táncunk (XI, XII) két cigánytánc. Mint láttuk, dallamuk németes ízű, nem eredeti cigánydallamok, valószínűleg csak a «cigány-tánc»-ot járták rá; szintén páratlan ütemű. Sem dallama, sem ritmusa nem egyezik a Kájoni-kódex (1639) cigány dalaival.³⁵

A következő XIII. szláv-ugrós ismét hasonló a cigány-táncokhoz, dalama éppúgy nem szláv jellegű, valószínű csak a táncot nevezték így. A XIV—XV. számú táncok a pótlólag beírt «gall» darabok. Írásban különböznek elődeiktől, jellegben nem.

A felsoroltakkal szemben a második közjáték-csoport lényeges eltérést jelez. Elsősorban itt találjuk azokat a törökös táncokat, amelyek mind ritmika, mind dallam szempontjából nemcsak a fenti jambikus csoportnak ellentétei, hanem a gyűjtemény többi részének sem rokonai.

Táncgyűjteményünk három «Turcica» (más átirással: Turcicum) felirátú, ún. törökös táncot tartalmaz (XXIV, XXV, XXVI). Közülük egyet, népi változataival együtt, újabban Szabolcsi Bence ismertetett;³⁶ maguk e népi formák már az 1930-as évek óta ismereteseek, Gönyei Sándor és Tálasi István kunszentmiklósi gyűjtéséből.³⁷ A táncot, Domokos Pál Péter egy tanulmánya nyomán, «magyar morescának» is vallhatjuk. Dallamában jellegzetes módon ismétlődik egy nagyterc-lépés, amely a nyugati műzenébe mint «törökös» motívum került bele.³⁸ Azt, hogy ez valószínűleg magyarországi közvetítéssel történt, Szabolcsi Bence vetette fel a prágai Mozart-kongresszuson tartott előadásán («Exotikus» elemek Mozart zenéjében). Több más motívum mellett az említett nagyterc-ugrást Gluck, Mozart, Haydn, Neeffe szerzeményeiből idézi. Bizonyos motívumok esetében lehetségesnek tartja, hogy azok Michael Haydn közvetítésével (nagyváradi évek) kerültek a nyugati műzenébe. Mindezen túl a nagyterc-ugrás magyarországi közvetítésére is találtunk két példát. Két törökös szvitből származik a következő két par-

³⁴ A Stark-féle virginálkönyv tartalmát JANDEK Gusztáv leírásából ismerjük: Soproni Szemle (1955) 1. sz.

³⁵ A két cigánydalt első ízben SEPRŐDI János, *A Kájoni-kódex irodalom- s zenetörténelmi adalékai* c. tanulmányában közli, Irodalomtörténelmi Közlemények. (1909) 295—296. l., majd SZABOLCSI Bence teszi közzé *A XVII. század magyar világi dallamai* c. munkájában, Bp. [1950], 108—109. l.

³⁶ SZABOLCSI Bence, *Exotikus elemek Mozart zenéjében*. Új Zenei Szemle. (1956) jún. 1—7. l.

³⁷ GÖNYEI Sándor: *Ethnographia*. (1937) 81. l.

³⁸ L. SZABOLCSI Bence idézett tanulmányát az Új Zenei Szemlében.

titúra] oldal. Mindkettő csak részlet: egyik a keszhelyi Festetich-család gyűjteményéből való, ismeretlen szerző műve:

Partitta Turco

(Részlet a 3. tételből)

Ismeretlen XVIII. századi szerző.
Országos Széchényi Könyvtár Zenei
Osztály, Festetich Gyűjtemény
(Keszthelyről) № 1134/IX.
(Korabeli kézirat nyomán)

The image displays a musical score for a woodwind and percussion ensemble. It consists of nine staves, each with a specific instrument label on the left. The instruments are: Clarinetto 1mo in C, Clarinetto 2do in C, Flauto 1mo, Flauto 2do, Picola, 2 Corni in C, 2 Clarini in C, 2 Fagotti, and Grand Tamburo. The score is written in a single system with four measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The Grand Tamburo part is written in a simplified, rhythmic style.

a másik Schilson János,^{38a} az egyik legtehetségesebb műkedvelő magyar mágnás kompozíciója, akit ugyan a bécsi muzsika szelleme hatott át, mégis nagy érdeklődéssel fordult a verbunkos muzsikája felé (idézett művének más táncában fel is ismerhető). Ezen a helyen az 1807-ben komponált *Partitta Turchese* c. művéből mutatjuk be ugyanazt a nagyterc-ugrást, amely a korábban idézett szerzőknél is a törökös zene ismérve volt:

^{38a} Major Ervin, *Fusz János és kora. A Zene.* (1925) 114—116. 1.

Partita Turchese

(Részlet a 2. tételből)

Schilson János 1807.
Országos Széchényi Könyvtár
Zenei Osztály Ms. Mus. 132.

The image shows a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Clarinetto 1mo in C, Clarinetto 2do in C, Flauto 1mo, Flauto 2do, 2 Corni in C, 2 Clarini in C, Fagotto, and Grand Tamburo. The score consists of eight staves, each with its respective instrument name and part. The music is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Gyűjteményünkben ennek a jellegzetes nagyterc-motívumos törökös táncnak legrégebb népzenei jellegű feljegyzését láthatjuk. Maga a tánc-dallam nem egyezik pontosan egyik ismert törökossal sem, ritmus-képlete is sokkal táncszerűbb. Második szakasza (voltaképpen középrésze) kvinttel mélyebben ismétli az első, majd visszatér az első szakasz. A sor elé írt előjegyzés, a két kereszt, nyilvánvaló feljegyzési hiba, a második sor előtt már csak egy kereszt áll. A táncban szereplő kvinttváltás még csak egy helyen fordul elő, a XX. darabban (megjegyzendő, hogy a XX. tánc a régi hajdútánc egyes elemeire emlékeztet). A gyűjtemény három törökös táncát ritmusuk fűzi egybe. Más helyütt — a magyar táncok kivételével — alig jut érvényre ez a pontozott, pattogó ritmus. Itt is csak a táncdalhoz függhetett össze.

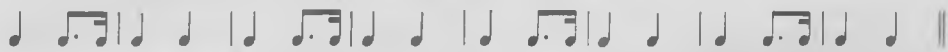
A XXIV. sz. törökös (ez a «kunszentmiklósi típus») ritmusképlete



A XXV. sz. törökös első és második sora :



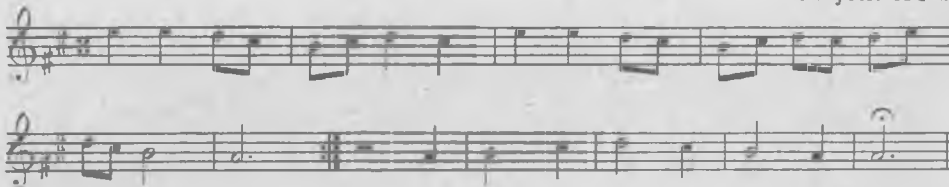
A XXVI. sz. törökös tánc első sora pattogó induló :



A következő tánc ebben a csoportban egy régi, kedvelt, de nem magyar eredetű népi tánc : a «lapockás» (XXVII). Népszerűségére mi sem jellemzőbb, minthogy egyaránt feljegyzik az Erdélyben 1634—1671 között készült Kájoni-kódexbe és a Felvidéken 1680 táján készült Vietórisz-kódexbe. Ugyanennek a két dallamnak továbbélő változatát találjuk meg a mi gyűjteményünkben.

Vessük egybe a három táncot :

Kájoni 138 b



Vietórisz 46 b-47 a

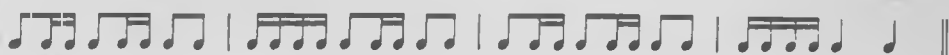


Linus XXVII.

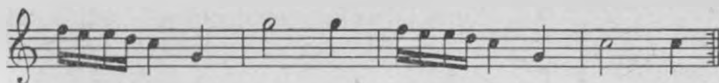


Kéziratunk tánca — bár 50—60 vagy száz évvel későbbi — a Vietórisz-kódex táncával rokon. Lehet, hogy ez volt az eredetibb alak és a Kájoni-kódex írója rosszul jegyezte fel a táncot, de lehet az is, hogy egy erdélyi és egy felvidéki változatról van szó.

A «Revertias Tancz» (XXVIII.) következik. Ilyen nevű táncot nem ismerünk; dallama sem árul el sokat. Az íráshiba lehetősége természetesen fennáll, s akkor talán «reverentiás» táncot sejtethünk a dallamban. Rettégi György (1718—1786) emlékirataiból tudjuk,³⁹ hogy a «reverentiás táncot» Erdélyben a lassú után, szaporább magyar táncok mellett járták. Ez a jelleg a mi táncunk ritmusképletében is felismerhető (a gyűjtemény több más darabjában is a gyors magyart jellemzi):



Zárlatának lefelé lépő kvartja, kéziratunk más darabjában seholsem fordul elő. A «revertiás tánc» utolsó négy üteme:



A közzétett következő tánca (XXIX.) a: «Czicza Tancz». E napjainkban ismeretlen játékról csak régebbi leírásokból tudunk. Talán kapcsolatban lehetett azzal a játékkal, amelyet Káldy Gyula⁴⁰ röviden így ismertet: «A magyar táncok kategóriájába tartoznak még a népies játékok is, mint a 'Cziczázás', melyet dallal kísérnek s melynek befejezése mindig egy friss, ugrós nóta . . .» Réthei Prikkel Marián⁴¹ már csak az egeres táncról tud, ahol szintén szerepel a macska. Emlékeveszett, régi jelképes táncnak mondja, ahol tánc közben a sorbanállók egyre ezt mondogatták: «Macska, fogd el az egeret!» A tánc legrégebb leírását Apor Péter Metamorphosisából ismerjük. Dallamot egyik forrás sem közöl, így kéziratunk adalékát egyedülállónak mondhatjuk. Számos változata él azonban a Zemplén megyei kendőtánc idegen (németes) eredetű dallamaiban. Nincs kizárva, hogy ezeknek a kendőtánc-

³⁹ RÉTHEI PRIKKEK Marián nyomán idézem: *A magyarság táncai*. Bp. 1924. 228. l.

⁴⁰ KÁLDY Gyula, *A régiebb és újabb magyar táncokról* (1567—1848). A Magyar Történelmi Társulat Felolvasásai. II. Bp. 1896. 8. l.

⁴¹ RÉTHEI PRIKKEK Marián i. m. 117—118. l.

dallamoknak lehetett a mi «Czicza Tancz»-unk közös ősalakja, ami a kendő-tánchoz hasonló párfogó táncos társas-játékot sejtet.⁴² A dallam ma is él, mint azt az 1955-ben Gannán (Veszprém) és Pereszlényen (Hont) történt lejegyzések bizonyítják.

Linus - féle dallam (XXIX.)

ered.

Ganna-Pereszlényi változat

Hasonlóképpen emlékeveszett, még leírásokból sem ismert a következő táncunk (XXX.), a «szamárjárás». Réthei Prikkel Marián nem említi az ismert táncok között. Egyik függelékében azonban, ahol a táncsal kapcsolatos szólás-módokat és kifejezéseket sorolja fel, találunk néhány mondatot, amely egy valamikori szamártánc létezésére enged következtetni. Ilyenfélék:⁴³ «Ökörtől szamártánc», «A szamár is jégre ment táncolni, mikor jó dolga volt» vagy «Járja a táncot, mint szamár a jégen». — Miután dallama a lejegyzés szerint igen bizonytalan, ezen a helyen ismét közreadjuk, az általunk javasolt módosítás szerint :

⁴² A Magyar Népzene Tára III/B. *Lakodalom*. Bp. 1956, 392. l.

⁴³ RÉTHEI PRIKKEK Marián i. m. 264. l.

A 6—7—8. ütem megoldása többféle lehet:

Dallamában két helyütt is a közismert verbunkos-zárlat csendül fel — emlékezzünk Haydn 1795-i «magyar» rondójára⁴⁴ —, egyes részei még a XVII. század Vietórisz-kódexének egyik *Polonica choreáj*át idézik⁴⁵ de idézi a tánc azt a lengyel népi lakodalmas melódiát is, amelyet Chopin 1829-i bécsi hangverseny-rögtönzésében dolgozott fel. A melódiáról elmondhatjuk, hogy a *kézirat legjobban sikerült, fejtett verbunkos-dallama*.

A két közjáték-csoport szembeállítására egyben a két stílus szembeállítását is jelentette, rávilágítva a XVIII. századi magyar zene alakulására, amely őrizve és felhasználva a régit, az új felé vezet; de igazolta azt a nézetet is, hogy a két stílus között nem szabad éles határvonalat keresnünk.

Próbáljuk ezt a megállapítást további szemelvényekkel igazolni.

A XIX. sz. darab egy páros ütemű magyar menuette, felirata is van: «hungaricum Menuet». Ez a párosütemű menuette-forma csaknem egyedülálló az irodalomban.⁴⁶ Érdekes illusztrációja a menuette történetének, amely a különféle országokban más- és másként alakult. Haydn és Mozart német szellemben dolgozza át, Boccherini olasz nemzeti táncra formálja, amivel természetesen a tánc karaktere is változik. Amíg a cseh menuette a franciához maradt hasonló, addig Angliában a skót táncosok csak egyes figuráit vették át; menuette-jeik lépése, néha üteme is különbözött az eredetitől s leginkább egy angol tánchoz, a «hornpipe»-hez hasonlított.⁴⁷ A tánc európai körútjához csatolhatjuk a mi párosütemű magyar menuette-ünket is.

Az európai tánc magyar ritmusérzékhez való igazítása mellett kéziratunk egyik tánca a magyar népdallal, népénekekkel is rokon (II.). Egy karácsonyi népének változata ez, elsősorban nem magyar ugyan, hanem internacionális, mégis sok változatban élt és él ma is a magyar népzeneben. Régi kéziratok forrásokban is szerepel, pl. KONCZ Gábor 1771-ig összeállított kéziratok könyvében,⁴⁸ vagy a Nyitra megyei Menyhe község kántorának kótás

⁴⁴ MAJOR ERVIN, *Magyar táncdallamok Haydn feldolgozásában*. Zenei Szemle (1928) 115—118. l.

⁴⁶ BURLAS—PIER—HOREJŠ: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, Bratislava 1954, 166. l., 49. sz. példa.

⁴⁸ A hasonló angol példákon kívül csak Beethoven írt párosütemű menuette-et, «12 C-dúr Variatio» (Menuet à la Vigano) c. zongorakompozíciójában.

⁴⁷ RÓKA PÁL, *Táncművészeti szaktankönyv*. 2. kiad. Bp. 1922. 34—35. l.

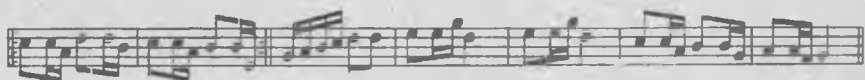
⁴⁸ Egyetemi Könyvtár Theol. A. 130. «Cantillena» c. kézirat 184—185. l. Innen közölte a kérdéses dallamot BÁRDOS Lajos, Zenei Szemle (1929) II. köt. 60. l.

füzeteiben, amelyekből néhány vidám dallamot KODÁLY Zoltán tett közzé.⁴⁹ (A Magyar Népzene Tára II. kötete, a Jeles Napok tanúsága szerint ma is számos változata ismert). Ami a menyhei kántor kótás füzeteit illeti, Kodály a dallamokkal kapcsolatban azt írja, «hogy még úgy ötven esztendő előtt (az 1860-as évek táján) a karácsonyi templomozás vígabb volt, mint manapság. Különösen képpen az éjféli mise alatt szokás volt néhány olyan nóta, amilyenre táncolni is lehetett volna.» Táncgyűjteményünk most írott hagyomány alapján bizonyítja: táncoltak is ezekre az énekekre. Milyen formák között (csak az iskolai színjáték keretében-e?) s milyen táncokat jártak rájuk, gyűjteményünk alapján még nem tudhatjuk; dallamunk a táncok között szerepel, cím nélküli ugyan, de karaktere egyezik a kézirat feliratot viselő táncjaival. A fentiek alapján nem kétséges, hogy a dallam itteni formája a hangszeres zene stílusához idomult, ritmusa és elhelyezése pedig nem hagy kétséget afelől, hogy valóban valamilyen víg karácsonyi táncot roptak rája.

Menyhei dallam



Linus-féle dallam (VII.)



A régi európai táncok közül gyűjteményünkben tiszta példával egyetlen szerepel, a II. sz. tánc, egy itáliai bergamasca. A táncot Magyarországon is régóta kedvelték, több XVII. századi kéziratban is szerepel: a Vietórisz-kódexben,⁵⁰ az 1689-ből származó Stark-féle virginálkönyvben⁵¹ és a bártfai gyűjtemény (az Országos Széchényi Könyvtár Zenei Osztályán őrzik) egyik orgona-tabulatúrájában:⁵²

⁴⁹ KODÁLY Zoltán, *Régi karácsonyi énekek*. Ethnographia (1916) 221—224. 1.

⁵⁰ A Vietórisz-kódex dallamát SZABOLCSI Bence tette közzé első ízben: *Probleme der alten ung. Musikgeschichte*. Leipzig 1926; a jelen kötetben BÓNIS Ferenc ismerteti.

⁵¹ A Stark-féle soproni gyűjtemény dallamát Jandek Gusztáv szíves közléséből ismerem.

⁵² Országos Széchényi Könyvtár Bártfai Gyűjtemény Ms. Mus. 27. 42'—44. 1. Az idézett hely Sam. Scheidt 22 variációját tartalmazza a fent közölt témára, «Pargamasco» címmel; a témának rokona Linus-féle dallamunk is. Az orgonatabulatúra dallamát Bónis Ferenc írta át. Ugyenerre a témára Frescobaldi is írt egy orgonaművet («Bergamasca». *Ausgewählte Orgelwerke*, herausg. von Hermann Keller, I. köt. 48. sz.).

Victorisz 19 b-20 a

ered.

Stark 10

Bártfai Gyűjt. Ms. Mus. 27

ered.

Linus II.

Victorisz 19 b-20 a

Stark 10

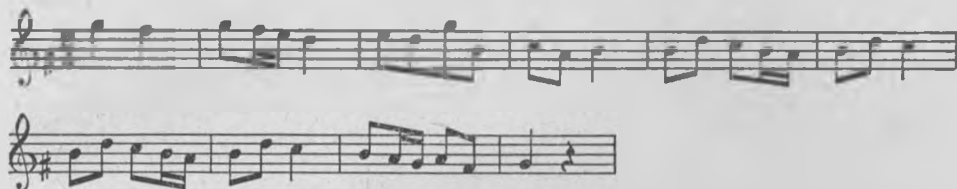
Linus II.

Utoljára hagytuk azt a csoportot, amely számunkra a legérdekesebb : a *magyar táncok* csoportját. Ebben a csoportban nemcsak a «Saltus Hungaricus» feliratú táncokról szólunk, hanem még két táncról. Voltaképpen a korábban említett «szamárjárás» feliratú verbunkos is idetartozik, csak a két közjáték-csoport szembeállítására végett kellett a maga helyén bemutatnunk. Összesen 8, illetve 7 táncot vizsgálunk most meg, ahol ismét nyomon követhetjük a már sokszor említett stílusváltozást. Ez minden eddigénél jelentősebb, mert itt már névvel vagy név nélkül szereplő, kifejezetten magyar táncokról van szó, ahol a régi «ungaresca» típus éppúgy megtalálható, mint a verbunkos.

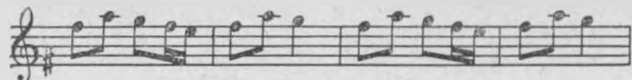
A XVII. század ungarescáit és hajdútáncait népdalszerű melodikájuk és az a ritmuskészlet állítja egymás mellé, amelynek többségében felismerhető a «vagáns» ritmus, s ahol ez a «kanásznóta»-képlet többnyire a sapphói sor formájával vegyül (rövid strófazáró sorral írja körül a sapphói strófaképletet). Táncaink ritmuskészletét ilyen szempontból vizsgálva, hét marad, amelyekről most beszélni kívánunk (XIX: magyar menüett, XX: címnélküli, XXXI—XXXVI: magyar táncok).

Egynek, a második Saltus Hungaricusnak (XXXII.) kivételével, mindnél felismerhető a «pseudo-adonicus», a rövid strófazáró sor. Felismerhető ez először a magyar menuette-nél, amelyről már korábban szoltunk; páros ütemén kívül a rövid strófazáró sor is a magyar táncok csoportjához csatolja.

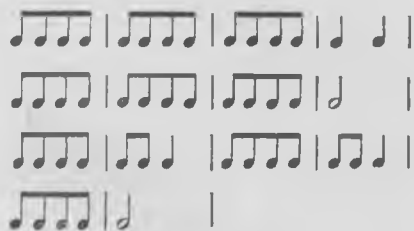
A XX. (címnélküli) darab a hajdútánc-családot idézi elénk.
Első sora



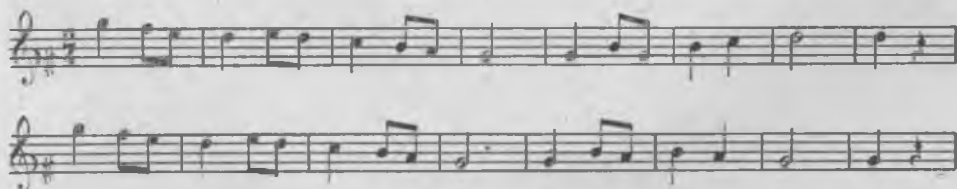
Egyben ez az utolsó sora is. Második sora, vagy ha tetszik, közep-része, kvinttel feljebb ismétli az első sor második felét (a kunszentmiklósi «törökös»-ön — XXIX. — kívül az egész gyűjteményben itt fordul csak elő kvint-váltás):

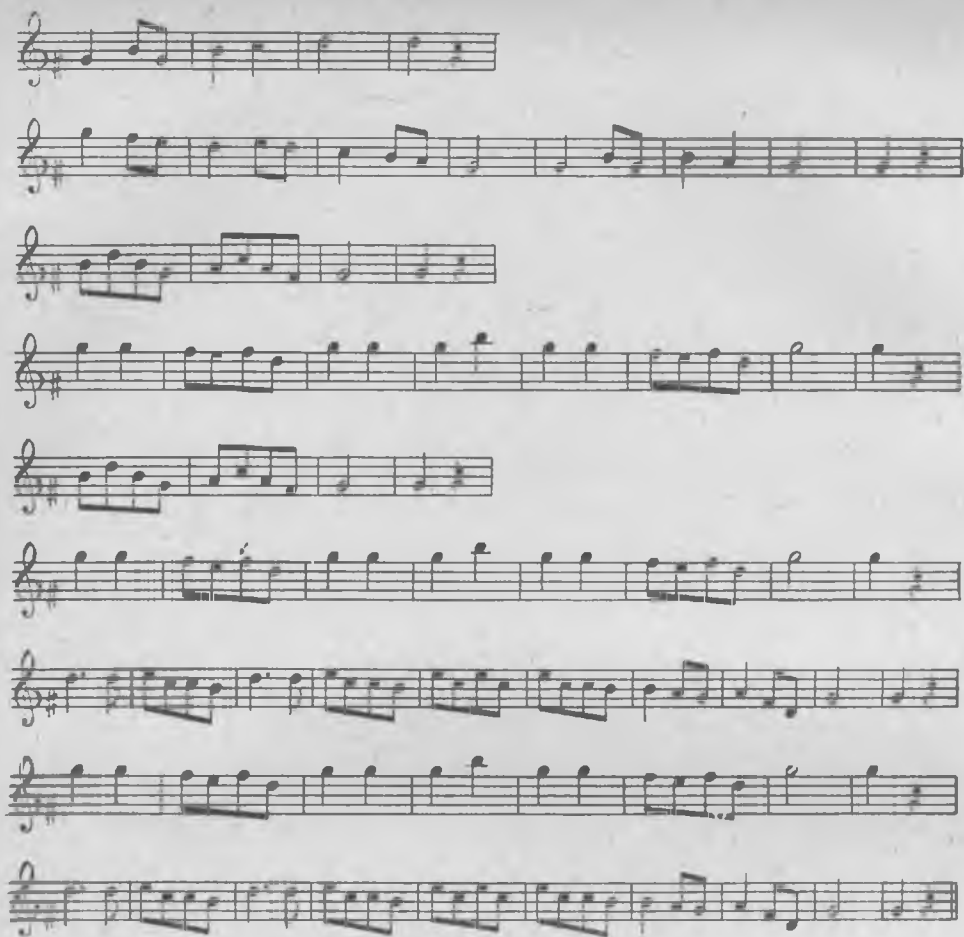


Következő darabunk, az első Saltus Hungaricus (XXXI.), eddigi ismereteink szerint tiszta ungaresca-típus: egy megismételt hosszabb vagáns-sor, egy megismételt rövidebb sor és egy rövid strófazáró «pseudo-adonicus». Ritmikus váza:



A második Saltus Hungaricus (XXXII.) lejegyzése igen bizonytalan. A megoldást így javasoljuk:





Ezzel a megoldással az előttünk álló táncban a középkor kedvelt táncformája, az *estampida* tűnik elénk. Feltűnése nem rendkívüli, a közel-keleti hangszeres zenében még 1800-on túl is nyomon kísérhető.⁵³ Erre az itt felbukkanó XVIII. századi «magyar estampidára» talán érdemes lesz visszatérni egy későbbi tanulmányban.

A XXXIV. számú *Saltus Hungaricus* ismét az elsőhöz hasonló, szép ungarisca-típus. Zárata a gyűjteményben egészen egyedülálló: felfelé kapaszkodó mixolyd.

⁵³ Első ízben Raouf *Yektu* ismerteti (*Revue musicale* 7. 1907.) azt a néhány XVIII. századból származó táncot, amely a közel-keleti Bešrew-ben még a XX. század elején is élt. Később LACHMANN közöl egyet ezek közül *Musik des Orients* c. munkája 120. lapján. Jacques HANDSCHIN *Über Estampie und Sequenz* c. tanulmányában (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1929. 12. évf. 1—20. l.) Lachmann keleti sémáját saját rendszerébe helyettesíti. Mindkettő: a középkori nyugati és a XVIII—XIX. századi közel-keleti, azonos szerkezetű.

A XXXV. tánc felirata : «Hung : tarde». Lassú magyar, a korai verbunkos első szép példái közé sorolható. Második sora, a sortranszponáló népi táncmelódiák analógiájára, ütemenként egy hanggal feljebb ismétli ugyanazt a dallamot. Ebből a szempontból táncdarabunk nem áll egyedül : hasonló szerkezetet az erdélyi Kájoni-kódex egyik «Táncz» feliratú darabjában is láthatunk.⁵⁴

A lassút egy szám- és felirat nélküli tánc követi (XXXV.). Jellege gyors, néhány variáns ütemtől eltekintve egyezik a már korábban — a második sorozatban (XXIII.) — felhasznált, szintén címnélküli táncsal. Szerintünk a két tánc kapcsolatában a kor legtipikusabb magyar táncpárjáról van szó : a páratlanütemű magyar lassúról és az ezt követő párosütemű frissről.

*

A dallamok áttekintése meggyőzhetett arról, hogy a Linus-féle táncgyűjteménnyel az iskolai színjáték kísérőzenéjének eddig csak leírásokból ismert típusához jutottunk közel.

A szövegvizsgálat észak-északnyugat-magyarországi használati helyre utalt, a táncok dallamegyezései is ezt erősítették meg.

A táncgyűjtemény megismerésével meggyőződhattünk arról is, hogy a XVIII. században élő magyar tánczene nem volt egységes. Korszakforduló határán állott : a XVII. század, vagy még korábbi századok táncai mellett ott élt már a verbunkos is. A lényeges csak az, hogy amikor a XVIII. század magyar tánczenéjét vizsgáljuk, nem kereshetünk éles határvonalat a stílusok és dallamtípusok között. Számunkra a Linus-féle táncgyűjtemény még szorosabb egységbe kapcsolja a különböző időszakokat s bebizonyítja, hogy a XVIII. században mint természetes «alapépítmény» élt tovább a korábbi századok hagyatéka.

⁵⁴ SEPRÓDI korábbi ismertetése után (Irodalomtörténeti Közlemények 1909, 385. l.) SZABOLCSI Bence teszi közzé a *XVII. század magyar világi dallamai* c. munkájában, Bp. (1950.) 41. l.

„MEGY A KOSÁR”

Felfedezést jelentünk be: egy kicsiny, de nagy területre, szinte az egész országra kiterjedő népszokás felfedezését. Az 1951—57-es évek kutatásai során egy magyar népi társasjátéknak, amelynek addig kis területen csak egy-két előfordulását ismertük, 850 változatát sikerült összegyűjteni és rendszerezni. Ez döntően bizonyítja, hogy az addig alig néhány, és részben elégtelen leírásban ismert népszokás az egész országban el volt s részben még ma is el van terjedve.

A változatoknak ezt a sokaságát a párosító dalok gyűjtése adta kezünkre. A «Megy a kosár», másképpen kosarazás, kosárjáték legrégebb leírásai (Kertész József, Ethn. 1901, Gönczi Ferenc [1895—1905 között], Göcsej népköltészete, 1948) tele vannak párosító dalokkal. Ebből az a gondolatunk támadt, hogy gyűjtőútjainkon, a velejárolt dalok kedvéért a játék után kérdezősködjünk. A terv jól bevált. Olyan községre is találtunk (Zalaszentgyörgy), ahol egyetlen kosarazás alkalmával 16 párosító dal lett zsákmányunk. Ezzel együtt azonban kosárjáték-leírásaink is szépen gyarapodtak.

I.

A párosító dalnak és a kosárjátéknak alapgondolata közös: a szeretők egyesítése, gondolatban. A párosító dalban ez az összedalolás a két névnek a versbe-foglalásával történik. A kosárjátékban, ahol az érdekelteknek legalább egyike jelen van, elég, ehhez szólva, csupán a másiknak nevét felemlíteni. Ez az említés, az ún. *osztás* a játék lényege. A kosarazás ismertetésében ezt választjuk első rendező-szempontra. Nem gondolunk leírásunk és a játék történeti kialakulása közt párhuzam feltételezésére, csupán az egyszerűbből haladunk az összetettebb felé.

Osztás névvel. A szokásos párbeszéd (típusa: — Megy a kosár. — Mi van benne? — Neked N. N.) keretében minden lány egy legénynevet kap, és fordítva. A játéknak ez a legegyszerűbb alakja, noha minden világtáj felé megtaláljuk nyomát (*Liszó*, Somogy m., *Hetyefő*, Zala m., *Pápasalamon*, Veszprém m., *Litke*, Nógrád m., *Szakmár-Résztelek*, Pest m.), ma már igen ritka. *Tardoskedden* (Nyitra) a szerelmespár mindkettőjének nevét kihirdeti az osztó, a házasulandók templomi kihirdetését utánzó módon. Ez azonban csak szöveg-változat. A cselekmény változatainak sorában első az *araszolva* 1 haladó osztás: nem egy lány oszt mindenkinek, hanem az első a másodiknak, az a harmadiknak s így tovább (*Dusnok*, *Ságújfalu*, *Ukk*, virágneves szereplőkkel). Az osztó személyének ilyen felbontása lehetővé teszi a játék össze- 3

kapcsolását a zálogozással: aki a legénynek tévedésből nem leányt oszt (és fordítva), az zálogot ad (*Mátraszöllös*); az is, akinek osztásával a játészó nincs megelégedve (*Bia*). Egy másik, *ki nem mondott parancsból* származó cselekmény-változat: a kiosztott (megnevezett) legény (ill. lány) megcsókolja azt, akinek osztották (*Csikszentmihály*), megcsókolja és melléje ül (*Karancsalja*, *Püspökszenterzsébet*, *Szilágy*). Másutt páros táncot ír elő a hallgatólágos parancs (*Kálló*, *Lövő*, *Nemti*, *Szentantalfa*). A továbbiakban a párbeszéd bővül. A játészónak nyilatkoznia kell: *hova teszi, küldi, mit csinál a neki osztottal?* (— Megy a kosár. — Mi van benne? — N. N. — Hova teszed? — Ágy alá. Vagy: Tüskére, Bálba, Pap elejbe stb. *Tolnanémedi*, *Vajta*, *Váchartyán*). Ritkább, de a fejlettebb alakokban is nem egyszer előforduló bővülés: «Miért adad (tetted) oda?» Van példánk a vallatás («Hova teszed?» stb.) társítására a 4. változattal. A «parancs» azonban ezekben a változatokban már nem hallgatólágos. Részint az osztó az, aki kimondja a tennivalót (csókot, *Hévízfürdő*), részint magának a játészónak tetszésére van bízva a választás (*Tapolca*, *Magyarnándor*).

Mindezek a képletek, tehát a teljes párbeszéd és az esetleg hozzákapcsolódó vallatás egyfolytában folyik le egy-egy játészóval. Újra, egy második körben csak ott kerül sor a játészókra, ill. nevükre, ahol az osztás (és vallatás) teljes körének, tehát a játéknak befejeztével párosító dalt is dalolnak (*Hetyefő*, *Taliándörög*, *Zalaszentmárton*). A több körre oszlás lehetősége azonban adva volt, s a játék gazdagabb («magy») változataiban bőségesen élnek is vele. E változat-sor alapfoka az, amikor az osztó (másutt *bíró*, *gazda*) előbb kiosztja a neveket, majd egy második körben vallat (*Borszörcsök*, *Diszel*, *Gyermely*, *Gyón*, *Gyömrő*, *Hort*, *Tác*, *Zánka*). Különleges módját találjuk egyes helyeken annak, hogy a másik fél «véleménye» is szerephez jusson a játékban. Az osztó nevet mond, a játészó felvesz egy lapot az asztalra kiterített kártyák közül. A zöld: reménység, a piros: szeretet, a tök: nem érdeklí, a makk: pipál, vagy fütyül rá (*Gyergyóremete-Telki*, *Nézsza*, *Vértésboglár*).

Az eddigi változatok közt csak olyan fordult elő, amelyben az osztó adott zálogot (araszoló játékok, 3. változat). A névvisszakérdező változatban a játészók adnak: ha elfelejtik a nekik osztott nevet (*Nyírlugos*), ha szabálytalanul válaszolnak (*Korond*), vagy ha szégyenlik a kapott nevet visszamondani (*Egyházasdengeleg*).

A játék változatai egyre inkább a több körös alak felé hajlanak. Az osztás és vallatás (Hova teszed?) egyszerű, egykörös játékából megismétléssel *Gesztelyen* 3 körös, *Bükkszéken* 4—6 körös változat alakult. *Gelsén* minden «tevés» (osztás és vallatás) után dalolnak egy-egy párosító dalt. *Zalaszentmártonban* az osztás és dalolás háromszoros váltakozásával 6 kör keletkezik.

Ide, az «Egyszerű alak többször» fejezetbe tartozik az a változat is, amelyben az osztó és a játészó közt egyfolytában ismétlődik meg kétszer a párbeszéd; egy kör van csak tehát, 3 osztással és vallatással (*Homokmégy* és a környező tanyák).

Bővülhet a vallatókérdések szakasza is. «— Mit csinálsz vele? — Viszek neki ebédet. — És ha az megvan? — Elmegyek vele sétálni. — És ha az is megvan? — Kérek a lábomra tőle pusztit.» (*Pázmándfalu*).

Szokatlan bővülés, ha különleges előzmény járul a játékhoz. Az osztónak társa is van, ez vizet vesz a szájába s azt a játészót, aki nem kér az osztásból, szembefreccsentí, mintegy megjátszva a párbeszéd kezdő mondatát: «Buggyanyj korszó!» (*Csikszentmihály—Budaörs*).

Ide tartoznak még a közvetett osztás esetei is. Az osztó mással végezteti el az osztást, az ismét mással (araszoló játék, *Tiszaszalka*), vagy minden játszóval más-más 3 párt hozat össze, de ő maga vallat (*Atkár*). 16

Válogató változatok. A játszó kilép a passzív elfogadásból és véleményét nyilvánít arról, akit neki osztottak. A kosárláték ezen a ponton érinti első ízben a gyermekjátékok világát. A várkörjáró játékok közt (*IIIB1g*) találkoztunk olyanokkal, amelyekben a körön kívül járó a *királyasszonytól* leányt kér. «Sötétes az erdő, Virágos a mező, Királyasszony, kit adsz nekem, Kivel hazamenjek?» Az rámutatással, kézfelemeléssel, ill. nevéen nevezve ad neki valakit. Ez az utóbbi változat, a névkimondó, azonos a kosárlátékkal (Kriza, 273. sz., Kálmány, Szeged népe II. 100. I. Jázova). A kérő válasza: «Szeretem én azt» vagy «Nem szeretem azt». A gyermekjátéktól a kosárláték-változat csak abban különbözik, hogy az utóbbi a «Megy a kosár»-párbeszéddel kezdődik (*Bajna, Borzavár, Cserépfalu*). Nevezetes adat egy *besenyőteleki* kisleány közlése: a várkörjáró-leánykérő játék szövegét mondta el, azzal, hogy a játék címe *Megy a kosár*. Maga is furcsállotta, mert a szövegben ezek a szavak nem szerepelnek. 17

A gyermekjátéktól távolodóban a leánykérő versszak («Sötét az erdő» stb.) elmarad (*Bodony, Göcsej, Gyón, Kartal, Kosd, Mátraverebély, Nagyalásny, Nagyoroszi, Nagyréde, Parád, Vép*). 18

Ha a játszó a «Nem kell nekem» versszakkal felel, az osztó megkérdi: «— Akkor hova teszed?» (*Kisterenye*). 19

A verses válasz helyébe egyre inkább próza lép. Akinek nem kell az osztott személy, zálogot ad (*Andornaktálya, Szolnok*). 20

A vallatás arra irányul, aki «tetszik» a játszónak; erről új kérdéseket kap: «Hova megy, Mit csinálsz vele?» (*Nagyhalász*). 21

Aki nem szereti azt, akit kapott, annak újat ad az osztó, nem is egyet (*Kálló, Nagyréde*). A harmadikat el kell fogadni (*Barlahida, Gyalóka, Szakony*). 22

Ezektől az alakoktól már csak egy lépés, hogy a hármas osztás rendszeressé váljék. Az osztó minden résztvevőnek oszt, majd újra mindenkinek (második kör), végül (egy 3. körben) harmadszorra is. A vallatás kérdései meg vannak kötve, lényegük: Melyiket szereted? Melyiket nem szereted? (*Zebecke, Sárkányfalva, Becsehely*). 23

A kosárláték nagy alakja. Az eddig ismertetett változatok, akár egy kezdetlegesebb állapot emlékei, akár egy fejlődésén túljutott tenyészet széthullásának néhol meglepő művészkedésről tanúskodó jelei, aránytalan kisebbségben vannak a — tipikushoz illően — sokkal egyszerűbb, ma uralkodó típusokkal szemben. Ezeknek legfőbb jellemzője az osztás és a vallatás hármassága. Az osztó hármat oszt (néha többet, de kevesebbet sohasem) és minden osztott személyről kivallatja a játszót. A kosárláték tipikus alakja tehát (címünkben a megelőző kicsinyekkel szemben nagy-nak nevezzük) a következő képletet mutatja: . . . — — — ||, ahol a pont az osztást, a vonal a vallatást jelenti. A képlet jeleinek ez a megszakítás nélküli sora annak az esetnek felel meg, ahol a párbeszéd az osztó és a játszó között megszakítás nélkül folyik le. Ez azonban a játékoknak csak egy csoportjában van így. A további képletek: . | . | . | — — — ||, . . . | — — — ||, . | . | . | — — — || és . . . | — | — | — ||, ahol a függőleges vonal az osztás, ill. vallatás körbemenését jelzi. A kosárlátékok közt mind az öt képletre nagyszámú példát találunk. Íme egy az 1. típusú játékra: — Megy a kosár. 24

— Mi megy benne? — Aranyalma, aranydió, meg három szép legény. — Mi a nevük? — Szabó Jóska, Balog Ferus, Gál Balázs. Hova teszed az elsőt? — A gátra. — Hova teszed a másodikat? — Az ágy alá. — Hát a harmadikat? — Az ágyra. (Az osztó ezután a következő leányhoz fordul. *Váraszó, Gulács, Isaszeg*.) Változat: Nem lehet akárhova «tenni» (adni), hanem csak
 25 «jó» helyre (*Sümegecséhi*; a *gát* pl. az előző játékban nem jó hely). A 2. típus (. | . | . | . | — — — |) igen elterjedt, több mint 30 faluból van lejegyzésünk.
 26 Változatai: párosító dalolás a játék végén (*Gesztely, Kerkateskánd, Ortaháza*),
 27 az osztás után (*Lispe*), minden felelet után (*Galgahévíz*), három daloló kör a játék végén (*Hosszúpereszteg*).

28 A 3. típust néhány változat képviseli a Dunántúlról és a palóc földről; van közöttük araszolva haladó (*Érsekvadkert*), párosító dalokkal végződő (*Galambok*), az egyik abban különbözik a szövegtípustól, hogy minden név osztására megismétli a «Megy a kosár»-ral kezdődő szakaszt.

29 A 4. típus (minden osztás és vallatás külön körben) feltűnően gyakran végződik párosító dalokkal (*Kissziget, Mikefa, Muraszemenye, Zalatárnok*),
 30 van úgy, hogy nem csak a végén, de minden felelet után dalolnak (*Becsehely, Kustánszeg—Parasza*).

Kit adsz? A kosárjáték nagy alakjának ez a legjellemzőbb vallatókérdése. A kis alakúak között ilyen nem fordulhatott elő, ott csak az egy osztott személyről lehetett kérdezni. Ahol azonban legalább három, de gyakran jóval több név fölött rendelkezik mindegyik játzó, ez a leggyakoribb kérdés. Az osztó kinek-kinek kioszt három-három nevet s megkérdi: *Kit adsz* (teszel)
 31 pl. kiskertbe, tüskére, pap elejbe, ágyra? A kosárjáték az efajta vallatókérdésekben nagyon gazdag. Íme pl. egy «háztartási» sorozat: *Ki söpri ki a házat? Ki viszi ki a szemetet? Ki gyújtja meg a lámpát? Ki bontja meg az ágyat? Ki fújja el a lámpát?* stb. A játzó mindegyik kérdésre egy-egy névvel felel a kapottak közül. Ez a játéktípus Kisoroszítól Borsodszirákig, Galgagyörktől Szécsényfelfaluig az egész palóc vidéken ismeretes.

32 De még ennél is népszerűbb (a Dunántúl is) az, amelyben az osztás három körre tagolódik (. | . | . | . | — — — |). E típus szövegváltozataiból eddig 70-et gyűjtöttünk össze. Cselekmény-változatai: a legkorábbi kosárjáték-feljegyzések egyikében (Gönczi, Göcsej, 1900 táján) azt olvassuk, hogy
 33 a 3. vallatókérdés nem «Kit teszel?», hiszen úgy is csak a harmadik, még hátralevő névről lehet szó, hanem az, hogy «Hova teszed?».

34 Előfordul, hogy a leányka nem akar felelni a «Kit adsz ágyra?»-kérdésre; joga van nem felelni (*Kishartyán*). De megtörténik, hogy ilyenkor a többiek kikiabálják a megmaradt legény-nevet (*Nagylóc*), vagy az osztó mondja ki
 35 (*Kosd, Rád, Tura*). «Tapintatos» játzó-csoportban az utolsó legénynevet
 36 nem is kérdezi az osztó (*Rimóc, Szécsényfelfalu*), helyette új vallatókérdéseket
 37 tesz fel (*Mezőkövesd*).

39 Feltűnő, hogy a 3. típus szerinti változatok (. . . | — — —) mind dalolás nélküliek (8 község), legalábbis ma már nem tudnak róla, ezzel szemben a 4. típusúhoz tartozó játékok (. | . | . | . | — | — | — |) nagy többsége összepárosító dalokkal, egy külön kört kitevő dalolással fejeződik be
 40 (*Babosdöbréte, Cserialakos, Döbröce, Gyülevész, Hahót, Halimba, Hollókő, Hosztót, Karácsonyfa, Káptalanfa, Kerkaszentkirály, Kékkút, Kisémedi, Murarátka, Muraszemenye, Nagygörbő, Náprádja, Nova, Nyírad, Padrag, Rád, Rigács, Szaknyér, Szentkozmadombja, Tótszerdahely* (horvátul is), *Zalagalsa, Zalasárszeg, Zalaszegevár*).

Osztás jelzőkkel. A kosárljáték felszabadulása akkor következett be, amikor elszakadt a párosító dalok megkötő emléktől, a nevektől. Az egymást szeretők nevének kidalolása (sok más népnél úgyszólván ismeretlen jelenség) nevezetes példa az egyik alapvető magyar jellemvonásra, a nyíltságra. Ehhez természetesen csatlakoznak a kosárljátékoknak megnevezett személyekről szóló vallomásai. A játék köre azonban tágabb a párosításnál s ezt a lehetőséget használták ki ott, ahol a túl nyílt osztásnak illedelmesebb, kevésbé feszélyező változata vált szokássá: az osztás jelzőkkel.

A kosárljáték «jelző»-je sokféle; a hajszínek, ruhadarabnak egy-egy szavas megjelölésétől a regényes személyleírásokig terjed. A párbeszéd egyszerű alakja ez: a bevezető után az osztó jelzőt mond («Adok neked egy magas szókét») s felteszi a vallatókérdést («Hová teszed?»). A játzó felel; utána az osztó megmondja az illető nevét. Leginkább a Dunántúl északi részén ismert alak (*Bakonyság, Bakonycsernye, Bakonyszentlászló, Lovászfátóna, Dad, Szend, Nagydém, Sikátor*). Van úgy, hogy a név megmondása külön körben történik (*Tab*), még gyakoribb, hogy az osztás megy külön körben (9 bakonyvidéki község), vannak három körre tagolódo változatok is (*Rábaszentmiklós, Zánka, Sajónémeti*). Több változatban találjuk azt az alakot, hogy az osztó három személyt oszt jelzőkkel s azok közül kell a játzóknak egyet kiválasztani (*Máriaújjalu, Sárzadsány, Gércse*; ha a játzóknak nem kell a neki jutott személy, zálogot ad: *Teleki*). A zálogadás egyébként egyre nagyobb szerepet kap a játékban. Egyes változatok cselekménye az, hogy a játzóknak ki kell találnia a jelzővel osztott személy nevét; ha nem találta ki, zálogot vesznek tőle (*Bicske, Pápateszér, Pázmánd, Zalaszentbalázs, Csanád, Tabajd, Kenézlő*). A név találgatása sok más változatban is előfordul (*Bodorfa, Sárrétúdvári, Terpes, Söréd, Bükkszék, Hevesugra*); az osztás már maga párosítás: az osztó egy leányt s egy legényt oszt jelzőkkel (*Fonyód*).

A legelterjedtebb típusok ebben a fajtában is nagy alakúak: hármass osztás és vallatás. Példa (egy a kisebb terjedelműek közül) az 1. típusra: «— Megy a kosár. — Mi van benne? — Aranyalma, arany tál, abban három szép legény áll. — Melyek azok? — Az egyik sárgacipős, a másik kékruhás, a harmadik szürkekalapos. Melyiket viszed csókra? — A sárgacipőset. — Az a Sanyi. Melyiket viszed a pap elejibe? — A szürkekalaposat. — Az a Ferkó. Melyiket viszed az ágyra? — A kékruhásat. — Az a Jancsi. (Ézután dalolják: Ez a Jancsi a kordét előkészítette stb. *Mihályfa*.) Több mint 50 változatban ismeretes. Gyakori, hogy a harmadik, ill. utolsó személyről nem tesz fel kérdést az osztó, hanem maga kimondja: «Marad az ágyra a barnaruhás, Német István.» (*Alsóújlak, Kapoly, Sárfimizdó* stb.)

A 2. típus (· | · | · | = = = |, ahol a kettős vonás összesítve jelenti az osztó kérdését, a játzó feleletét és egy név megmondását) igen sűrűn kapcsolódik párosító dalokkal (*Bajánsenye, Csonkahegyhát, Kávás, Tilaj, Zalatórnok—Óroklán*), a dalolás háromszor is körbe megy (*Kallosd*).

A 3. típus (két kör: az osztásé és a vallatásé) úgyszólván csak Göcsejben és a Dunántúl nyugati felében ismeretes; gyakori bennük a párosító dalolás (*Felsőbagod, Ispánk, Kísszentgrót, Megyehíd, Nagylengyel, Pacsa*).

A népi észjárás elevevségét mutatja, hogy a jelzőosztás távolabbi lehetőségeit is észreveszi és él vele. Nem csak embert, de állatot is osztanak jelzővel: «fehérhajú» a Fodorék lova, «hizelgő» a szomszédék macskája stb. (*Mindszentkállya*).

53 A 4. típus (minden mozzanat külön-külön körben) mint egy befejező, 7. kört hozza magával a párok összedalolását (*Andráshida, Barabásszeg, Becsvölgye, Csertalajos, Döbröce, Kávás, Nagyrákos, Nova, Vindornyalak, Zalaháshágy, Zalaszántó*).

54 Az 5. típusnak (· · · | = | = |) párosítóval kapcsolatos változatai: *Bajánsénye, Barabásszeg, Csempeškopács, Karátfölde, Mindszentkállya, Zalaerdő*; «Miért?»-tel bővült alak: *Karakó*.

55 Rendszerezésünk külön számon tartja azokat a változatokat, amelyekben az osztó nem az egyes feleletek után, hanem a játék végén csoportosítva mondja meg a jelzők megfejtését, a neveket. Néhány példa a szebbek, a dalosak közül: *Jánosfa, Zalalövő, Óriszentpéter, Kisrákos*.

A nagy-alakúak második válfaja a «Hova küldöd (teszed, adod, mégylele)?» kérdéssel vallat. Ebben is megtaláljuk mind az öt típust. Az 1. típusúak közt egy eddig elő nem fordultat találunk, új motívummal, a névmegmondás megtagadásával: «— Megy a kosár. — Ki ül benne? — Három szép legény. — Szeretném látni az öltözetét. — Az egyik erősen szürkeruhás, a másik kockásruhás, rózsaszín csíkos ingje van, a harmadik erősen kékruhás, égszínkék ingje van. Az elsővel hova mész? — Futballmeccsre. — Kis Géza. A másodikkal hova mész? — Pingpongozni. — Veres László. A harmadikkal hova mész? — Ibolyát szedni. — Oda nem adom. Hát akkor hova mész vele? — Majálisra. — Oda sem, csak templomba adom oda. Hova mész vele? — Templomba. — Tarhos László.» (Az utóbbi legénnyel összeénekliek. *Bodrogolaszi*.)

57 A 2. típust (· | · | · | = = = |) hat faluból ismerjük; egy, különös változatát közli Bakó Ferenc (Ethn. 1953 : 48.): az első játzó oszt a másodiknak, a harmadik a negyediknek (*Sárospatak—Györgytarló*).

58 A 3. típus (· · · | = = = |) hét szövegváltozatban van meg; az egyikben külön megkérdezi az osztó a játszótól, kivel akarja, hogy összedalolják (*Ságod*).

61 A 4. típusnak ebben az alakjában is felülmúlják a párosítóval végződő változatok (*Hernyék, Pócspetri, Szatta, Zalatárnok*) a dalolásnélkülieket.

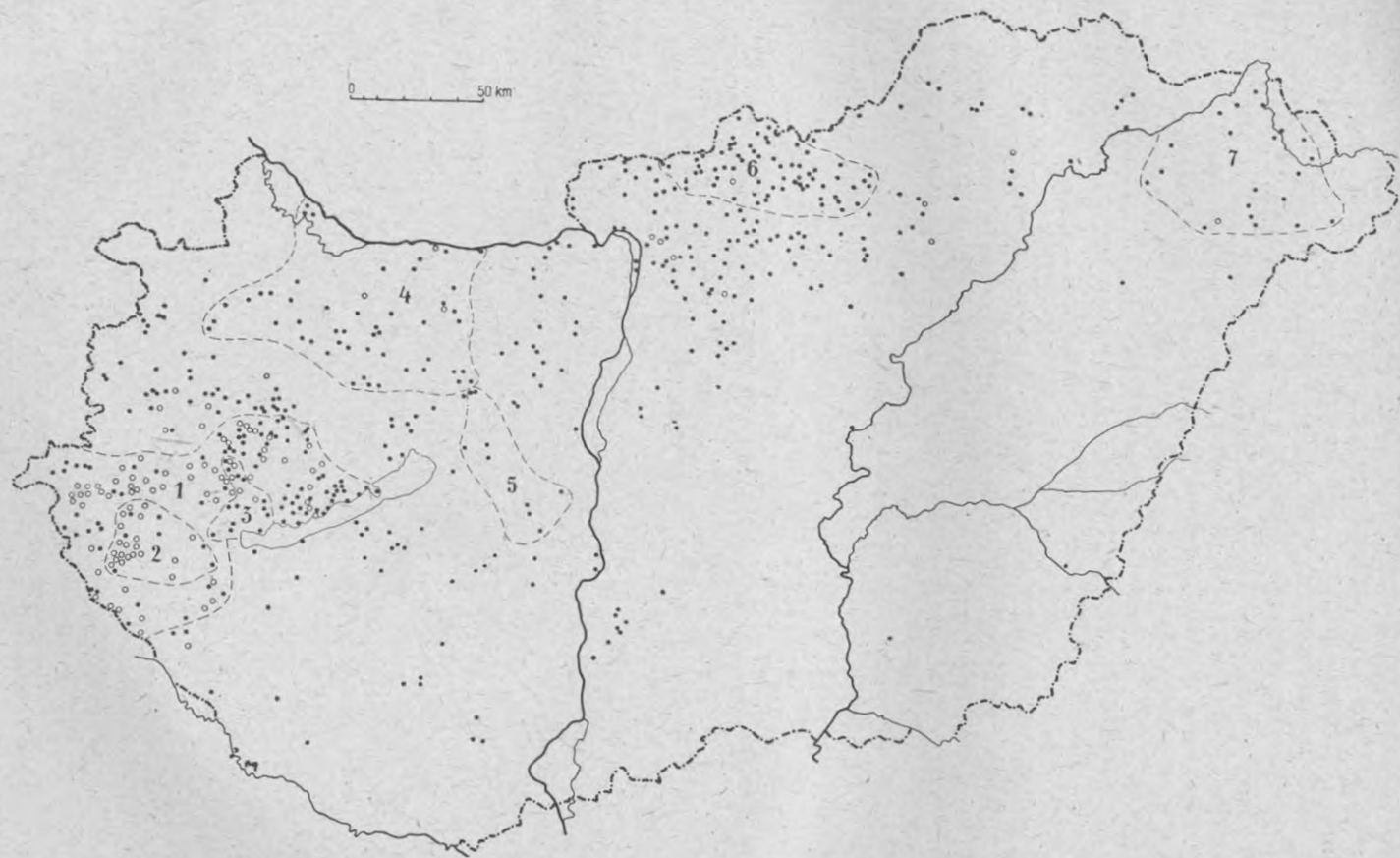
62 Az egyébként is ritka 5. típusra (· · · | = | = |) csak egy példát találunk (*Pecöl*).

63 Néhány esetben hiányzik a nevek megmondása (*Bogács, Táská, Szakmár—Keserűtelek*), másutt névtalálgatás helyettesíti (*Ivánc*). De sok példánk van arra, hogy az osztó nem a vallomás elhangzása után mondja meg a neveket, hanem (mint az 55. változatban) a játék végén. Párosítóval végződő változatok: *Kisvársárhely, Pankasz, Óriszentpéter, Zalalövő*.

65 Az eddigi vallatókérdésekhez: «Kit adsz, Hova teszed, Mit csinálsz vele, Miért?» egy nagyobb változat-csoporttal csatlakozik a «Hogyan szeretted?» Akit «legjobban» szeret a kérdezett, azzal dalolják össze. Ide tartozik *Zalaszentgyörgy*, ahol egy-egy tollfosztó este minden játszóra más-más párosító dalt dalolnak s még nem volt eset, hogy kifogytak volna.

66 A 17. változatnak megvannak a további, jelzőosztásos változatai (*Nova*); ha valamelyik személy jelzője nem tetszik a játszónak, nem mondják meg a nevét (*Bőny*), illetve újat osztanak neki (*Kápolna*). *Egyházasfaluban* a «Kedveled-e?» kérdés után azt is megkérdezik: Mit csinálsz vele?

69 *Egyéb osztások*. Osztás névvel vagy anélkül: a kettő közt a kosárjáték több átmeneti fokot ismer. Egy az, hogy csak keresztnevet osztanak, ott, ahol e keresztneveket többen viselik (*Boba, Csömödér, Nagyréde, Pálfiszeg*).



A „Még a kosár” játék elterjedése és változat-szigetei. (o = párosító dalokkal kapcsolatos játék.)

- 70 Másik változat szerint a név kezdőbetűit osztják (*Ásványráró, Babosdöbréte, Csepreg, Dénesfa, Lipót, Nagydorog, Pásztori, Perenye, Rábapordány*), osztanak állatnév-kezdőbetűket is (*Hédervár*).
- 71 Utolsó fokok a semmi előtt: a személyeket kártyalapok (*Kazár*) vagy az osztó öt ujjá jelképezik (*Váchartyán*). Az utolsó változat: gondolt személyek osztása, fedőnévvel (tearózsa, szekfű, rozmaring, minden játszónak ugyanazt a három virágot adja, *Kustánszeg, Tápiósáp*) vagy anélkül («— Megy a kosár. — Mi van benne? — Három legény. Hova teszed az elsőt?» stb. *Balatonszentgyörgy, Kékcse, Kisgörbő, Vértesdoboz*).
- 72 Ami ezután következik, azt csak idézőjellel jelezhetjük: a játzó «oszt» önmagának. («— Buggyan korsó! — Mi van benne? — Leány, legény elég benne. Válassz egyet!» A legény ránéz egy leányra, az helyet cserél a legény mellett ülővel. *Koroná.*) Átmenet ez a párcserélő játékok egy fajtájába. Ilyen átmenetet sokat találunk a kosárbjáték egyes típusai között is. Pl. az
- 74 osztó egy személyt oszt névvel; ezt mindenki «továbbadja», miután megmondta róla, hogy hova kívánja. Ha valaki azt mondja: «Én az ágyba», akkor új névvel előlről kezdődik a játék (*Feldebrő*, átmenet az osztás és választás között). Ide sorolhatjuk azokat a változatokat is, amelyeknek csak bevezetője veszi át a «Megy a kosár»-párbeszédet, a cselekmény maga valamelyik gyermekjáték. Gyűrűsdi játék kosarazó bevezetéssel: az osztó valami kis tárggyal körbe jár s úgy tesz, mintha mindenkinek odaadná. «— Megy a kosár. — Mi van benne? — Egy szép piros alma.» Amikor egynek észrevétlen ölébe dugta a tárgyat, megkérdezi valakitől: «— No, kinél van a piros alma?» Ha az megtalálja, az illető lesz az osztó (*Böcs*). Félszáznál több az ilyen gyermekjátékkal párosított «Megy a kosár»-változatok száma.

*

75 egyszerűsített szövegű játékalakot válogattunk ki gyűjteményünkéből ez első bejelentés számára. A «Megy a kosár»-játék összes változatainak száma, eltekintve a kevésbé jelentős eltéréseüektől, ma (1957 június) 259. Ezek szövegét és rendezését 1. a Magyar Népzene Tára IV. *Párosító dalok* c. kötetében.

II.

A játék második «teste», anyaga a szöveg, az a szókészlet, amely a párbeszédben elhangzik. A következőkben ezt tekintjük át, különösebb figyelemmel arra, amit belőle népdalaink vizsgálatához hasznosíthatunk. Lehet-e játékcselekmények változatait népdalváltozatokkal párhuzamba állítani? a jövő talán erre is hoz feleletet. A kétféle szöveg tanulmánya, a játéké és a dalé, egymás számára hamarabb lehet gyümölcsöző.

Tárgyunk tehát a «— Megy a kosár. — Mi van benne?» sorokkal kezdődő párbeszéd. Ez az első két sor (sor a szereplők szerint tagolt írásmódban) nem szerves része a játéknak. Úgy véljük, meg lehetne nélkülük is. De nincs meg. Az 1. sor a kapu, felhívás a játékra. Jelzi, hogy az a játzó következik, akihez fordulva mondja az osztó. Kétségtelen, hogy valaha kísérő szöveg volt, a valósággal körbemenő kosár vándorlásának, újra s újra útnak indulásának kísérő szövege. A kosárra, mint a játék kellékére, nemcsak e kezdő mondatból



Az 1. változat-sziget

következtethetünk, szerepet elég szépszámú konkrét adat bizonyítja. «Valóságos kosarat küldtek, volt benne alma, szekfű.» (*Felsőörs*). «Kis kosarat adtak kézről kézre, benne alma, körte vagy dió.» (*Nemesoroszi*). «Körbe ment a kosár, végül feldobták.» (*Pákozd*). «Hátuk mögött kis kosarat adogattak körbe.» (*Pincehely—Gyánt*). «Megszólításkor mindenki átadja a kosarat.» (*Szilágy*). «Virágos kosarat dobáltak egymásnak.» (*Káptalantóti*). «Az osztó kezében kis varrókosár, benne alma, átadja a kérdezettnek.» (*Vásárosdombó*). Az adatok közlői 70—80 évesek. Sokan már csak arra emlékeznek, hogy kosár jelen volt a játékban, bár szerepéről nem tudnak; többnyire az a kép maradt meg bennük, hogy az osztó karján vagy kezében tartotta, gyümölcs volt benne (*Domoszló, Döbrököz, Benczúrfalva, Marossárpatak, Mátraballa, Noszlop, Szepezd, Tamási, Tereske, Veresegyház*). A párbeszéd 1. sorának van egy fő változata. Ebben *korsó* szerepel kosár helyett. Eléggé kevés előfordulásáról tudunk, viszont ezek közé tartozik a játékszöveg legrégebbi említése is: Háromszék megye, 1877. (Nyelvőr VI. 430.) Erdélyből egyébként néhány újabb adatunk is van a korsóra: «Buggyan korsó!» (*Csikszentmihály, Korond*), s nevezetes, hogy a többi «Csörög a korsó» kezdetű szöveg is mind az ország keleti feléből származik: *Kállósemjén, Kékese, Mándok, Mezöladány, Nyírlugos, Pócspetri, Kántorjánosi, Nyírcsászári, Panyola* (Szabolcs, Szatmár). Két adatunk van Veszprém megyéből, ahol nemcsak említik a korsót («Megy a kis korsó»), hanem a valóságban is szerepel (cserépedény, korsó vagy bögre), benne valami zörgő tárgy (*Kúp, Lovászpata*). Az 1. sor egyéb változatai (Megy a kocsí, a vonat, a hajó) osztoznak a gyermekek ajkára került szövegek ismert sorsában.

A 2., lényegében mindenütt azonos kérdésre («Mi [ki] van [ül] benne?») az osztó a 3. sorban megfelel (nevekkel vagy jelzőkkel). Ennyi a lényeg. De ahol a valóság véget ér, ott kezdődik a képzelet birodalma. «Mi van benne?» Akár valóságos a kosár, akár a képzelet műve, ami benne van, az mindenképpen az eljövendőt jelenti, egy jövendőbelit az ifjúság meseországából, tündérkirályfit, kezében aranyalmával s a boldogság minden arany szépségével. Az ilyen típusú 3. sor legegyszerűbb képletére («— Megy a kosár. — Mi van benne? — Aranyalma.») mindössze két adatunk van (*Heréd, Dettá*), a többi sok száz mind gazdagabb, aranyat aranyra halmozó, a változatok bámulatos bőségével. «Aranyalma, arany ág» (*Murarátká*), a szomszéd községben már «aranyalma, arany szál» (*Kerkaszentkirály*) és így tovább: «arany pohár, arany tál» (*Ortaháza*), «arany gyűrű, arany tál» (*Zebecke*), «aranyalma, arany körte» (*Zalatárnok—Oroklán*), «arany gyűrű, arany pár» (*Barabásszeg*), «aranyalma, arany párna» (*Zalavölgyi falvak*), «aranyalma, arany pár» (*Sárfimizdó*), «aranyalma, arany perec» (*Csempezkopács*), «aranymadár, arany pohár» (*Karakó*), «aranyalma, arany pálca» (*Somlövásárhely*), «arany óra, arany lánc» (*Nemeshany*), «aranyalma, arany tál» (*Mindszentkál*), «aranyalma, arany szekfű» (*Tihany*). A falvak sora végigvonul Zala megye nyugati részén és keleti felébe ível vissza.¹ Mi van még? «Aranyalma, arany dió». De különös, hogy ez viszont Zala megyében ismeretlen. Csak a palóc földön találjuk meg (29 esetben). Ez utóbbi tájon pedig a zalai fő szöveg, az «aranyalma, arany tál» hiányzik.

¹ A 3. sor szövege (esetleg a játékleírással együtt) pontos meghatározója a játékoknak. KARÁCSONY Sándor, *Lányok ülnek a fonóban* (1945: 26) c. füzetében forrásmegjelölés nélkül közöl egy különös kosárjátékot. A párbeszéd 3. sora alapján («aranyalma, arany párna») megállapítható, hogy melyik falu szövegét használta fel a közlő, s mi az ő egyéni hozzáadása.

Ezek a jelenségek elég szokatlanok és figyelmet keltők. Bizonyára meg-
 érik azt a fáradságot, amelybe a játék 3. sorának áttekintése kerül, különös
 figyelemmel a fentihez hasonló változat-szigetekre.

Láttuk, a 3. sor legfőbb szövegei «arany»-párok. Jegyezzünk fel néhány
 adatot. Az «aranyalma, arany tál» 52, «aranyalma, arany pohár» 43, «arany-
 alma, arany dió» 29, «aranyalma, arany körte» 27, «aranyalma, arany percc»
 27, «aranyalma, arany pár» 24 esetben fordul elő. A képletkezdő aranyalma
 helyett arany dió, arany gyűrű, arany körte, arany madár, arany óra, arany
 öröm, arany pohár, arany tányér, arany tű is előfordul a 3. sor elején, más
 arany jelzős szóval társulva. Gyakori a hármas szám is: három alma; három
 aranyalma; három piros alma; három incom-fincom legény; három szál
 tearózsa; három szép személy; háromszorozva is: három szál vessző,
 három piros alma, három kimondhatatlan szép legény.

Változat-szigetek. A párbeszéd 3. sorának változatai részben követik a
 változatok ismert útját, a terjedést a víztükör-gyűrűk módjára, avagy a völgy-
 vonulatok mentén, másrészt azt tapasztaljuk, hogy az egész tenyészeten
 belül egyes tájakon kisebb sziget-vegetáció alakul ki. Hét ilyen jegyeztünk
 fel, ezeknél kisebb még jó néhány akadhat.

1. *Aranyalma, aranytál és aranyalma, arany pár.* Ez a két képlet (össze-
 sen 76 esettel) a legnagyobb és egyúttal legsűrűbb szigetet kerekíti ki a kosár-
 játék területén. Előfordul átmeneti alak is a két szöveg közt: aranyalma,
 arany pál. Területe úgyszólván egybeesik a régi Zala megyével, észak felé
 kissé kibővítve. (L. a 453. lapon.)

2. *Két szál szűzvirág.* (Szűzvirág: «fehérliliom mint a szűzi tisztaság,
 ártatlanság jelképe», Czuczor—Fogarasi.) Három változatban «szép» áll a



«szál» helyén. *Szentkozmadombján* a «két szál» helyett «egy szép»-et mondanak.
 Nevezetes a két távoli változat. A göcsejiek, mintha otthon nem volna rá
 szükség, elhagyják az «aranyalma» kezdetű bevezetést, a távolba-szakadtak

viszont azzal kezdik («Aranyalma, aranszál, két szál szűzvirág», *Zalaszabar*, «aranyalma, aranszál, három szép szűzvirág», *Somogyszentmiklós*).

3. *Három alma, három pár, három gyönyörű szép betyár*. A szöveg magja a *betyár*. (NB. a szokás területe a Bakony délnyugati lejtője!) Változatok: a mondat befejezése: «benne áll» (*Felsőzsid*) «pár» helyett «tál» (vö. az 1.



változat-csoporttal; *Szalapa*). A következőkben a szövegnek csak a 2. fele változik: «neked három szép betyár» (*Karmacs, Lesenceistvánd—Uzsa*); «három igen szép betyár» (*Rábagyarmat, Rezi*); «három ékes szép betyár» (*Vonyarcvashegy*); «három ékes szűz betyár» (*Alsópáhok*). A legtávolabb eső változat tér el leginkább: «aranyalma, arany pár, neked három szép betyár» (*Zalaapáti*).

4. *Három szál rozmaring*. Az adatok túlnyomó többsége (11) három szálat említ, néhány esetben két (*Ásványráró, Borzavár, Lipót*), öt (*Homokméggy*), hat (*Rábaszentandrás*), hét (*Izsa*) szál rozmaringot mondanak. A terü-



let a Bakony északi lejtője. Itt, s éppen a rozmaring-változatok közt olyan szövegekre találunk, amelyekben a játékon belül variálódik a szöveg. A Veszprém megyei *Láziban* az első játszónak egy szál rozmaringot, a másodiknak kettőt, a harmadiknak hármat oszt, ill. mond az osztó. A *zirici* gyermekek az első körben 3, a másodikban 2, a harmadikban 1 szál rozmaringot osztanak. A Győr megyei *Felpéc* községben háromféle osztás szokásos. Az első a zirciekét azzal bonyolítja, hogy mindenkinek más-más virágot mond (az osztás visszatértekor persze kinek-kinek ugyanazt, egyre fogyó számmal). A második fajta osztás szerint az 1. körben «három szál rozmaring»-ot mondanak, a 2.-ban «két szál rózsát» stb. A harmadikféle osztás (a nagyobb lányoké) ezt megfordítja: az 1. körben egy, a 2.-ban két stb. virágot osztanak, de minden körben mást.

5. *Szőkét-e, barnát-e, csinosat-e, pirosat-e?* Fejér megye középső, észak—déli vonalán. A kérdés helye a szövegben: «— Megy a kosár. — Mi van benne? — Három aranyalma meg egy karperec, ölelj, csókolj, akit szeretsz: szőkét-e, barnát-e, csinosat-e, pirosat-e? — Barnát. — N. N.» (*Alap*; változatok: *Sárszentmiklós—Rétszilás, Tác—Fövenypuszta, Sárkeresztes, Hercegfalva—Nagykarácsony, Csösz*). A térben legtávolabbi változat (*Gyömrő*, a megye határán túl) tér el legjobban («szőke-e, barna-e, piros-e, fehér-e?»).



6. *Arany dió*. A sor teljes alakja vagy «Aranyalma, aranydió», vagy «arany dió» van az első helyen négy változattal: «Arany dió, aranyalma», «Arany dió, arany meggy», «Arany dió, arany perec», «Arany dió, arany pohár». Egy-két kivétellel valamennyi (58) változat a Mátra vidékéről való.



7. *Lány, legény.* Ez a Nyírség vidékének kifejezése. A táj nyugati részén így kezdődik a párbeszéd: «— Megy a kosár. — Mi van benne? — Lány, legény.» (*Kótaj, Nyírtelek, Prügy*). Változatai: «— Csörög a korsó. — Mi csörög benne? — Ján, legény.» (*Kékcse, Pócspetri*). «— Mi jár? — Kosár. — Mi megy benne? — Ján, legény.» (*Ajak*). A 3. sor további változatai: «Szép ján, szép legény» (*Kállósemjén*), «Sok szép legény» (*Nyírderzs*), «Ján,



legény elég» (*Kántorjánosi, Nyírcsászári, Vaja*), «Jány, fiú elég» (*Nagyecsed*), «Lány, fiú» (*Mátészalka*), «Lány, fiú szerelme» (*Mándok, Mezőladány, Táros*), «Leány, legény eladó» (*Panyola*), «Szép fiú, szép lány» (*Porcsalma*), «Fiú, lány» (*Nagyhalász, Hajdúböszörmény*). A «Lány, fiú elég» képletnek tovább haladva keletre, Erdélyben találjuk változatait: «Leány, legény elég van», (Háromszék megye), «Leány, legény elég benne» (*Csík-szentmihály, Korond*, mindkét adat újabban Budaörsre költözött telepeseiktől). Erdélynek és a Nyírvidéknek nagy területen átívelő kapcsolatát a korszó szerepeltetésén kívül a párbeszéd 3. sorának szövege is bizonyítja.

*

Ha változatokról beszélünk, akkor ósalakot kell feltételeznünk, egyet vagy többet. Lehet-e ilyenről szó a kosárbójáték esetében? Az egyik kiinduló helyet bizonyára Zala megyében, annyi más népszokás termő, megőrző vidékén kell elgondolnunk. Itt mintha forrásból huzogna elő még ma is a játék változatainak bősége, az ámulatba ejtő «arany»-sorozat, amely aztán egyre szelídebb hullámokban az egész országra szétterül. Ebből a hullámszövegéből emelkednek ki a változat-szigetek. Ez utóbbiak felismerése a legújabb fejlemény kutatásaink során. A további feladatok közé tartozik kapcsolatuk tisztázása a néprajzi csoportokkal, valamint a gondolat alkalmazásának megkísérlése más változat-sorok, pl. népdalok változatainak vizsgálatában.

III.

A kosárbójáték zenéje. A «Megy a kosár»-játék lényege párbeszéd, sem játékcselekmény, sem dallam nem tartozik szervesen hozzá. A zene azonban egyre ott kísért körülötte, dallamok kapcsolódnak záradékaul vagy szövődnek be a párbeszéd sorai közé s néha még magát a szöveget is szárnyukra veszik. Ezek a dallamok mind közlésre kerülnek a MNZT. IV. kötetében, itt most csak a fajták ismertetésére szorítkozunk.

1. Zenébe foglalják magának a párbeszédnek szövegét. Például: «Megy a kosár, megy»: sssl | s — | stb. (*Bükkszék*). «Megy a kosár, ki ül benne?»: ssm | ssm | (*Verseg*). «— Megy a kosár. — Ki ül benne? — Arany körte, aranyalma»: || : ssm | ssm : || (*Nógrádverőce*).

2. Dallamokat találunk a gyermekdalokkal érintkező kosárbójátékokban. A *Válogató változatok* fejezetben említettük, hogy a várkörjáró játékok egy fajtája maga elé veszi a «Megy a kosár»-párbeszédet s azzal felnőtt lányok, legények játékává válik. A körjárás ugyan elmarad, s néha a dal gyermekies 1. versszaka is («Sötét az erdő» vagy «Zöldel a mező»), maga a dallam azonban uralkodik (*Bajna, Borzavár, Cserépfalu, Göcsej, Gyalóka, Gyón, Kartal, Hasznos, Hegyesd, Nagyoroszi, Pásztó, Tordas, Visznek*). A felnőttek közé került gyermekjátéknak sorsa — sajnos — a kivetkezés a dallamból; ezt tapasztaljuk a 18. és 19. sz. változatokban; az út vége az, hogy a verset is próza váltja fel (20. sz.).

Az énekes játékok más része, noha szintén a «Megy a kosár»-párbeszéd-ből alakít magának bevezetőt, megmarad a gyermekek körében. Gyűrűsdi: *Galgamácsa, Nógrádverőce*, párnatánc: *Nagyhalász, Szőny, fogócska*: *Pákoz*.

3. A kosárlabda valaha a párosító dalokkal volt legszorosabb kapcsolatban. A kapcsolat még ma is jelentős: 109 községből van adatunk arra, hogy a játék befejezése *párosító dalok dalolása*. Ezekben a játékokban többnyire azt a legényt dalolják össze a leánnyal, akit a «pap elejbe» vagy «az ágyra» szánt. Régebben — úgy látszik — nemcsak minden «szánás»-ra («minden tevés után», ahogy Gelsén mondják) daloltak, de ügyeltek arra is, hogy a dal szövege lehetőleg vonatkozásban álljon azzal a szóval, amit a játészó mondott. Ha pl. a legény «rózsaszedésre» szánta a lányt, odaillő dal volt a *Két szál pünkösdrózsa*, ha táncra szánta, a *Hej, dudás, dudás, fújd meg a dudádat*, ha ágyba, az *Ez a Rozi az ágyát magasra vetette*. Ma már általában ott, ahol minden lányra mást dalolnak, az a szokás, hogy vagy a játészótól kérdik meg, melyik dalt kívánja, vagy az osztó választja ki, esetleg a többiekkel megbeszélve, a dalokat.

A párosító szövegű magyar népdalok a szó legteljesebb értelmében alkalomhoz kötött dalok. Párosítót nem szokás «csak úgy» dalolni. Magányos daloló nem él vele. Társaság kell hozzá, közönség, amely hallgatja, s kellene lehetöleg azok is, akikről a dalok szólnak. Ilyen társasági daloló alkalom volt a fonóház, a kukorica- és tollfosztó. A kosárlabda ezeken az összejöveteleken mint természetes keret, átmenet a beszélgetésből a dalolásba, körítette, szolgálta a párosító dalolást. És szolgálja tovább, ott is, ahol ezek az alkalmak elmúlnak, elmaradnak mellöle.

Lehet, hogy munkánk eredménye nem több, mint hogy felmértük egy feledésbe merülö, szinte romokban heverö régi emlék egykori helyét, nagyságát, leírtuk mivoltát. De lehet, hogy más is, talán több ennél. Ez az emlék egy élő, éppen csak szunnyadozni kezdö magyar énekes társasjáték. Kutatócsoportunk tagjai a felfedezés hevületével jártak nyomról nyomra e népszokás után 6 éven át. Voltak esztendőök, amelyekben nem volt olyan nap, hogy valahol valamelyik társunk ne kereste volna a játékot s dalait.² Kérdöívekkel hívtuk segítötársakul a vidéki tanítóságot. Mennyi sugárzott vissza ebböl az érdeklödésből magára a játéokra, környezetére, fenntartóira, emlékezöire? Hisszük, hogy nem kevés, s hogy e felfedező út, amely a mi tudományunk számára oly szép új értékeket s annyi gondolkoznivalót hozott, a hatszáz község jó néhányában, a játék életében is új szakasz kezdetét jelenti.

² A gyűjtés alaposságra törekedett, s egy községben sem elégedtünk meg az első eredménnyel: mindenütt tudakozódtunk, nincsenek-e eltérések a falu egyes részei, alvög és felvög, különbözö fonók játékai közt. Így értük el, hogy vannak községek, amelyekben 6—7 változat is előkerült.

ADALÉKOK BETLEHEMES-JÁTÉKAINK / DALLAMAINAK EREDETÉHEZ

Énekekkel kapcsolatos népszokásaink közül — talán még a balladákat sem véve ki — a betlehemes játékoknak van a legnagyobb irodalma. Már a múlt század második felétől kezdve találhatunk idevágó anyagközlést, tanulmányokat, melyek a legkülönbözőbb szempontból tárgyalják a játékokat. A betlehemes meg is érdemli ezt a nagy érdeklődést, hiszen gyermekjáték-elemeket, nyelvemlék-részletet (a königsbergi töredékből), népdal- és balladatöredékét egyaránt találunk benne (Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok, három királyoknak utat mutassatok stb.), vagy a «Csuja jel, buja jel kis ártatlan Jézus» kifejezést, Kodály Gömör megyei gyűjtéséből, majdnem azonosan találjuk Kálmány Lajos balladájában, a «Fiarabolta anyában», Szeged vidékéről. (Kár, hogy az előbbi töredék lévén, a bővebb összehasonlításra nincs mód.) Ez alkalommal a betlehemes anyagnak azon énekeit szeretnők bemutatni, melyek a XVII—XVIII. században felsorakozó egyházi énekeskönyvekben, kéziratokban is feltalálhatók. Ilyen irányú összeállítást még senki sem végzett (a Magyar Népzene Tára II. kötete — a továbbiakban : MNZT II. — sem végezhetette még el ezt a feladatot). Az anyag természetéből folyólag legcélszerűbb a tárgyalásnál időrendi sorrendet követni.

Vegyük sorra az egyes nyomtatott énekeskönyveket, s nézzük meg, milyen betlehemes énekeket találunk bennük.

Kisdi-féle Cantus Catholici (1651)

Csorda pásztorok	265. lap	
A szűz szülé szent Fiát.....	25. "	
Dicséretes az gyermek	14. "	
Én nagy vigasságos	26. "	
Midőn a szűz magzattját	257. "	dallam 36.
Nagy öröm nap ez nekünk	13. "	
Születésén Istennek	24. "	
Szűz Mária ez Világra	262. "	

Szelepcsényi-féle Cantus Catholici (1675)

Fentiek és még :	
Három királyok napját	72. lap
Pastores boni cantores	51. "

Cantus Cath. 1703.

Fentiek és még :	
Kelly fel keresztyén lélek	79. "
Királyoknak királyának	92. "

Mennyből jövök most hozzátok.....	84	lap
Pásztorok kik a nyájnál	85.	«
hiányzik :		
En nagy vigasságos		
Pastores boni cantores.		

Cantus Cath. 1738 és 1792.

Fentiekből hiányzik :
A Szűz szülé szent Fiát
Születésén Istennek
Háromkirályok napját

Szegedi Ferenc Lénárt: Cantus Catholici (1674)

Dicséretes az gyermek	113.	lap
Kelly fel keresztyén lélek	56.	«
Nagy Istennek szent anygala	76.	«
Szűz Mária e világra nekünk	87.	«
Szép violácska, kedves rózsácska	60.	«
Valószínű a 79. lapon található «Üdvözlégy kis Jézus, lelkünk ébresztője» bet- lehesként való élése is, népi változatát azonban nem sikerült találnunk.		

Károni Cantionale (1676)

(Lapszámozás a második kiadás —1719 — szerint.)

A szűz szülé szent Fiát.....	35.	lap
Csorda pásztorok	46.	«
Dicséretes ez gyermek	34.	«
Ime egykor Szent István		
Im midőn mindeneket	34.	«
Menyből jövök most hozzátok	37.	«
Midőn a szűz Magzatját	45.	«
Kelj fel keresztyén lélek	51.	«
Királyoknak Királyának	78.	«
Pásztorok kik a nyájnál	66.	«
Szép violácska	51.	«
Születésén Istennek	63.	«
Szűz Mária e világra nekünk	50.	«

Náray, Lyra coelestis (1695)

Az Istennek szent anygala	155.	«
---------------------------------	------	---

Bozóký M. énekeskönyve (1797)

A szép szűz Mária szent fiának	136.	«
Betlehemnek pusztájába	134.	«
Csordapásztorok	133.	«
Dicséretes az gyermek	127.	«
Kelj fel keresztyén lélek	128.	«
Midőn a Szűz magzatját	132.	«
Örvendezzünk Betlehembe	130.	«
Szűz Mária e világra nekünk	132.	«

Szent-Mihályi Mihály: Egyházi Énekeskönyv (1797)

Csordapásztorok	98.	«
Dicséretes a gyermek	98.	«

Én nagy vigasságos	101.	lap
Kelj fel keresztény lélek	95.	«
Mennyből az angyal	97.	«
Mennyből jövök most hozzátok	96.	«
Midőn a Szűz Magzattyát	99.	«
Nyugodj kiseded csendességben	433.	«
Örvendezzünk Betlehembe	97.	«
Pásztorok keljünk fel	98.	«
Szűz Mária e világra nékünk	100.	«

XVII. SZÁZAD

Egyik legrégebb magyar nyelvű énekünk a «Csordapásztorok». Népszerűségét bizonyítja, hogy Szegedi Cantus Catholici-jének és Náray Lyra coelestis-ének kivételével valamennyi XVII. és XVIII. századi énekeskönyvben megtalálható. Az általunk közölt változat a Kisdi Benedek egri püspöknek ajánlott Cantus Catholici-ből (1651 h. n. [Lőcse]) való, — itt találjuk énekünk legrégebb nyomtatott leelőhelyét. BENEDEK András meggyőző fejtegetései alapján ebben az énekekben kell látnunk a betlehemes-játék magvát. («Csordapásztorok qui est le cantique religieux le plus ancien et dont les fragments se retrouvent un peu partout dans les jeux de Noël. C'est dans ce chant que nous croyons découvrir un des éléments constitutifs du jeu ancestral».)¹ Mai tudásunk szerint énekünket XIV. sz.-végi vagy XV. sz. eleji dallamnak kell tartanunk, a szövegében található becses kormeghatározó adatok alapján.² Régisége mellett bizonyít még a doxológiával való zárás is. Szövegéből láthatjuk, hogy mintegy dramatizáltan, párbeszédes formában hozza az egész cselekményt. Feltételezhető tehát — bár a magyar misztérium-játék eredetének kérdésében a döntő szót még senki sem mondta ki, — hogy ez lenne a betlehemes prototípusa. Ez megengedi mind a templomi, mind a népi származtatást. Mindenesetre alig van betlehemes játék, melyben a «Csordapásztorok» ne szerepelne. A mai énekkincsben dúr, dór és fríg változatban él.³ Mindháromnak ritmusa azonban meglepő egyezést mutat az alábbi formával. Fríg változatával sokkal később találkozunk, legelső nyomtatott leelőhelye Tárkányi-Zsasskovszky Katholikus Egyházi Énektára (Eger, 1855). Kéziratos forrásban azonban már száz évvel korábban felbukkan; Deák-Szentes Mózes gyűjteményében. A B. dallam Kolossa Tibor gyűjtése Csík megyéből. (1943-ban énekelte Szennyes István, 40 éves. Közölve MNZT II. 409.) A D. dallam Szabolcsi Bence gyergyóalfalusi gyűjtése. (Közreadva a Magyar Zenetörténet Kézikönyvében, Bp. 1947. 46*.) Az E. változat Kovács Károly Jász-Nagykún-Szolnok megyei gyűjtése; a gyűjtő szerint karácsonyesti kántáló ének. (Közölve MNZT II. 415.)

Meg kell jegyeznünk, hogy a könnyebb áttekinthetőség kedvéért az összes dallampéldákat transzponálva közöljük; a népi változatot a nyomtatott variáns hangnemébe írtuk át.

¹ BENEDEK András, *Les jeux hongrois de Noël*. Folia Ethnographica Budapest 1950.

² SCHRAM Ferenc, *Adalékok népénekeink és népdalaink szövegének kapcsolataihoz*. Néprajzi közlemények I. évf.

³ Vö. VOLLY István, *Az egyházi népének gyűjtés*. A Zene (1937—1938) 214—216. 1. és SZABOLCSI Bence, *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Bp. 1947. 46. 1.

Kisdi C.C.265.o.

A Csor-da Pász-to - rok mi - dőn Bet - le - hem - ben

Csikménaság

B Csor - da - pász - to - rok mi - dőn Böt - le - hem - ben

Szentés Mózes kézirata (1774)

C Csor - da pász - to - rok mi - dőn Böt - le - hem - ben

Népi változat (Erdély)

D Csor - da pász - to - rok mi - dőn Bet - le - hem - ben

Tárkányi, 1855, 101. o.

E Csor - da pász - to - rok mi - dőn Bet - le - hem - ben

Tiszasüly

F Csor - da pász - to - rok mi - dőn Bet - le - hem - ben

A Csor - dát ő - riz - nek éj - jel a me - ző - ben.

B Csor - dát ő - ri - zé - nek éj - jel a me - ző - be

C Csor - dát ő - riz - nek éj - jel a me - ző - ben

D Csor - dát ő - riz - nek éj - jel a me - ző - ben

E Csor - dát ő - riz - nek éj - jel a me - ző - ben.

F Csor - dát ő - riz - nek éj - jel a me - ző - ben.

A

B

C

D

E

F

éj - jel a me - ző - be.

éj 3 jel a me - ző - ben.

éj - jel a me - ző - ben.

Csorda Pásztorok midőn Bethlehemben
Csordát őriznek éjel az mezőben (Bis sempre a 2. sor)

Isten Angyali jövének melléjek
Nagy félelemmel telék-meg ő szívek.

Hörömet mondok néktek ne félljétek,
Mert születék néktek ma üdvösségtek.

Mennyetek el-bé gyorsan a városban,
Ott találjátok JESUST a' jászolyban.

El-indulának és el bé-jutának,
Szűz Máriának jó napot mondának.

Hol fekszik Jesus mond-meg az Jászolyban,
Kit bé-takartál mostan a Polyában.

Isten titeket hozott Uratokhoz,
De nem szolhatok mostan Sz. Fiamhoz.

Mert ő aluszik, polyában nyugoszik,
Hídeg Jászolban szénán bádgyadozik.

Nem fekszik ágyban sem friss palotában,
Hanem Jászolyban romlott Istállóban.

Serkencs-fel Jesust, szent Fiadat nékünk,
Mert Angyaloktól hozzája küldettünk.

Serkeny-fel Fiam Pásztorok el-jöttek,
szent Angyalidtól kik hozzád küldettek.

Idvözlégy JESUS Pásztorok Pásztora,
Menynek és földnek teremő szent Ura.

Ha nem utálsz-meg te szolgálid vagyunk,
És azért jöttünk, hogy téged imádjunk.

Kérünk tégedet, mint üdvözítőnket,
Bűnünkért előled el ne űzz minket.

MARIA te-is könyörögj érettünk,
Hogy ez világból boldogul kimennyünk.

Dicsiret néked örök Atya Isten,
Kicsinded JESUS és szent Lélek Isten
Kicsinded JESUS és szent Lélek Isten.

A szöveg a Cantus Catholici-ból való. Tárkányi szövege ettől erősen eltér, csupán első négy versszaka egyezik. A népi változat négy versszakot közöl, megegyezik szövegünkkel. (Közli a MNZT II. 415 szám alatt.)

A másik legelterjedtebb ének inkább a vízkereszti játékokból ismert: «Három királyok napján» kezdettel. Egyházi változata Kisdi Cantus Catholici-jának 36. lapján «Dum Virgo vagientem» szöveggel, népi variánsa Kiss Lajos bács-bodrogi gyűjtése 1939-ből (énekelte Murényi Ágnes, 10 éves, közölve MNZT II. 387. III.) C. dallamunk Volly István gyűjtése Pest megyéből. (Tóth Máté Mária 64 éves énekelte, közölve MNZT III. 47.) Szövege a Szelepcsényi-féle Cant. Cath. 70-ik lapján található.

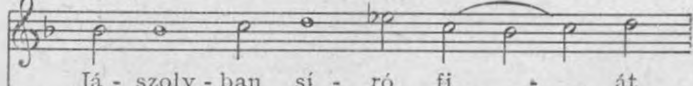
Kisdi C.C. 36. o.


A  Mi - dőn a Szűz Mag - zaty - tyát


B  Sir az Is - ten Bá - rá - nya

C  Há - rom - ki - rá - lyok nap - ján

Gombos.
Tura, Pest m.
(♩ 7)

A  Já - szoly - ban sí - ró fi - át

B  Van - e ki őt saj - nál - ja?

C  Or - szá - gunk egy is - táp - ját

(♩ 7)

A El a - kar - ja a - lut - ni

B Bú - ne - in - ket si - rat - ja

C di - csér - jük é - ne - kek - kel

A így é - ne - kel ő né - ki:

B Szűz Any - ja csi - tit - gat - ja:

C vi - ga - do - zó ver - sek - kel:

A Oh nap - fény! oh é - let! oh é - des JE - SVS!

B Áj, áj, áj, Jé - zus a - lud - jál.

C szép jel és szép csil - lag szép na - punk tá - mad.

Háromkirályok napját,
Országunk egy Istápiát
Dicsérjük énekekkel,
Vigadozó versekkel:
Szép s jeles szép Csillag
Szép napunk támadt.

Hol van Sidók Királya
Mert megjelent csillagja?
Betlehemben találják
Szép Jesust körülállják
Szép s jeles etc.

Királyok ajándékát,
Aranyat, temjént, mirrhát,
Vigyünk mi is Urunknak,
Ártatlan Jesusunknak.
Szép s jeles etc.

Kérjük a szép Szűz Anyát;
Kérje értünk szent Fiát,
Hogy békeességben tartson
Ellenség hogy ne ártzon (sic!)
Szép s jeles etc.

A népi szöveg nem a latin éneknek az idézett mű 257. lapján található fordítása, hanem Szemenyei Mihály regöli plébános szerzeménye, mely a *Római katolikus egyházi énekek* c. 1888-ban megjelent könyvben (I. kötet 319. 1.) található. A dallam eddig ismert legrégebbi forrása egy 1604-ben Mün-

chenben megjelent nyomtatvány (Neue auserlesene Geistliche Lieder).⁴
Német változatait lásd: Bäumker I. 144. sz. és II. 400. 1.⁵

- | | |
|---|--|
| <p>1. Sír az Isten báránya
Van-e ki őt sajnálja?
Bűneinket siratja
Szűz Anyja csititgatja:
Áj, Áj, áj, Jézus aludjál.</p> | <p>2. Ne sírj én szép alakom,
Gyenge bimbóim, harmatom,
Szűzi inéiem rajlépem,
Ég és föld édességem!
Ej, ej, ej, csók kell-e vagy tej?</p> |
| <p>3. Jaj, de kemény a jászol,
Kisfiam, jaj, de fázol,
Tél elején nincs bástya,
Csak Szent József palástja.
Aj, aj, aj, süvölt a szélzaj!</p> | <p>4. Aludjál, boldogságom,
Kinyílt egy szép virágom,
Én kisded Messiásom,
Nincs helyed a szálláson.
Ó, ó, ó, sorsod szánandó!</p> |
| <p>5. Ne sírj, gyönyörűségem,
Koronám, ékességem!
Szép bölcsődalt zengenek,
A mennyei szellemek.
A, a, a, lelkem sugara!</p> | <p>6. Szálljon rád édes álom,
Zokogó kis bárányom,
Én születtem, teremtőm,
Álmodozz a jövődön!
Lá, lá, lá, jér szárnyam alá!</p> |
7. Verjen az én keblemben
A szív most csendesebben,
Hogy alvó kis galambom,
Fiam fel ne riadjon.
Áj, áj, áj, Jézus, aludjál!

Az 1674-es Szegedi Ferenc Lénártnak ajánlott Cantus Cath. (szerkesztették Pilgram Gergely és Lubowiensky Ferenc) 60. lapján található ének népi változata Kodály Csík megyei gyűjtése 1912-ből (Róka Ádámné 62 éves énekelte). Érdekes, hogy másik két változata (MNZT II. 402—404 sz.) is Erdélyből való. Az énekeskönyv dallama: «Ad notam»: Jesu Salvator, ezt már Kisdi 119. lapján is megtaláljuk. Német változatát Bäumker III. 83. sz. alatt közli 1589-ből. Az evangélikus dallamkincsben is szerepel.⁶

Kisdi C.C. 119. o.

A Szép vi - o - lács - ka ked - ves ro - sács - ka

B Szép vi - o - lács - ka ked - ves ró - zács - ka

Kászón

A Sze - rel - mes Jé - su - som

B Sze - rel - mes Jé - zu - som

⁴ PAPP Géza, *A Cantus Catholici (1651) és forrásai.* (kézirat.)

⁵ W. BAUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied I—IV.* Freiburg 1886-tól.

⁶ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I—VII.* (1888—1893.) 20., 72. szám.

A
Szi-ve-met vond el bú-nöm tö-röld el

B
Vi-lág-ra jöt-tél Vált-sá-gunk let-tél

A
Ir-gal-mazz ne - künk.

B
Én lel - ki or - vo-som.

Szép violácska, kedves rosácska
Szerelmes Jézusom.

Szívemet vond el, bűnöm töröld el,
Irgalmazz nekünk.

Vigasztaly minket, foglald szívünket
Refr.

Jászolyban látlak, szivemben várlak
Refr.

Én Szent Teremtőm, és Üdveztőm.
Refr.

Emberi löttél, érettünk születél
Irgalmazz nekünk.

Igen kedvellek, szívből szeretlek
Refr.

Néked szolgállyunk, és hálát adgyunk
Refr.

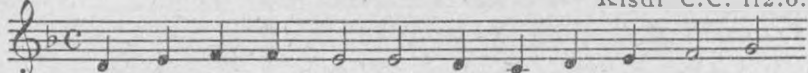
Tüzeid nagyok, im tiéd vagyok
Refr.


Dicsíret néked, mellyet mond néped.
Irgalmazz nekünk.

A népi szöveg :

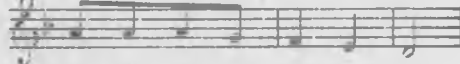
Szép violácska
Kedves rózácska,
Szerelmes Jézusom.
Világra jöttél,
Váltságunk lettél
Én lelki orvosom.


Egyedülálló Mathia Károly gyűjtése Háromszék megyéből. A Kisdi féle Cant. Cath. egyik nagyon népszerű dallamát (Ó dicsőült szép kincs) halljuk betlehemes szöveggel. Nyéki Vörös Mátyás dialógusából, 1625-ből való: Az irgalmas kedvű szeplőtelen szép szűz Máriához. Balassának is szokták (helytelenül) tulajdonítani. Dallama eredetileg Nagybankai (Nagybáncsai) Mátyás Hunyadiról szóló históriás énekéhez (1560) tartozott. Népi változatát Bujdosó József (34 éves) énekelte 1941-ben.

A  O Di-eső-ült szép kincs, ki-ben gyar-ló-ság nincs

B  Szép li-li-om szál-la, ki-ről re-ánk szál-la Uzon


A  s nem is fér-het so-tét-ség.

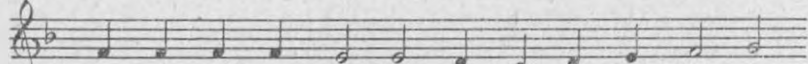
B  a mi jót az ég a-dott.


A  Jes-se tör-so-ké-ből kel-vén s ke-be-lé-ből

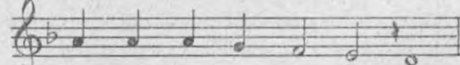
B  Ki-nek drá-ga lert je ön-te vi-lág szer-te

A  lé-vél bol-dog fé-nyes-ség.

B  drá-ga-lá-tos il-la-tot

A  E-gek csil-la-gok-kal Nap-pal és a Hold-dal

B  mi-kor Á-dám né-pe bü-ne-i-től tép-ve

A  te-kén-te-tes di-eső-ség.

B  á-tok a-latt ros-ka-dott.

Ó Dicsőült szép kincs, kiben gyarlóság nincs, s nem is férhet sötétség.
Jesse törökéből kelvén, s kebeléből, levél boldog fényesség.
Egek csillagokkal, Nappal, és a Holddal tekintetes dicsőség.

Te szép Liliom szál, kiből kegyelem száll, minden testre e földön.
S kinek drága kerte, önte világ szerte drága illatot, midőn ;
Minden nagy átokban szálna kárhozatban, a veszedelmes időn.

Te Menyország uttya, s Paradicsom kutyta ki reánk kegyelmet öntött.
S kinek tiszta melle drágalátos teje, nevele szép virágot.
Ki minden bünöktül, ördögnek kezéből meg-váltá e világot.

Te szép Hajnal csillag, ki mindenkor villag, naptamadása előtt.
S ki ártatlanságban, fénlél e világban, az Isten szeme előtt.
Te méhedben szállna, a ki nagy kint valla, s mi nekünk váltságunk lött.

Te csudálatos szín, kire nézve bűn, s kín csendesül kegyelmedből,
S kinek ótalmával az ördög távuly áll, s erőtlen késértésből.
Kötözd meg mert kerül tőr, hányással készül, el-vonni szerelmedtől.

Testi gyarlóságom, oh én boldogságom meg ne győzze lelkemet.
Rut szemtelenségre, ne gyujcsa vétkekre ördög az én szívemet.
Igazgassa kedved, és soha ne szenvedd tévelyegni éltemet.

Elfedezél értem, hogy a bűnre tértem ne történnyék s fertelmem.
Nyujcs ki szent kezedet, el ne vedd szemedet vigyázlak értelemmel.
Tarcsmeg kegyelmedben, mindenkor éltemben, s áldlak buzgó örömmel.

Amen.

A népi szöveg (MNT II. 371. szám III.):

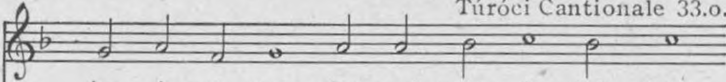
Szép lilium szálla, kiről reánk szálla,
a mi jót az ég adott,
kinek drága kertje önte világszerte
drágalátos illatot,
mikor Ádám népe bűneitől tépve
átok alatt roskadott.

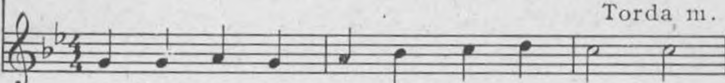
Hajnali szép csillag, ki mindenkor csillog,
ha járunk a setétben,
kinek fényessége hátorság és béke
kisértésben, veszélyben.
ragyogj reánk immár, mert az ördög itt jár
keresvén, ki széttéjjen.

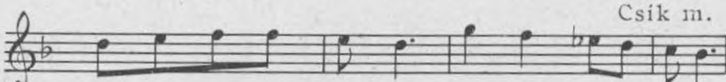
Csikménasági dallam szövegét találjuk meg Kájoni János 1676-ban Csíksomlyón megjelent Cationale Catholicumában ; «Új ének» jelzéssel áll. A. dallam a XVII. sz.-ból származó «Cationale et passionale Hungaricum»-ból (Budapesti Egyetemi Könyvtár A 113.), B. változat Tordaszentlászlóról származik (közli Makkai Endre, Nagy Ödön : Adatok téli néphagyományaink ismeretéhez Kolozsvár 1939, Erdélyi Tudományos Füzetek 184. 1, innen MNZT II. 1134. 1.). A C. változat Csikménaságról, Kolossa Tibor gyűjtése, 1943 (Szennyes István 40 évestől ; csak a szöveg kapcsolja ide).

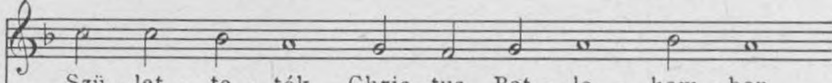
A Turóczi Cationale dallama megegyezik Vásárhelyi András : Angyaloknak nagyságos asszonya kezdetű énekének dallamával. (Kisdi Cant. Cath. 106. lap).

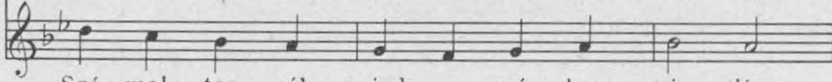
Túróci Cationale 33.o.

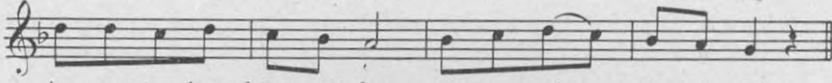
A  Az A - u - gusz tus csá - szár i - dej - ben
(sic)

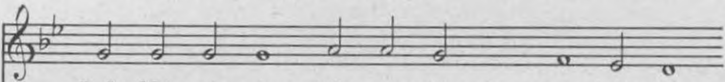
B  Pa - ran - cso - lá az Au - gusz - tus csá - szár,
Torda m.

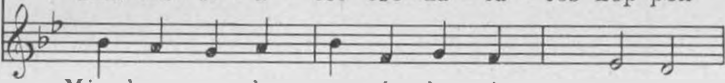
C  Mi - dőn min - de - ne - ket bír - sá - gul hí - vat - tak,
Csík m.

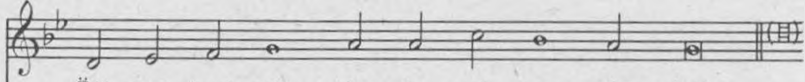
A  Szü - let - te - ték Chris - tus Bet - le - hem - ben


B  Szá - mol - tas - sék mind e szé - les vi - lág

C  Au - gusz - tus hogy köny - vé - be szám - sze - rént i - rat - tak :

A  Szűz Má - ri - á - tól cso - dá - la - tos kép - pen

B  Min - den em - ber ne - vét be - i - ras - sa

A  Ött meg - tart - ván tisz - ta szű - zes - ség - ben. (CH)

B  És csá - szár le - ve - lé - be be - vall - ja.

Az Augustus császár idejében (sic)
Születették Christus Bethlehemben
Szűz Máriától csodálatos képpen
Ött megtartván tiszta szüzségben.

Augustusnak császári hatalma
Kiterjedett vala e világra,
Azért érkezék parancsolattya,
Mindenekre ő birodalmában.

Hogy a nevé, ki-ki beirassa
És mint nemzetségének folyassa
Mert ez vala Császár akarattya
Hogy népének számát jól megtudja.

Elindula József Názáretből,
Mert ő vala Dávid nemzetéből,
Bethlen felé az ő jedgyesivel,
Mariával nehézkes szent Szüzzel,

Szülésének el-jöve ideje
Nem talála szállást Bethlehemben,
Azért egy istállóban betére
S ott Szent Fiát ez Világra szüle.

Születését a kisedet Jesusnak
Megjelenté Angyal pásztoroknak,
A nyáj mellett éjjel vigyázóknak
Bátorítván hogy vigadozzanak.

Született ugymonda üdvösségtek,
Bethlen felé hamar siessetek,
Az jászolban talállyátok őket,
Be pólálva ki néktek született.

Azért mi is fejenként vigadgyunk,
Szüz fiának nagy hálákat adgyunk,
Hogy érettünk, akart születetni
És végtére halált is szenvedni.

Amen.

A csíki változat szövege :

Midőn mindeneket birságul hivattak,
Augusztus hogy köhyvébe számszerént irattak.

A tordai szöveg :

Parancsolá az Augusztus császár,
Számoltassék mind e széles világ,
Minden ember nevét beirassa,
És császár levelébe bevallja.

Siriában számlálást kezdének,
Mennek vala mindenfelől népek.
Hazájokból és ők városokból,
Vallást tésznek császárnak magukról.

Elindula József és Mária,
Mennek vala Betlehem városba,
Mert ők vala Dávid nemzetsége,
A városba kell vala mennie.

Máriának eljöve szülése,
Nem találtak szállást Betlehembe,
Vendégnéppel város betölt vala.
Beszállának egy kis istállóba.

Ott született a kicsinyded Jézus,
Pásztoroknak ki angyal jelentett :
Ne féljete, im, mondok örömet,
Meggzületett a kicsinyded Jézus.

Vigadjatok immár minden népek,
 Dicséretet fejenként tegyetek.
 Dicsőség a mennyben az Istennek,
 És e földön békesség népeknek!

Kájoni szövege :

Im midőn mindeneket birsággal hivatna,
 Augustus hogy könyvében szám-szerént iratna.

Cyrinus küldetteté Bethlen Várossában,
 Hogy az egész tartományt, Venné egy summában.

Elindula Joseph is a Szüz Mária-val,
 Istennek erejétől terhes mátkájával.

Bethlehemben hogy juta fáradt állapottal,
 Szállásról kerdezkedik, minden Embert Ural.

De a sok vendég miat nincs senki baráttya,
 Sok látván még eltávol, ajtaját bé zárja.

Szálni kénszerítették egy rongyos pajtában,
 Városon kül el-hagyott vadak barlangjában.

Itt éjfelnek idején mind a nagy halgatásban,
 Hogy volnának, és az ég fenlenék magában.


A Szüz szülé Szent Fiát, Váltságunknak díját,
 Jászolyban helyezetté szerelmes magzattyát.


Az ökor, és a szamár táplállya meleggel,
 Nem hadgyák a kisedet meg halni hideggel.

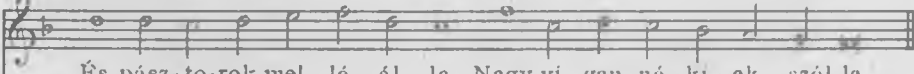
Oh kegyetlen Tigrisek Bethlehem várossa,
 Hogy lehete nálatok JESUS-nak illy sorsa.

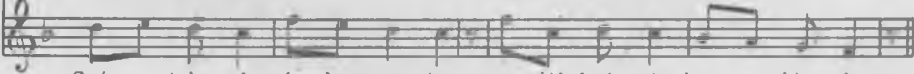
JESUS, JOSEPH, s' MARIA, hogy-ha méltóztattok,
 Jöjjetek-bé im léssen szivemben szállástok. Amen.

Szegedi C.C. 76. o.


A  Nagy Is - ten - nek Sz. An - gya - la Ma - gas meny - ből a - lá szál - la

B  Ez má - i nap kis Gyer - mek - cse Szüz - től szü - le - tett szé - pecs - ke: Lövete

A  És pász - to - rok mel - lé ál - la Nagy vi - gan né - ki - ek szól - la

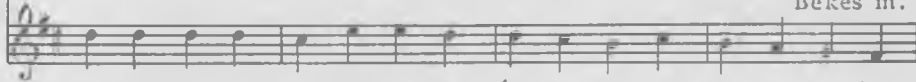
B  Szi - ve - tek - nek é - de - secs - ke nagy jók - kal tely - lyes e - dény - ke.

a



Az Is - ten - nek szent an - gya - la men - nyekből, hogy a - lá - szál - la
Békés m.

b



Szi - vek hi - rek - nek vi - dul - junk Új esz - ten - dők - kel u - jul - junk

a



És a pász - to - rok - hoz ju - ta Né - ki - ek e - kép - pen szól - la.

b



Mind - nyá - jan uj em - be - rek - ké Lé - gyünk uj te - rem - té - sek - ké.

Szegedi szövege :

M A S

Nagy Istennek Sz. Angyala, Magas menyből alá szálla, Es pásztorok mellé álla. Nagy vígan nékiek szolla.

Menyből jövök most hozzátok, távozzék meszsze már átok nagy örömöt most hirdetek, melly üdvességet hoz néktek.

Ez mái nap kis Gyermecske, Szüztől született szépecske : Szívécnek edesecske, nagy jókkal tellyes edényke.

Ez hozta el az életet, Melly Istennél készitetett, Hogy azzal ti is éllyetek : Ez az üdvességes éték.

Ez léssen jeleték abban, Mert fekszik egy kis Jászolban, Bétakarva posztócskában, A ki ül a Magosságban.

Jertek hát mi is örvendgyünk. A pásztorokkal bémennyünk : Lássuk Istennek áldottát : Hozzánk való nagy jó voltát.

Nyilly-meg szívem, nézd-meg jobban, Ki fekszik itt a Jászolban : Azon Isten bizonyára, Ki vigyáz egész Világra.

Oh kedves vendég nállam szállj, Bünömtől ne iszonyodgyál : Jöj bé hozzám jobbágyodhoz, Meg téré bünös szolgálodhoz.

Oh én teremő Istenem, Ily munkádért mit kell tennem, Hogy fekszel az aszszu szénán, Szamár s ökör közt nyugodván.

Nincsené senki Világon, Ki tégedet bé fogadgyon? nincsené meleg helyecskéd, Sem gyengén rengő bölesöcskéd?

Néked bársonyod s tafotád, Aszszu széna, lágy párnácskád : Noha Mennyei Király vagy, De most szegénységed melly nagy!

Az melly Anya szúzen hozta, Kis posztócsákba foglalta, Oh drága Szüz inádgdy értünk, Hogy ne ártson mi sok vétünk.

Oh kedves édes rósácskám, Kis Jesus szép violácskám, Jászol helyeti szálly szivemben
Légy velem minden időben.

Oh én szerelmes Jesusom, Meg Váltó édes Krisztusom. Jövel csinály csendes ágyat
Szivemben, magadnak házat.

Én Lelkemnek rejtekében. Bézárkozzál szekrényében, Hogy el ne felejthesselek, Sőt
örökké veled élveik.

A mennyei fényességben, Istennek dicsőség légyen, Kitől ez a jó ránk szól ligen s
Véle üdvezülyünk. Amen.

A népi változatban a fenti szöveg, második harmadik, negyedik, és ötödik
versszakát találjuk meg jelentéktelen módosítással.


Fenti dallam a református énekkincsből került a katolikus anyagba ;
itt nyomtatásban először a Szegedi-féle Cant. Cath. 76. lapján találkozunk
vele. Luther «Vom Himmel hoch da komm ich her» (Lipce 1539) szövegű éne-
kének fordítása, az első versszakot Triller Bálint írta hozzá. Az ének legrégebb
magyar fordítása a Ráday-kódexben található 1633-ból. (Vö. HARSÁNYI
István : Irodalomtörténeti Közlemények 1926.)


B. dallam Domokos Pál Péter gyűjtése I. övétéről 1938-ból (közli MNZT.
II. 549. sz.).

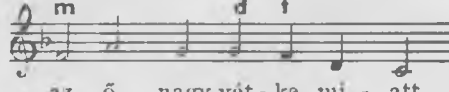
A Debreceni Énekeskönyv népi változatát (b.) Péczely Attila gyűjtötte
1952-ben Békés megyében, Dobozon (Békési Sándor 75 évestől, Néprajzi
Múzeum. N. I. 1623. sz.).

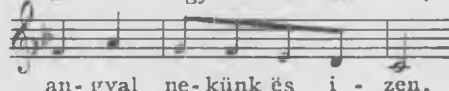
A XVII. század harmadik negyedében összeírt ún. Csíksobotfalvi
Kéziratban szerepel az A. dallam ; megtalálta és közzétette DOMOKOS PÁL
PÉTER (Zenei Szemle 1929). Népi megfelelőjére Mathia Károly akadt rá 1941-
ben, Háromszék megyében (Bujdosó József 34 évestől, közli MNZT II. 570.
sz.). Dallamunk a Turóczy Cantionale 5. lapján is szerepel jelentéktelen módo-
sítással. Az eltéréseket szolmizációs szótagokkal jelöljük. A háromszéki válto-
zat közelebb áll a Csík megyei variánshoz ; azért inkább ezt közöljük.

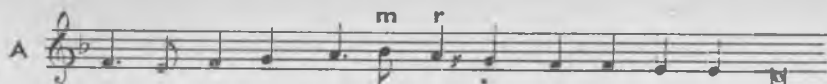
Csíksobotfalvi kézirat.
Más régi ének.

A 
Az Úr Is - ten im az Á - dám - nak

B 
Kel - jünk fel hát va - la meny - nyi - én

A 
az ő nagy vét - ke mi - att,

B 
an - gyal ne - künk és i - zen.

A  *m r*
 Sza-ba-di-tót i-gért, hogy ad ma-ra-dé-ki-nak.


B 
 In-dul-junk a kűs Jė-zus-hoz fris-sen i-zi-ben

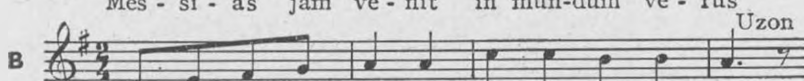
A 


B 
 In-dul-junk a kűs Jė-zus-hoz fris-sen i-zi-ben.

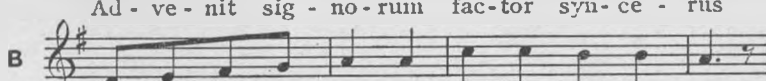
Az 1634 és 1671 között összeírt Kájoni-kódex 47/b és 48/a levelén szerepel a «kánai menyegző» néven ismert dallam. Számtalan népi változatát


Kájoni-kódex.
 47. b. - 48. a. levél

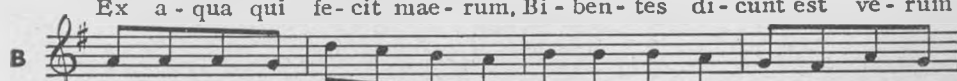
A 
 Mes-si-as jam ve-nit in mun-dum ve-rus

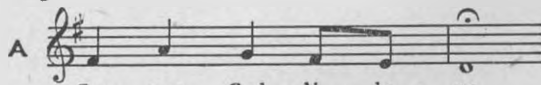
B  *Uzon*
 Szi-ves há-zi-gaz-da to-vább in-du-lunk

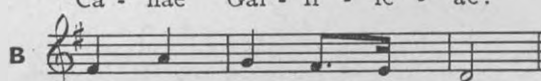
A 
 Ad-ve-nit sig-no-rum fac-tor syn-ce-rus

B 
 Is-ten nagy ál-dá-sa a bü-csű sza-vunk:

A 
 Ex a-qua qui fe-cit mae-rum, Bi-ben-tes di-cunt est ve-rum

B 
 Áld-ja még hát há-zad né-pét, hoz-za le az é-gi bé-két

A 
 Ca-nae Gal-li-le-ae.

B 
 Szól-jon víg é-né-künk!

ismerjük, leginkább lakodalmas variánsait. (Lásd: MNZT III./A. 518—569.)
 Betlehemes énekként való élését csak Mathia Károly háromszéki gyűjtéséből
 tudjuk meg; Bújdosó József 34 éves énekelte. Közli: MNZT. II. 623.


Szíves házigazda tovább indulunk,
 Isten nagy áldása a bucsuszavunk,
 Áldja meg hát házad népét, hozza le az égi békét.
 Szóljon vig énekünk.

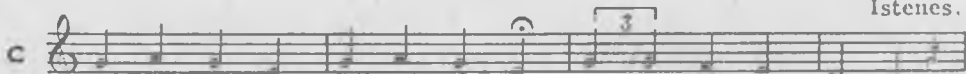
Küs Jézusunk jászla elé térdelünk
 e ház ajándékát visszük már velünk
 Imádjuk a szép küsdedet, ki meggyógyít minden sebet,
 szóljon vig énekünk!

Imé egykor szent István dallamának legrégebb feljegyzését a Turóczy
 Cationale 4. lapján találjuk. Ezt a dallamot alkalmazza a Kájoni Cationale
 Catholicum szövegünkre, a csángók között napjainkig fennmaradt. A B. és
 C. változat is csángó énekesektől származik, előbbit Domokos Pál Péter és
 Rajeczky Benjámín gyűjtötték Tolna megyében, Gáspár Antal 55 éves nagy-
 vejkei lakostól (Néprajzi Múz. Gr. 135 A/a.). Utóbbi Benedek András és Var-
 gyas Lajos gyűjtése, Bács-Bodrogra telepített csángóktól; közli MNZT II.
 647. sz.

Turóczy Cationale 4.o.

A 
 Kül-de - ték szűz Má - ri - á - hoz az Gáb - ri - el an - gyal

B 
 I - mé egy - kor Szent Ist - ván Is - teu - ben fel - áll - va

C 
 I - mé egy - kor szent Ist - ván Is - ten - ben fel - áll - va

A 
 Krisz - tus - nak test - be jö - vé - sét hír - det - ni vig - ság - gal

B 
 Bá - tor - sá - ga zsi - dók - nak hogy ő pré - di - kál - na

C 
 bá - tor - sá - ga zsi - dók - nak, hogy ő pré - di - kál - na

A
 kit hogy hal-lá szent-sé-ges szűz i - gen meg i - je - de

B
 És pe - ni - ten - ci - á - ra min - dent fel in - dí - ta

C
 és pe - ni - ten - ci - á - ra min - dent fel in - dí - ta

A
 és illy mély-sé-ges dol - gon há - bo - rod - ni kez - de,

B
 A - mit a szent í - rás azt nyil - ván bi - zo - nyít - ja.

C
 a - mint a szent í - rás azt nyil - ván bi - zo - nyít - ja.

Imé, egykor Szent István, Istenben fel állva,
 Bátorsága zsidóknak, hogy ő prédikálna,
 És penitenciára mindent felindita,
 Amint a szent írás azt nyilván bizonyítja.

A Christus személy-szerént neki megjelenik,
 Szent István szíve akkor megbátorítottak:
 Mint szép gyémánt Istenben felékesítettik,
 Szerelméből szép J E S U S hozzá mutatódik.

Gyorsasággal Mennyégből Angyal le-küldetik,
 És Isten akarattya akkor megjelenik:
 Hogy ne félne haláltól neki izentetik.
 Mártírságra Istentől mert fel-szenteltetik.

Alázatos Szent István, a meg-dorgálásban,
 Ión gyönyörű ajaku az igaz mondásban:
 Halhatatlan szorgalmas Istennek uttyában,
 Meg-is koronáztaték, a magas Menyországban.

Mivel Menyből Istentől tanítottatott vala,
 A Sidok kedve-szerént ő nem prédikálta:
 Azért lón-is ő-tőlök illy szörnyű halála,
 Hogy a Christus J E S U S-ról nékik igy szólla.

Az Istennek Szent Fia, a kit megöltetek,
 Idvezitőnk mi nekünk a J E S U S hidgyétek:
 Eő általa Istenhez bizony nyilván tértek,
 Nála-nélkül idvesség nem adatik néktek.

Ezen szókért felindul a Sidók haragja,
 Kővel hogy verjék agyon, ki, ki azt kiálttya,
 Szent István az Egekre szemeit fordíttya,
 Az őtet kövezőkért Istent igy imádgya.


Oh Égek drága gyöngye, szerelmes Jesusom,
 Bűnösök szép váltsága, ártatlan Christusom :
 Ne nézd e rép vakságát szivemből ohajtom,
 Bocsásd-meg sőt bűnököt, ez én kívánságom.

Dicsértéssel örökké áldott szép JESUSunk,
 Ki mi értünk születél megváltó Christusunk :
 E Világon éltünkben légy mi orvosságunk,
 Hóltunk után, engedd-meg örök boldogságunk.

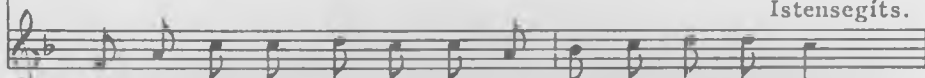
Amen.

Ugyancsak Kájoni Cantionaléjából származik alábbi énekünk, népi változata Népr. Múz. Gr. 136. A/b. Domokos és Rajeczky gyűjtése Tevel-re (Tolna m.) telepített bukovinai csángóktól, 1950-ból. A magyaregregyi dallamot BERZE NAGY János, *Baranyai Magyar Néphagyományok* (Pécs 1937.) c. műve I. kötetéből közli a MNZT II. 648. sz. alatt ; csak a szöveg kapcsolja némileg énekünkhöz.


Csíksobotfalvi kézirat.


A 
 Ki - rá - lyok-nak ki - rály-lyá - nak Je - sus Chris-tus - nak


Istensegíts.

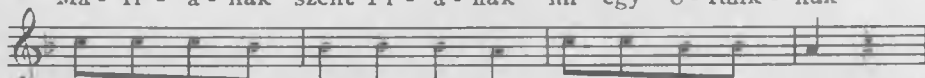
B 
 Ki - rá - lyok-nak ki - rá - lyá - nak Jé - zus Krisz-tus - nak


Magyaregregy.


C 
 Ki - rá - lyok-nak ki - rá - lá - nak Jé - zus Krisz-tus - nak

A 
 Má - ri - á - nak szent Fi - á - nak mi egy U - runk - nak

B 
 Má - ri - á - nak szent Fi - á - nak mi egy U - runk - nak

C 
 Má - ri - á - nak szent Fi - já - nak mi egy U - runk - nak

A 
 Jer mi mond-gyunk dí - csé - re - tet mi meg Vál - tónk - nak

B 
 Jer mi mond-junk dí - csé - re - tet mi Meg - vál - tónk - nak,

C e - lő-mond-junk dí - csé - re - töt mi Meg-vál-tónk - nak.

C e - lő-mond-junk dí - csé - re - töt mi Meg-vál-tónk - nak,

C e - lő-mond-junk dí - csé - re - töt mi Meg-vál-tónk - nak !

C Is - ten - nek ál - dá - sa ö - rök bol - dog - ság - ra !
 száj-jon er - re ház - ra,
 ben - ne la - ko - zó - kat
 in - dít - sa vig - ság - ra,
 vég - re mind - nyá - jun - ka'.

A Kisdi-féle Cant. Cath. (1651) 14. lapján olvasható «Dicséretes» kezdetű ének mint karácsonyi kántáló tűnik fel Volly István peregi gyűjtésében. Szövegével már Telegdi Miklós «Az Evangeliumocknak magyarázattya . . .» című könyvében (Bécs-Nagyszombat 1557) is találkozunk, sőt már a Winkler-codexben fellelhető.⁷ Nyomatott lelőhelyeit PAPP Géza állítja össze.⁸ A peregi dallam Gránitz Péter 48 évestől származik. (Néprajzi Múz. Gr. 16. B/b.)

C. C. 1651. 14. o.

A Dí - csi - re - tes az gyer - mek ki ez nap szü - le - ték

B Dí - csé - re - tes a Gyer - mek, ki e nap szü - le - tett.

A Egy szep - lő - te - len szűz - től vi - gasz - ta - lá - sunk - ra.

B Egy szep - lő - te - len szűz - től vi - gasz - ta - lá - sunk - ra.

⁷ L. HORVÁTH Cyrill, *Középkori magyar verseink*. Bp. 1921.

⁸ PAPP Géza, *A magyar katolikus egyházi népének kezdetei*. Bp. 1942. 25. pld.

A Ha nem szü - le - tett vol - na, mi mind el - vesz - tünk vol - na,
 B Ha nem szü - le - tett vol - na mi mind el - vesz - tünk vol - na,
 A O mi üd - vös - sé - günk egy - gyet - len egy Je - su - sunk
 B Ó mi Űd - vös - sé - günk e - gyet - len egy Jé - zu - sunk
 A ki mi er - tünk szü - let - tél ol - tal - mazz po - kol - tul.
 B ● ki é - ret - tünk szü - let - tél ol - tal - mazz po - kol - tul.

Dicsiretes az gyermek ki ez nap születék
 Egy szeplőtelen szűztől vigasztalásunkra.
 Ha nem született volna, mi mind elvesztünk volna,
 Ó mi üdvösségünk egyetlen egy Jesusunk
 Ki mi értünk születéssel: oltalmazz pokoltul.

Isaias Proféta ezt régen megírta:
 Születtetik egy Szűztől, úgy mond a Messiás.
 Kinek szent születésen, az Angyalok örülnek;
 Mely üdvözítőnek születéséről való
 Örömet ők jelentnek, először Pásztoroknak.

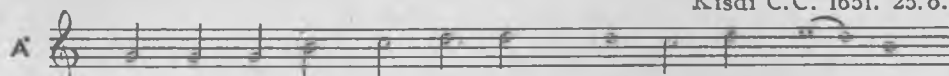
Vegyük azért eszünkben Angyalnak mondását.
 Ki azt mondá Józsefnek ötlet vigasztalván.
 Im fogad Szűz MÁRIA, Szent lélektől magzatot:
 Kit JESUSnak nevez; az az üdvözítőnek,
 Hálálával ő minket kárhozattól meg-ment.

Ezen mi mind örüllünk, és Christust dicsírjük.
 Mert mi értünk születék, hogy mi el-ne vesszünk.
 Hálát adgyunk ő néki, erőt őtőle kérjük,
 Hogy benne bizhassunk: mert kik Christusban biznak,
 Meg nem szégyenítetnek, itéletnek napján.

Amen.

A Kisdi-féle Cant. Cath. 25. lapján szereplő «En Virgo parit Filium» kezdetű énekhez legközelebb áll a Benedek—Vargyas gyűjtötte csángó változat. Cseh—huszita eredetű dallam «Narodnik se Krystus Pan» kezdettel ZAWORKA prágai Cantionaléjában is megtalálható (1602). Latin szövege is cseh forrásból ismeretes.⁹ Legtöbb népi változata a TÁRKANYI—ZSASSKOVSZKY

⁹ PAPP Géza, idézett kéziratos műve.



A En Vir-go pa - rit Fi - li - um. Ju - bi - le - mus.
A Szűz szü - lé szent Fi - át: ör - ven - dez - zünk.

Tárkányi 1855. 91. o.

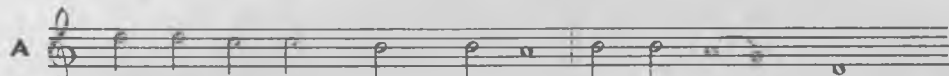


B Krisz-tus Jé - zus szü - le - tett, ör - ven - dez - zünk

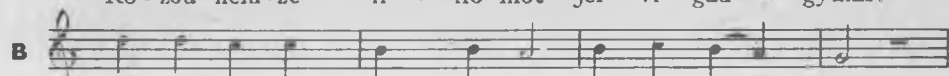
Istenes.



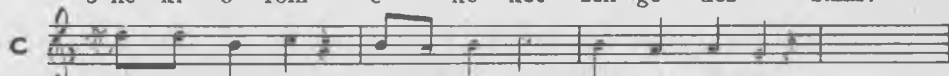
C A szűz szü - lő szent Fi - át ör - ven - dez - vén



A Ro - sa gig - nit li - li - um. Ex - ul - te - mus.
Ró - zsa nem - ze li - li - o - mot Jer vi - gad - gyunk.



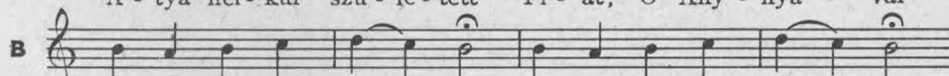
B s ne - ki ö - röm é - ne ket zen - ge - dez - zünk.



C ró - zsa nem - zé li - li - o - mát jer dí - csér - jük,



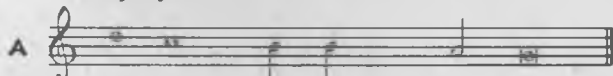
A Na - tum si - ne Pa - tre Fi - li - um cum Ma - tre
A - tyá nél - kül szü - le - tett Fi - at, Ő Any - nyá - val



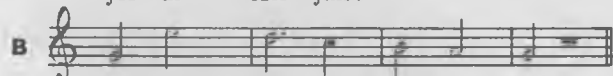
B Dá - vid - nak vé - ré - ből tisz - ta Szűz mé - hé - ből



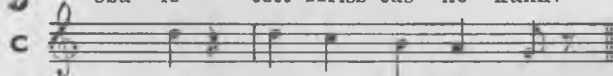
C Aty - ja nél - kül szü - let - te - ték fi - át jó any - já -



A col - la - u - de - mus.
jer dí - csér - jük.



B szü - le - tett Krisz - tus ne - künk.



C val, jer, jer, vi - gad - junk!

Énektár 91. lapján olvashatónak variánsa. Itt F-dúrban olvassuk, a könnyebb összehasonlítás kedvéért transzponálva közöljük. A bács-bodrogi változatot közli MNZT II. 616.

Kisdi szövege :

A Szűz szüle szent Fiát : örvendezzünk,
Rósa nemze liliomot, Jer vigadgyunk,
Atya-nélkül született Fia, ő Annyával jer dicsirjük.

Meg-prófcítaltatva, örvendezzünk,
Születék e világra : jer stb.

Emberi természetet, örvendezzünk,
Felvön természet ellen. Jer stb.

Goliát meg-öleték : örvendezzünk,
Az ember megmentetek, Jer vigadgyunk
Atya nélkül született Fia, ő Annyával stb. Amen.

Tárkányi miseéneket alakított belőle ; introitusra való két versét közöljük :

Krisztus Jézus született, örvendezzünk,
S neki öröm éneket zengedezzünk.
Dávidnak véréből, tiszta Szűz méhéből
Született Krisztus nekünk.

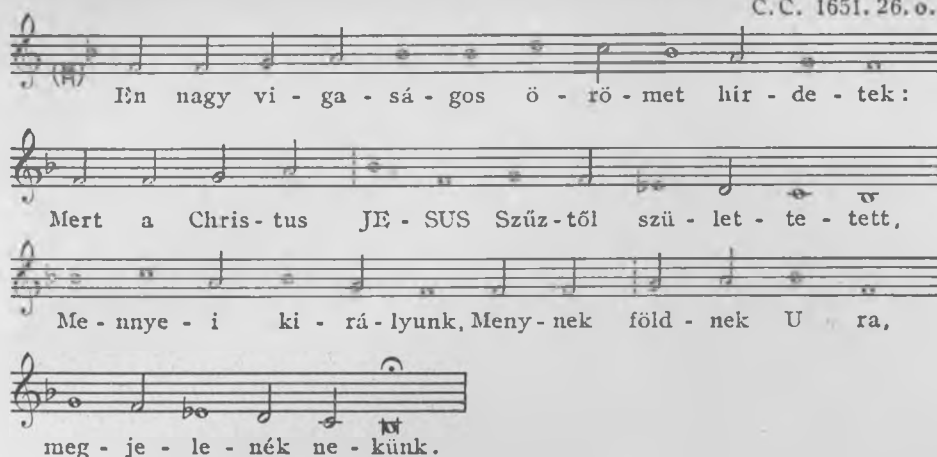
A szüzesség liljoma kivirágzott,
S megtermé a mennyei szép virágot ;
A kegyes Jézuska mi nekünk meghozta
Születvén a váltságot.

* * *

A XVII. század énekeivel végeztünk, régisége és érdekessége miatt azonban egy pusztán szöveges játékot is figyelembe kell vennünk (Zemplén megyéből, Lebó István gimn. tan. feljegyzése).¹⁰ Bevezetőjében a Königsbergi töredékre ismerünk : «Hallatlan dolog ez valóban, mert még sohasem történt országunkban s amint hallom pajtásimtól a mezőben, ott született egy kis gyermek Betlehemben.» Meg kell jegyeznünk, hogy változatunk sokkal több alapot ad az összehasonlításra, mint KÖVESKUTY Jenő régebbi adata.¹¹ Ezután éneklí az angyal : Én nagy vigasságos örömet hirdetek.

¹⁰ Néprajzi Múzeum Ethnologiai Adattára. Budapest : 000931. szám.

¹¹ *A Königsbergi töredék mint karácsonyi ének.* Magyar Nyelvőr XXXVII.



E-n nagy vi - ga - sá - gos ö - rö - met hír - de - tek :

Mert a Chris - tus JE - SUS Szűz - től szü - let - te - tett,

Me - ny - e - i ki - rá - lyunk, Meny - nek föld - nek U ra,

meg - je - le - nék ne - künk.

E-n nagy vigaságos örömet hirdetek :
Mert a Christus JESUS Szűztől születetett,
Mennyei Királyunk, Menynek földnek Ura, megjelenék nekünk.

Nap, hód, és csillagok ragyogván örülnek,
Nagy örömet nekünk azzal jelentenek,
Emberi álatnak, hogy immár ideje eljött váltságának.

Dávid nemzetéből lenni prófétáltaték :
A mi látásunkra jászolban téteték.
Eökor és a Szamár, az áldott gyermekre lehelvén, dicsirék.

Régen Isaiás ezt meg-jelentette,
Hogy meg-virágozik Aáronnak veszszeje : kinek szép gyümölcse,
Emberi nemzetet kárhozattól menté.

Eva és az Adám, az almában önek,
Kíért ő fiai meg-keseredének :
valamig Christusnak ideje el nem jött születesenek.

Angyalok az égben sereggel röpdösnek,
Édes dicsiretet mondanak Istennek
Örömet hirdetnek s földi kívánt békességet embereknek.

Az új Csillag fénlík, és Christust jelenti,
És a mi szívünket ő hozzá gerjeszti.
Ezt kívánnják vala a régi szent Atyák a setét Iymbusha.

Azért mi-is néki minnyájan örvendgyünk :
Született Christusnak új éneket mondgyunk.
A szent Angyalokkal együtt vigadozván : Alleluját zengjük.
Amen.

* * *

A teljesség kedvéért még három éneket kell felsorolnunk, ezeket azonban csak szövegük kapcsolja anyagunkhoz, dallamaik annyira eltérnek, hogy még csak variánsnak sem tekinthetők. A B. példát Domokos Pál Péter gyűjtötte

Forrófalván Róka Mártontól. Szövege latin fordítás (In Natali Domini), eredetijét középkori himnuszgyűjteményekben nem találjuk, német gyűjteményekből azonban előkerül. (A dallamot közölte DOMOKOS PÁL PÉTER, *A moldvai magyarság*. 3. bőv. kiadás. Kolozsvár 1941, 394. 1.)

Kisdi C.C. 24.o.

A  Szü - le - té - sen Is - ten - nek az An - gya - lok ö - rül - nek

Moldva.

B  Szi - le - tié - szin Isz - ten - nek Az An - gya - lok e - ril - nek

A  és vi - gan é - ne - kel - nek Di - cső - ség egy Is - ten - nek

B  Ész vi - gen ié - ne - kel - nek Di - cel - szíég ed Isz - ten - nek

A  A Szűz Is - tent fo - ga - da

B 

A  Szűz szü - le e vi - lág - ra és szű - zen meg ma - ra - da.

B 

Születésen Istennek, az Angyalok örülnek, és vígan énekelnek.

Dicsőség egy Istennek, A Szűz Istent fogada, Szűz szüle e világra, és szűzen megmarada.

Szent Angyal menyből hirdet, Pásztoroknak örömet, Christusnak születését, és a nagy gyönyörűségét. A szűz Istent...stb.

Született Emmanuel, kit meg-monda Gábriel, bizonyít Ezechiél, Attyától származék El. A Szűz istent fogada stb.

Ez nap Christus született, MARIától szűzen lett, kit férfiu nem ismért, ma mi nekünk meg-jelent. A Szűz Istent...stb.

Királyok őt imádják, és meg-ajándékozzák, a Királyoknak Urát, szentségét megasz-talják. A Szűz Istent...stb. Amen.

* * *

Manga János Bars megyéből közöl egy éneket, melynek szövege már a Szegedi-féle Cant. Cath.-ban is megtalálható. Utóbbi azonban nem közöl kótát, csak ad notam-ot ad: «Midőn a Szüz magzattát.» Ezt a dallamot már láttuk, «Dum Virgo vagientem» kezdettel. Refrénje miatt tesz hozzá az énekeskönyv szövege még egy sort. A népi gyűjtés Vigvári L. Hajdú megyei gyűjtése. (Kamarai Antal 50 éves énekelte, közölve: MNZT II. 492.) (Manga János adata közölve: Ünnepi szokások a Nyitra megyei Menyhén, Bpest 1942.) Kájoni Cantionaléjának szövegével nagyobb egyezést mutat, azért ezt közöljük, jóllehet már Szegedinél és Szelepcsényinél (1703) is találkozunk vele.

Lédec

Kelj fel ke-resz-tény lé-lek a nagy Is-ten-re kér-lek
Te-kints be a já-szol-ba Úr Jé-zus fek-szik ab-ba.

Mikepércs

Kelj fel ke-resz-tyén lé-lek a nagy Is-ten-re kér-lek,
te-kints be a já-szol-ba, Úr Jé-zus fek-szik ab-ba
A-zér fek-szik az ab-ba, hogy sze-rel-mit gyu-lasz-sza.

A Kájoninál közölt szöveg:

Kely-fel Keresztyén lélek, a nagy Istenre kérlek, Tekints-be a Jászolyban, Ur Jesus fekszik abban. O én szerelmes Jesusom!

Nézd mely kemény az ágya, tiszta szerelmünk tárgya, Azért fekszik oly ágyou, hogy szerelmünk gyuladgvon, Oh én stb.

Szüz Annyának szent Teje, Ur JESUS, eledele, Kinállya sziveinket, hogy üzze vétkeinket. Oh én szerelmes Jesusom!

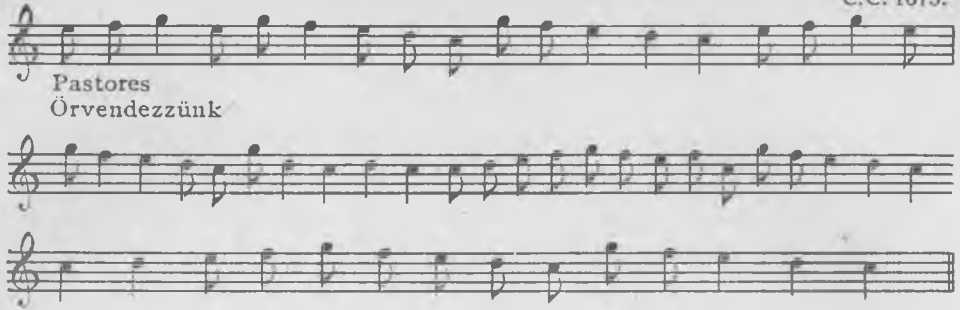
Hirdessük egész földnek, nagy voltát e gyermeknek: Legyünk kedves hajléki, szívünket adgyunk neki. Oh én szerelmes stb.

Csókollyuk meg kezeit, törölgessük szemeit. Büneinket utálljuk, magunkat néki adgyuk. Oh és szerelmes Jesusom!

Dicsíret, és dicsősség, az Atyának ki felség, Ur JESUS-nak tisztesség. Mondgvon minden Nemzetség. Oh én szerelmes Jesusom! Amen.

* * *

Az alábbi dallamnak szövege azonos a Szelepcsényi-féle Cant. Cath. (1675) függelékében található énekkel. Az Ad notam-ként idézett dallamot a benne található betlehemes motívumok miatt is érdemes közölnünk.



Pastores
Örvendezzünk



Csikménaság

Ör - ven - dez - zünk Böt - le - hem - be mēn - jünk a - ján - dé - kok - kal

is - tál - ló - hoz, bar - mok já - szo - lá - hoz a pász - to - rok - kal!

Ott szü - le - tett Is - ten Fi - a egy kűs gyer - mecs - ke,

A - tyá - ink - tól rég - től fog - va várt kűs - de - decs - ke.

Örvendezzünk, Betlehembe mennyünk ajándékokkal
Istállóhoz, romlott pajtához a Pásztorokkal,
Ott született Isten Fia, egy szép Gyermetske.
Atyáinktól régtől fogva várt Kisdedetske.

Kemény ágyban, hideg jászolyban sir, jaj, Istenünk.
Kis-korában, első órában már szenved értünk,
Mezitehen testetskéje hóval bé telik,
Hideg széltől fejetskéje jaj, mint sértetik.

Jaj, mint fázik, s orczája ázik sűrű csöppökkel,
Szemeinek két drága gyöngynek hév könnyeivel,
Mennyi csöppök, annyi gyöngyök értünk hullanak.
Ezek a Menyébéli vizek lelkiinkre folynak.

Bűnös lélek, nézzed a véték mint bán Istennel,
Dühösködik s kegyetlenkedik a szép Gyermekkel,
Szeretből jött hozzátok; s ti megveritek.
Im befogadgyák a barmok; s ti kiűzitek.

Ezt láttyátok, s még sem szánnyátok vaj, s jó Emberek,
Kemény szível, és száraz szemmel hogy türhetitek:
Világ vidámsága JESUS hogy siránkozik.
S Angyaloknak vigassága hogy szomorkodik.

Szüvetekbe, mint jobb bölcsőbe sírva kéredzik,
 S hogy hozzátok be fogadgyátok, mind kívánczozik.
 Szánakodásra indítanak könyves szemei.
 Könyörülést tülünk várnak fázott tetemi.

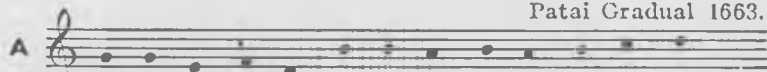
Oh jaj szánnvuk vétünköt, s bánnyuk, édes Jesusunk.
 Hogy szívünkben, s bünös lelkünkben szállást nem adtunk.
 Háládatlanok nem leszünk ezután immár,
 Jőj el édes Jesus, jőjj el, lelkünk készen vár. Amen.

*

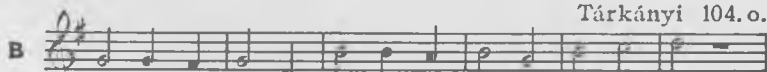
XVIII. SZÁZAD

Az e századi forrásokból a következő énekek ismertek: «Mennyből az angyal.» Az A. dallam a Graduale Ecclesiae Pataiensis 56. leveléről származik. (Fol. I.at. 3522. «Conscriptus per Paulum Malomfalvy anno 1663.») A latin nyelvű kéziratba énekünk a XVIII. század utolsó harmadában kerülhetett bele; évszámot nem találunk rajta, egy versszak van a kóta alá írva. Eredeti hangnemben közöljük, csak a négysoros do és fa kulcsos lejegyzést irtuk át mai hangjegyekre. A könnyebb összehasonlítás kedvéért Tárkányi dallamát egy nagyszekunddallal feljebb transzponáltuk. A C. változat Benedek—Vargyas gyűjtése Bács-Bodrog megyébe telepített csángóktól. (Közli MNZT. II. 398. sz.) Szövegével is több ízben találkozunk a XVIII. században: «Gaudet vero possessore István Szokolcai die mai 6. anno 1762, Szegedini» — így írja be tulaj-

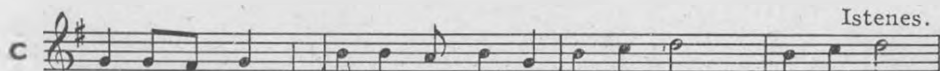
Patai Gradual 1663.

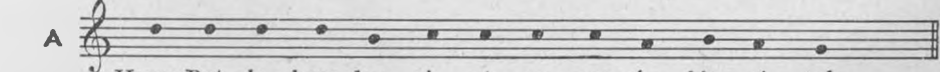
A  Mennyből az An-gyal le-jött hoz-zá-tok Pász-to-rok

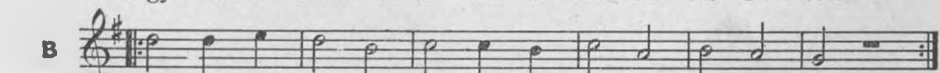
Tárkányi 104. o.

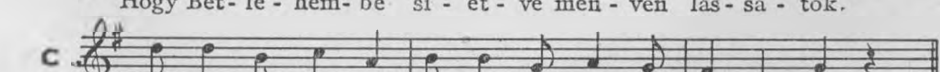
B  Mennyből az an-gyal le-jött hoz-zá-tok Pász-to-rok

Istenes.

C  Mennyből az an-gyal le-jött hoz-zá-tok, pász-to-rok, pász-to-rok,

A  Hogy Bet-le-hem-ben si-et-ve men-vén lás-sá-tok.

B  Hogy Bet-le-hem-be si-et-ve men-vén lás-sá-tok.

C  hogy Bet-le-hem-be si-et-ve men-jünk lás-sá-tok.

donosa nevét abba a kéziratba, melyben először találjuk a szöveget lejegyezve. (Természetesen maga a gyűjtemény sokkal régibb, hiszen például az «Ah hol vagy magyarok» kezdetű ének akrostichonját már elrontva hozza.¹² Megtaláljuk az 1763-iki ún. Dóri énekeskönyvben is.¹³). Szokolcay szövegét közöljük.

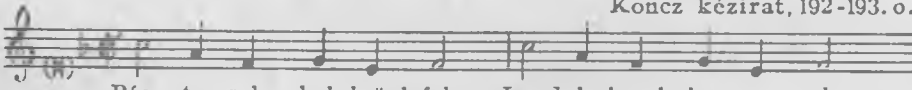
Mennyből az Angyal le jöt hozátok Pásztorok
 Hogy Betlehemben sietve menvén lássatok (!)
 Az Isten Fia a ki születet jászolban,
 ő leszen néktek Üdvözöttötök valóban.
 Mellette vagyon az édesanyja MARIA,
 Barmok közt fekszik jászolban nyugszik Szent Fia.
 Azt mondgya Pásztor, a ki első volt közöttük
 Mennyünk minnyájan köszöntésére Jesusnak.
 Ők elmenének köszöntésére botokkal,
 vivén kezekben szép ajándékot magokkal.
 Egyik egy Báránt, vive a másik egy juhot
 harmadik tejet negyedik adott egy sajtot.
 Az nagy Ur Istent illy jó voltáért így álgyák,
 a kis Jesuskát ily jóságáért imádgják.
 Vissza térének ő Hazájokban nagy vígan
 ezt a nagy titkot mindenik mongya csak bátran.

(Folio 23/b, 24/a, 24/b. De Pastoribus)

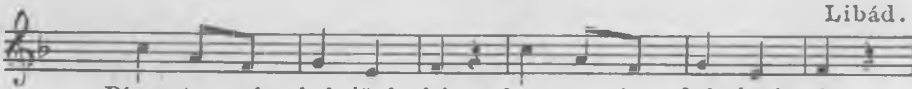
* * *

Szintén kéziratos forrásból származik a «Pásztorok kellyünk fel» dallama (Bpesti Egyetemi Könyvtár A 130.). KONCZ Gábor pálos szerzetes írta össze s 1771-ben fejezte be a kézirat anyagát.¹⁴ Elterjedését bizonyítja, hogy a MNZT II.-ben 16 dallammal van képviselve. Ismeretes «Pásztorok hol vagytok» kezdettel is. (Meg kell említenünk, hogy a Vásárhelyi Codex 49. levelén egy ének kezdete «Poéták hol vattok, talán mind alusztok.») A B. példát Rácz Ilona esztergomi gyűjtéséből közöljük (Bajza Anna 23 éves énekestől, közli: MNZT II. 442. sz.).

Koncz kézirat, 192-193. o.

A 
 Pász - to - rok kel - lyünk fel In - dul - lyunk ha - mar el,

Libád.

B 
 Pász - to - rok kel - jünk fel ha - mar in - dul - junk el

¹² ALSZEGHY Zsolt, *Szokolcay Isván daloskönyve*. Irodalomtört. Közl. 1943.

¹³ Pannonhalmi Könyvtár 10 a E 29/1 74. lap.

¹⁴ Közzétette BÁRDOS Lajos Zenei Szemle (II. 1929)

A  é - m An - gyal szó hir - de - tik Ho - gy Mes - si - ás szü - le - tik

B  Bet - le - hem vá - ro - sá - ba ron - gyos is - tál - lócs - ká - ba !

A  Ne kés - sünk si - es - sünk

B  Si - es - sünk, ne kés - sünk,

A  Még az éj - jel is meg - lel - lyük.

B  hogy még e - zen éj - jel ot - tan le - hes - sünk

A 

B  mi U - runk - nak tisz - te - le - tet te - hes - sünk !

PRO FESTO NATALIS DNI

Pásztorok kellyünk fel,
 Indullyunk hamar el,
 Ém Angyal szó hirdetik,
 Hogy Messiás születik,
 Nekésünk, Siesünk,
 Még az éjjel is meglellyük.

Imé már nincs messze,
 Fényesség jelenti
 Bethlehem határjában,
 Rongyos istállócskában,
 Jászolyban, a szalmán
 Bévagyon takarva polyában.

Jai Szegényke fázik,
 Könyveitül ázik,
 Mert nincs meleg dunhája,
 Sem cifra palótája,
 A szénán jászoljban
 Ökör szamár lehelnek rája.

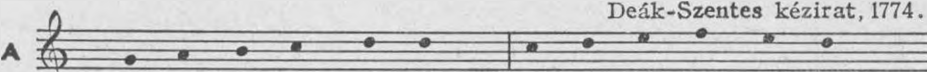
(„palotája” helyett vagylagosan „Nyoszolája”).

Mitt adgyunk hát Néki
 Ajándékul kiki,
 Hogy kedvét találhassa,
 Szívesebben imádhassuk,
 Egy báránt, Mint arant,
 Szegény Pásztoroktul elég lesz,
 Aranynál is kedvesebb lesz.


* * *

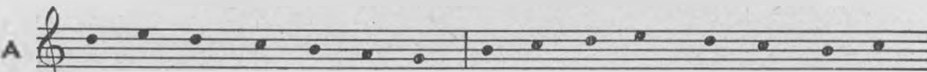
Az 1774-ben befejezett Deák—Szentés kéziratból ismert «A Szűz egy Fiat szült» kezdetű ének. A kézirat a második világháború folyamán elveszett, csak a népi változat szövegét tudjuk közölni. Feljegyzéseink tanúsága szerint az «eredeti» majdnem teljesen megegyezik vele. (Gyűjtötte Kolossa Tibor 1943-ban, férfiaktól. Közölve MNZT II. 456. sz.)


Deák-Szentés kézirat, 1774.

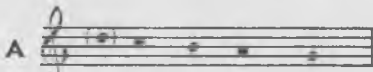
A  A Szűz egy fi - at szült, kin menny-ben ö - röm gyült,

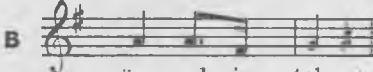
Csíkménaság.

B  A Szűz egy fi - at szült, kin menny-ben ö - röm gyült,

A  Pász-to - rok ö - rül - je - tek, Sza-ba - di - tó föld - re szál - lott,

B  Pász-to - rok ö - rül - je - tek Sza-ba - dí - tó föld - re szál - lott

A  ör - vend - je - tek.

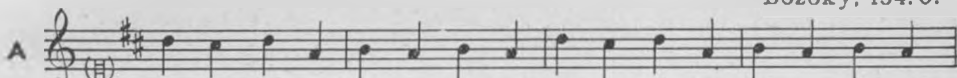
B  ör - vend - je - tek.

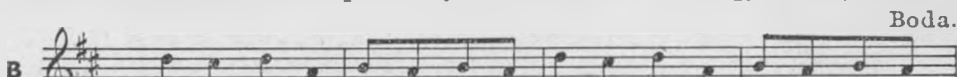
A Szűz egy fiat szült,
 Kin mennyben öröm gyült,
 Pásztorok, örüjjetek,
 Szabadító földre szállott, örvendjete!


Elhagyá országát,
 Ó nagy gazdagságát.
 Pásztorok, örüjjetek,
 Szabadító földre szállott, örvendjete!


A század egyetlen idevágó kótás gyűjteményéből, Bozóky Mihály *Katholikus Karbéli kótás Énekeskönyvéből* (1797) valók a következő énekek. (A Cant. Cath. 1738. és 1792.-iki kiadásait, anyaguk alapján, még az előző századhoz számíthatjuk.) A B. példát BERZE NAGY gyűjteményének első kötetéből közli MNZT II. 540. sz. (Gertig Károly gyűjtötte Baranya megyében, 1935-ben, Varga Józsefné 61 évestől.) A Bozóky-féle szöveg 4. és 6. versszakát nem tartalmazza. 3. versszakában a «Megszállták a felházakat» kifejezést «megszállták a főházakat» változatban halljuk. Vikár szerint maga a «felház» szó is romlás, a Hóztádt-nak rosszul értelmezett fordítása. (Ösköltésünk élő emlékei, Ethn. 1910.) Fenti ének 5. versszakát önállóan is több változatban ismerjük. BERZE NAGY idézett művében megjegyzi, hogy régi, nyomtatott énekeskönyvekben is szerepel; századunkban ilyen kezdetű éneket nem sikerült találnom.


Bozóky, 134. o.

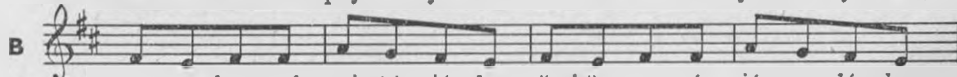
A 
 Bet - le - hem-nek pusz-tá - já - ba, Pász-to-rok vi - gyá-zat - já - ba,


B 
 Bet - le - hem-nek pusz-tá - já-ban, pász-to-rok vi - gyá-za - tá-ban

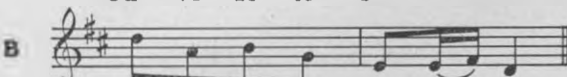
A 
 Nagy ö - röm hir - det - te - tett.

B 
 nagy ö röm hir det te tett,

A 
 Mert a bar-mok paj - tá - já-ban ö - kör sza-már já-szol - já - ban,

B 
 mert a bar-mok paj - tá - já - ban, ö - kör, sza-már já - szo - lá - ban

A 
 Úd - vö - zi - tő szü - le - tett.

B 
 Úd - vö - zi - tőnk szü - le - tett.

Betlehemnek pusztájába,
Pásztorok vigyázatjába,
Nagy öröm hirdettetett.
Mert a barnok pajtájában
Őkör Szamár jászoljában,
Üdvözítő született.

Eljött; úgy mond: a Messiás,
Kit megjövendőlt az irás,
Sír a kemén hidegben;
Szállást nem talál magának,
Inkább rendelték azt másnak,
az egész Betlehemben.

A Paloták főrendekkel,
Meg-teltek nagy emberekkel,
Nincs maradása másnak:
Meg-szállták a felházakat
És a vendég-fogadókat,
Nincs helye a Jánosnak.

Ki mondtak a Rokonyások,
És minden Atyafiságok,
Vendégek sokan vannak,
Kiknek szégyen kimondani,
Mást helyekbe bocsátani,
Ők szállást nem adhatnak.

Oh te József mit gondoltál,
Hogy Istállót választottál,
Illyen kemény üdöben:
Szállj bé hozzán Máriával,
Született kis Jánoskával,
Hadd lakjon mi szívünkben.

Hogy mi-is az Angyalokkal,
Az együgyü pásztorokkal,
Dítséretet mondassunk,
Régen várt Messiásunknak,
A mi édes Jánosunknak
Gloriát kiálthassunk.

* * *

A «Szűz Mária e világra» kezdetű éneket már a Kisdi-féle Cant. Cath. 261. lapján megtaláljuk, «Gratulare Virgo singulari» kezdettel. (Magyar fordítása a következő lapon, két versszakkal rövidebb, mint a latin eredeti.) Mivel ez több helyen eltér a népi változattól (és a mai gyakorlattól is, vö. HARMAT—SÍK, *Szent Vagy Uram*, Bp. 1931. 35. sz.), és mivel Szegedi 86. Szelepcsényi 74. és a Magyar Cantionale (Bp. Egyetemi Könyvtár A 112.) 38. lapján is ezt a dallamot találjuk, célszerűbbnek láttuk a népi dallammal megegyező variánst közölni, Bozóky énekeskönyvének 132. lapjáról. A B változat Volly István gyűjtése, 1938-ból, Borsod megyéből.

Bozóky 132. o.

A  Szűz Má - ri - a e vi - lág - ra né - künk szent Fi - át ho - zá

B  Szűz Má - ri - a e vi - lág - ra né - künk Szent Fi - át ho - zá,

A  Az já - szol - ba hely - hez - tet - vén ő - tet, im í - gyen szol - lá,

B  a já - szol - ba he - lyez - tet - vén ő - tet, i - mí - gyen szó - la.

A
A - ludj el én mag - za - tom, nyu - godj el vi - rá - gom,

B
A - lud - jál én mag - za - tom, nyu - god - jál vi - rá - gom

A
így é - ne - kel - vén és ör - ven - dez - vén.

B
így é - ne - kel - vén és ör - ven - dez - vén.

Szűz Mária e világra nékünk szent Fiját hozá,
Az jászolba helyheztetvén ötét, im ilyen szollá,
Aludj el én magzatomi, nyugodj el virágom, így énekelvén és örvendezvén.

Ökör, szamar reája-lehelyvén mintha mondanak,
Ur, és Isten most közöttünk fekszik, együtt vigadjunk.
Már az égi madarak, és erdei vadak, ötét imádják, és magasztalják.

Azért mi is halandó emberek ötét ditsérjük,
Ditsőséges születése napján vigan szenteljük,
Az Atya Ur Istennek, nékünk kegyelmesnek, hálákat adjunk, szívből vigadjunk.

A ki hozzánk irgalmasságából szent Fiját küldé,
Hogy ő minket bünös embereket üdvözítene,
Ki nihelytt születteték, ottan kergetteték kegyes Királyunk, éd s Jésumunk.

Oh te kegyes Asszonyunk Mária, Istennek Anyja,
E világnak Te vagy esedező őltalmazója;
Ne felejtkezz el rólunk, oh édes gyámolunk, te légy őltalmunk, erős paizsunk.

VIKÁR Béla (Ethn. 1910. 69. 1.) egy 1763-ból származó, erdélyi örmény-
magyar tájszólásban írt egyházi énekeskönyvet ismertet, melyben a «Ne
féljetekek pásztorok» kezdetű ének található, többek között, tudunkkal leg-
régibb lejegyzésben. Dallamot nyomtatásban első ízben Tárkányi Énektára-
ban találunk hozzá. Ehhez legközelebb saját gyűjtésünk áll Zala megyéből
(Kapoli Pál 72 évestől). A MNZT II. számtalan változatban közli a dallamot.

Tárkányi 1855. 103. o.

A
Ne fél - je - tek pász - to - rok, pász - to - rok, . Vig hirt mondok nék - tek:
Kistolmács.

B
Ne fél - je - tek pász - to - rok, pász - to - rok ö - rö - met hir - de - tek

A Mert ma nék - tek szü - le - tett ki ré - gen i - gér - te - tett

B Mert ma nék - tek szü - le - tett ki Űd - vö - zi - tő - tők lett

A Egy szűz - nek mé - hé - ből, szű - zön szűz vé - ré - ből,

B egy szűz - nek vé - ré - ből szű - zen szült mé - hé - ből

A meg - vál - tó Is - ten - tek kí - vánt űd - vös - ség - tek.

B Meg - vál - tó Is - ten - tek al - le al - le - lu - ja.

Ne féljeteK pásztorok, pásztorok,
 Vig hírt mondok néktek :
 Mert ma néktek született,
 Ki régen ígértetett
 Egy szűznek méhéből,
 szűzön szűz véréből,
 megváltó Istentek,
 Kivánt üdvösségetek.

Nem messze város mellett, város mellett
 Van egy estálócska,
 Barmok között ott fekszik,
 szénán szalmán nyugszik,
 Mellette az anyja
 És az ő vélt Attya
 József és Mária, —
 Megint két barmocska.

Megesmerik a barmok is, a barmok is,
 Urunk jászolykáját,
 a mind lehet, tisztelik,
 Barom módra lehelik,
 az hideg szelektől,
 Csikorgó érektől,
 Mentvén tagocskáját,
 Gyenge orzcácskáját.

Hogyha pedig ezt a csudát, ezt a csudát,
 Látni akarjátok :
 Betlehembe menjeteK,
 Az léssen a jeleteK :
 Találtok pólában,
 Gyermeket jászolyban.
 Ez a ti váltságtok,
 Mennyei királytok.

Vikár az említett kéziratból a «Mostan kinyílt egy szép rósavirág» kezdetű ének 3 versszakát is közli. Dallamát nyomtatásban csak XX. századi énekeskönyvekben (Magyar Cantuále, Bp. 1935. 69. 1.) találjuk meg, itt is «népi gyűjtés» jelzéssel. Dallamát Kodály nagyszalontai gyűjtéséből adjuk közre (1916-ban gyűjtötte Kenyeres Imrénétől Bihar megyében; közli MNZT II. 586.).

Nagyszalonta.

Mos - tan ki - nyílt egy szép ró - zsa vi - rág,
 kit ré - gen - te várt az e - gész vi - lág,
 Bet - le - hem - ben ki - bim - bód - zott zöld ág,
 ki - rály mennyben méltó - ság, ki - rály mennyben méltó - ság.

Mostan kinyílt egy szép rózsa virág,
 Kit régente várt az egész világ,
 Betlehemben kibimbódzott zöldág,
 Király mennyben méltóság,
 Király mennyben méltóság.

De nem talált szállást a városba,
 Maradása lészen a pusztában,
 Ökör, szamár állnak a jászolon,
 Csudálkozván Jézuson,
 Csudálkozván Jézuson.

Böcsőd vónék, gyengén ringatnálak,
 A hidegnek csípni nem hagynálak,
 Bétakarván úgy ápolgatnálak,
 Szógálnék mint uramnak.
 Szógálnék mint uramnak.


Pontos egyezést nem sikerült ugyan a Koncz-féle kézirat 184—185. lapján levő énekkel találnunk, ritmusa alapján azonban számtalan, dallam nélkül közölt ének melódiáját sejtethetik benne.

Koncz kézirat 184-185. o.





Utolsó példánkat csak a szöveg kapcsolja össze a Bozóky-féle énekeskönyv 136. lapján közölt énekkel. Fülöp Gyula 1902-ben Pozsony megyében gyűjtötte, közli MNZT II. 579.


Bozóky 136.o.


A  A szép Szűz Má - ri - a szent fi - já - nak

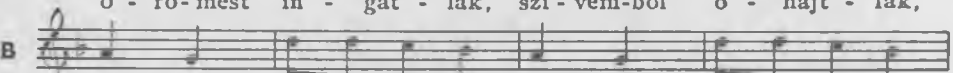
Pozsonycsákány.


B  A szép Szűz Má - ri - a Szent Fi - á - nak

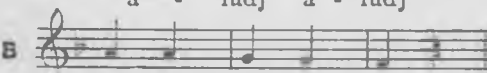
A  Így é - ne - kel va - la a Je - sus - nak,

B  így é - ne - kel va - la a Jé - zus - nak

A  ö - rö - mest in - gat - lak, szí - vem - ből o - hajt - lak,

B  ö - rö - mest rin - gat - lak, szí - vem - ből ó - hajt - lak,

A  a - ludj a - ludj

B  ó a - ludj, a - ludj !

A szép Szűz Mária szent fíjának
 Így énekel vala a Jésusnak,
 Örömet ingatlak,
 Szívemből ohajtlak, aludj aludj.

Aludj el magzatom napom fénye,
 Az én életemnek egy reményne.
 Örömet ingatlak stb.

Aludj el fijatskám, rózsza szállam,
Aludjál zöld ágam kies violám,
Örömet stb.

Barmok jászoljában én gyermekem,
Aludj a szénában szép kisdedem.
Örömet stb.

Nem tudom mit mondjak örömömben?
Hogy téged láthatlak ez életben,
Örömet stb.

Magamhoz szoritlak, meg-csókollak,
Tégedet szivemből úgy imádlak.
Örömet stb.

A népi változatnak csak első két szakasza egyezik meg szövegünkkel,
a többi eltér.

3. Nyugodj, mig Heródes, a kegyetlen
Fel nem kél és nem tör élted ellen!
Örömet ringatlak, szivemből óhajtlak,
Ó aludj, aludj.
4. Még most ellenséged nem tudhatják,
Hol vagy, és álmodat nem zavarják,
Refr.
5. Ugy is majd az idő elérkezik,
Melben szivem s szived, jaj, de vérzik!
Refr.
6. Midőn felfeszítnek jóvoltodért,
Halálra kínoznak jóságodért,
Refr.
7. Azért most aludjál békességben,
Hív anyád karjain csendességben.
Refr.

* * *

A XIX. században megjelent énekeskönyvek, elsősorban TARKANYI—ZSASSKOVSKY már idézett könyve, két eddig ismeretlen éneket, SZEMENYEI—KAPOSSY énekeskönyve 8 bennünket érdeklő éneket tartalmaz, míg KOVÁCS MÁRK 1842-ben megjelent 4 kötetes gyűjteménye nem közöl betlehemes éneket. E «kései» példákon azonban annyira érezhető a «magas kultúra», néhol a «kántori tsinyálmány», illetve ezek hatása, hogy ismertetésüket itt nem tartjuk szükségesnek. Mellőzhetőnek véljük ezt annál inkább, mert az utóbbi kiadványok sokkal hozzáférhetőbbek, mint a XVII—XVIII. századiak és a szükséges összevetések így bármikor elvégezhetőek. Az énekek szerzőségének kérdése sincs még hitelesen eldöntve, s amíg ez megállapítást nem nyer, érdemleges tárgyalásba bocsátkozni nagyon nehéz. Ott is, ahol a szerző személye kétségen kívül megállapítható, sokszor nehézséget okoz a megjelenés helye.

Pl. Gárdonyi Géza «Fél nagy örömré» szövegű szerzeményéről sem tudjuk, hol jelent meg nyomtatásban első ízben. (A MNZT II. közlése itt téves: a «Tanítóbarát» c. folyóirat 1884. évi évfolyamát, illetve ez évi naptárát jelöli meg, de ebben az évben az említett folyóirat még nem létezett, csak 1886-ban indult meg.) E kérdések tisztázása azonban nem tartozik témakörünkbe.

Ha az elmondottak alapján összegeznünk akarjuk az eredményt, az első, ami szembeszökik, hogy Erdélyben sokkal nagyobb számmal őrizték meg a régi énekeskönyvek dallamait, mint az ország egyéb vidékein. Lehet, hogy ebben Erdély földrajzi (elzártság) vagy történelmi helyzete (török megszállás alóli mentesség) játszott közre. Ezzel a ténnyel talán «előbbre tudjuk hozni» BENEDEK Andrásnak azt a megállapítását, hogy az erdélyi betlehemesek némelyikének szövege a XVIII. század második felében keletkezett; hasonlóképpen a csángóké is, akik 1780-i menekülésükkor ezt a hagyományt vitték volna magukkal.¹⁶

Régi énekeskönyveink karácsonyi énekei közül nem mindegyik él betlehemes, illetve kántáló énekként is. Magyarázatot erre természetesen nehéz adni, csak feltevésként merjük megkockáztatni azt az állítást, hogy a nép a templomban hallott énekek nem mindegyikét tette magáévá, az ott felhalmozott énekkincset szelektálta, és csak a neki tetszőkkel, amelyeknek hangja érzésvilágához közel állt (itt természetesen elsősorban a szövegekre gondolunk), élt mindennapi életében, illetve használta fel azokat szórakozásához. Ha SZTANKÓ Béla állítását: «Karácsonyi énekeink . . . általánosan is népieseknek mondhatók s amennyiben régebbi egyházi termékekül tekintendők is, népies formát öltöttek,»¹⁶ — csak némi fenntartással fogadjuk is el, bizonyos, hogy a punctum saliens-t helyesen látta meg. Még ma is csak szórványos, töredékmozaikokkal tudjuk a népi és magaskultúrák egymásba fonódó, kettős irányú hatását bizonyítani.

Gondoljunk itt még arra a magyarázatra is, hogy ha a betlehemes játék templomi misztériumból, illetve iskoladrámából fejlődött, akkor a játékot betanító pap, illetve tanító a nehezebben érthető «nem népies» részleteket is memorizáltatni tudta; az így elsajátított szöveg aztán könnyen öröklődhetett századokon át a falvakban. Hasonló megfigyelést közöl a felvidéki városokból KARSAI Géza.¹⁷

Sajnos, magukról az énekekről sem tudunk sokkal több pozitívumot mondani. Láthattuk, hogy a XVII. és XVIII. században 18 + 7 betlehemes éneket találhatunk. Ezek közül egy XVIII. századnak (Nyugodj kised) nem sikerült a recens anyagban nyomára akadnunk, egy pedig (Én nagy vigaságos) ma már csak szövegtöredékeiben él. Ha figyelembe vesszük a néphagyomány szívósságát, valószínűtlennek kell tartanunk, hogy énekeskönyveink, illetve kéziratunk anyagából több ének is élt volna betlehemesként az említett két században. A szöveg- és dallamösszevetések összeállításánál célunk az volt, hogy a lehető legteljesebb egyezéseket állítsuk egymás mellé. Töredéket, motívumot természetesen lehetne dallamból is még többet felsorolni, mint pl. a MNZT II. teszi a 768. sz. énekekben, illetve annak jegyzetében. Ugyanígy

¹⁶ BENEDEK i. m. (l. l. j.)

¹⁶ SZTANKÓ Béla, *Karácsonyi énekeink*. Néptanítók Lapja. XXII. évf. 1889. XII. 23.-i szám.

¹⁷ KARSAI (Kurzweil) Géza—ÉRNYEI József, *Német népi színijátékok* Bp. 1932, II. kötet 1938.

elképzeltető szövegeknél is egyes kifejezések, néha sorok mozaikszerű felbukkanása ; így pl. a Szegedi-féle Cart. Cath. 96. lapján találjuk a

Jézus ágyán niucsen paplan,
Jaj mint reszket az ártatlan

félversszakot. Ugyanígy került elő Bálint Sándor Szeged-környéki gyűjtéséből, két és fél századdal később. Bár az ilyen töredékek még nincsenek összegyűjtve, mégis állíthatjuk, hogy számuk sokkal kevesebb, mint a teljes egészükben megőrzött énekeké : ezen a területen nem beszélhetünk «Zersingung»-ról. A hangról-hangra való egyezéstől (Ó dicsőült szép kincs, Messias jam venit) a csak egyes motívumaikban emlékeztető, vagy pusztán szövegükben azonos dallamokig, jóformán mindenre találunk példát. (Születésén Istennek, Kelly fel keresztény lélek, Örvendezzünk Betlehembe, A szép szűz Mária stb.)

Felismerhető, kétségbevonhatatlanul rokon dallamok : Az Augusztus császár, Nagy Istennek szent Angyala, A szűz egy Fiat szült.

Sokkal több hasonlóságot mutat a következő csoport, mely mindazonáltal csak távoli variánsnak tekinthető : Küldeték Szűz Máriához, Királyoknak királyának, Midőn a Szűz magzatját, Krisztus Jesus született, Dicséretes az Gyermek.

Jelentéktelen eltéréssel találjuk a legtöbb éneket : Szép violácska, Az Uristen, Mennyből az angyal, Pásztorok kelljünk fel, Ne féljetez pásztorok.

Mindössze egy-két hang módosul a következőkben : Csordapásztorok (E—F), Betlehemnek pusztájába, Szűz Mária e világra nékünk. Nemcsak a «Zersingung» hiányát szögezhetjük tehát le, hanem elismeréssel kell adóznunk népünk konzerváló erejének, mely kóta, sőt betűismeret híján évszázadokon keresztül ennyire épen megőrizte énekeinket. Anyagunk kevés ahhoz, hogy ennél messzebbmenő következtetést vonhassunk le ; ehhez meg kell várnunk, hogy a népszokások mintájára, a többi vallásos énekre is kiterjedő gyűjtés, illetve kiadás induljon meg. Addig bele kell nyugodnunk, hogy az énekek oldaláról ma még aligha tudunk a misztériumjáték eredetéhez hozzászólni, legfeljebb a rokonszakma kutatási irányát tudjuk anyagunkkal támogatni. Idézzük újra SZTANKÓ Bélát : «Emlékezzünk régiekről, fel-felújítván az elfeledteket s mentsük meg, ami még megmenthető.»¹⁸

¹⁸ SZTANKÓ Béla i. h. 812.

AZ EURÓPAI NÉPDAL SZÜLETÉSE

BEVEZETÉS

I.

A jelen munka célja : végigkísérni azokat a nagy társadalmi átalakulásokat, amelyek az ókor végétől a XVI. századig az európai népek életében végbementek : megvizsgálni azokat a formákat, amelyek ez átalakulás során létrejöttek a *nép életéhez közvetlenül fűződő zenében* ; és megállapítani e fejlődés fő törvényszerűségeit.

Talán különösnek tűnhetik az, hogy egy ilyen — elsősorban «zenetörténeti» — tanulmány «folklorisztikus» színezetű címet visel. Ezért szükséges, hogy a cím szavait közelebről megvizsgáljuk.

Mindenekelőtt : milyen zenei jelenségeket foglalunk a «népdal» fogalma alá?

A «népdal» maga is összetett szó : egy társadalmi kategóriát és egy általa használt zenei formát jelent. Tehát ha pontosak akarunk lenni, külön kell szemügyre vennünk a «népzene» fogalmát általában, majd a «népdalt», mint a népzene egy *külön, sajátos kategóriáját*.

A polgári tudomány, amely a népzene kutatását mint tudományágat létrehozta, korántsem egységes abban a kérdésben, hogy az embereknek mely csoportját kell érteni a «nép», mint a népzene alkotója, hordozója alatt. Sőt jellemző, hogy ugyanakkor, amikor a népzene felgyűjtése, elvont formai elemzése és rendszerezése terén magas fokot ért el, elhanyagolta és homályban hagyta a «nép» mibenlétének kérdését, amelynek tulajdonképp minden más megelőzőleg kellett volna fölmerülnie. Ezért mondhatta KODÁLY: «Mi a népdal? Erre a kérdésre kielégítő választ adni eddig senki sem tudott.»¹

A népzene «nép»-fogalmával kapcsolatos polgári állásfoglalások azonban minden töredékességük, kidolgozatlanságuk ellenére is tanulságosak : *történetileg* jöttek létre és változásaik hű tükröi a polgári ideológia utolsó két évszázadban megtett általános útjának.² (A népzeneről szóló vélekedések történeti létrejöttét és változását érdekes szembeállítani azzal a ténnyel, hogy e vélekedések tárgyukat : a népzene legnagyobbrészt történeten kívüli kategóriának tekintik.)

A felvilágosodásnak a «népről», mint a népzene hordozójáról korántsem volt tudományos igényű fogalma. A népben, a népzeneben szinte a természet egy részét látta, a «romlatlan» és «természetes» emberi tulajdonságok hordozóját. Kirándulás, pásztorsíp, szüreti jelenet, a szép vidéki táj és benépesítői:

¹ KODÁLY Z., *A magyar népzene*. 2. kiad., Budapest 1943. 9. l.

² E vélekedések összefoglalását adják a következő monográfiák : P. LEVY, *Geschichte des Begriffes Volkslied*. Acta Germanica VII. (1911) ; J. PULIKOWSKI, *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum*. Heidelberg 1933.

«a nép egyszerű gyermekei» összetartozó fogalmak voltak. De ha ez a népfogalom ennyire általános volt is, mégis nagy erő volt benne: a forradalmi polgárság ereje, hite az emberiség fejlődésében, szenvedélyes vágya az élet meghódítására; az egyszerű, igaz emberi érzelmek szépségének hirdetése, szemben a hanyatló feudalizmus urainak mesterkelt világával.

Hasonlóan általános a polgári romantika ideológiájának népfogalma is. Tartalma is sok tekintetben rokon még a forradalmi polgárság népszemléletével. Míg azonban a «népi romlatlanság» a polgárság forradalmi korszakában a derű, a sugárzó optimizmus forrása volt, most az «őserő» utáni nosztalgikus-lemondó vágyódás, a misztikus, a különös, a mesészerű elem, a babona-világ keresésének tárgya lesz; nem a valóság igenlésének, meghódításának, hanem a valóságból való elmenekülésnek az eszköze.

Mindebből következik, hogy a felvilágosodás és a romantika nép-kultuszának szükségképpen az «őstermelő» parasztságra kellett összpontosulnia. Rousseau *Falusi jósa* kedvesen idillikus képeinek sorába éppúgy «szentségtörés» lett volna beiktatni a párisi *pont Neuf*-ön nyüzsgő matrózok, kézművesek, munkások mindennapi életét ábrázoló képet, mint valami hasonlót — mondjuk — Weber *Büvös vadász*ának sejtelmesen misztikus jelenetei közé. (Természetesen ez nem jelenti, hogy a parasztságról alkotott kép maga igaz lett volna: nem volt igaz, a *parasztság* mindennapi életének valósága szemszögéből sem; nem is beszélve Rousseau vagy Weber feltehető meghökkenéséről, ha a *Falusi jósa* kedves népi figurái hirtelen «Jacques»-okká, vagy «camisard»-okká, a *Büvös vadász* titokzatos parasztjai a «Bundschuh»-felkelők táborává változtak volna át.)

Bár e korok nép-fogalma korlátozott volt a szorosabban vett «népkultusz» értelmében, igen tág volt viszont a «népzene» mindennapi használatában. A franciák «chanson populaire» alatt *mindenféle* olyan dalt értettek, amely műfajánál, formájánál fogva közvetlenül beágyazódott az életbe. Tehát «népdal» volt a Bresse-i paraszt énekétől a városi «vaudeville»-on át az udvari zeneszerző «air de cour»-jáig bármely dal, amely alkalmas volt arra, hogy behatoljon a nem elsősorban hivatásos előadóknak szánt zene mindennapi repertoárjába.

Alapjában még a polgári nép-fogalomból indultak ki azok az irányzatok is, amelyek a késői polgári forradalmak országainak egyben hangsúlyozottan *nemzeti* törekvéseiből fakadtak. Ezek az irányzatok azonban korukhoz képest nemcsak annyiban jelentenek újat, hogy a romantikus népszemlélet egyes visszapillantó, nosztalgikus, vagy exotikus vonásaival szemben újra föltámasztják a forradalmi polgárság nép-kultuszának eleven, friss levegőjét, hanem annyiban is, hogy a «nép» számukra egyben a nemzeti törekvések erőforrása. Ezért több ponton képesek még közelebb jutni a néphez és művészetének valóságos képéhez (bár a romantika egyes szemléletbeli sajátosságaitól ezek sem mentesek). A nép életének nemcsak idilli vonásait látják meg, hanem *történetileg konkrét harcait is*; természetesen jobbra csak annyiban, amennyiben a nép küzdelme egyben az össz-nemzeti küzdelmek reprezentánsa.

Még sokkal tovább megy a nép való életének és művészete törvényszerűségeinek meglátásában a XIX. század második felének az orosz, paraszti jellegű polgári forradalmi törekvésekre támaszkodó nép-szemlélete: a *parasztságról* olyan igaz, közeli és valóságos képet ad, amellyel az előbbi irányzatok paraszt-képe össze sem hasonlítható. Az orosz népzene-kutatás az elsők közt van a népzene *gyűjtésének, tudományos vizsgálatának* megindításában is.

A polgári folklór fejlődése során a népzeneről alkotott kép túlhaladta a felvilágosodás és a romantika lelkes általánosságait. Kialakult a szorosabb értelemben vett népzenetudomány, amely hatalmas konkrét anyagot tárt fel és fontos formai törvényszerűségeket állapított meg. Itt is megfigyelhető azonban a polgári tudomány sok más területére is jellemző ellentmondás: a konkrét tudományos vizsgálat eszközeinek nagy fejlődése olyan időszakra esik, amelyben a polgárság általában már távol van a felvilágosodás eleven, pozitív nép-szemléletétől, de még a romantika nosztalgikus nép-szemléletétől is. Mindezeknek helyét a néptől való idegenkedés foglalja el. Amellett a tudományágak egészségtelen mértékű specializálódása, az élettől és egymástól való elszakadása oda vezet, hogy a népzenetudomány is egyre inkább képtelen a zenei forma tényeit a valóság tényeivel, törvényszerűségeivel összefüggésben vizsgálni. Ennek nemcsak az a következménye, hogy a tudomány elvonttá válik, hogy világos és termékeny szempontok nélkül maga a konkrét tény-anyag összegyűjtése és rendszerezése is kisebb értékűvé, néha még értelmetlenné is válik, és hogy ha mégis szöbakerülnek a feldolgozott formai anyag távolabbi összefüggései, sokszor jelentős tudósol is szinte gyermekes naivitásokba esnek, — hanem megindul az előző korok haladó nézeteinek *revíziója* is.

Az újkor népzenetudománya megmosolyogni valónak tartotta elődjeinek «rajongását» a népi alkotóerő iránt, a népzene szemléletét, mint a hivatásos zene forrását. A tények pozitivistá vizsgálatá volt az alap, amelyről ezt a — sokszor valóban ködös, általánosságokban mozgó, de eleven, nem egy fontos nagy összefüggést helyesen meglátó — «rajongást» nemcsak módszerében, de *szellemében* is elutasították. (E «kriticizmus» sok hasonlóságot mutat pl. a századvégi francia történelmi iskola kriticizmusával, amely nagy mestereinek: THIERRYnek, GUIZONnak a nézeteit vette revízió alá a kommuna-mozgalom, vagy MAUBERÉt, KOWALEWSKYÉt a földközösség kérdésében, előbbieknél szemére hányva, hogy «elkapatták magukat a júliusi forradalomtól», a földközösség-elméletet pedig «a társadalmi izgatás eszközeként» bélyegezve meg.)

Ez az új irányzat, amelyet DANCKERT «realisztikusnak» nevez,³ minde-nekelőtt a nép alkotó képességét vonta kétségbe. Megalkotta hírhedt, «desüllyedt kultúrjavakról» szóló elméletét, amely szerint alkotásról csak a «művelt rétegeknél», a «műkultúrában» lehet szó, és a «nép» szerepe csupán abban áll, hogy e magasztos «javak» elhullott morzsáit felcsipegetse (John MEIER, Hans NAUMANN). Sajnos azonban — mondják — a nép ahhoz sem elég tehetséges, hogy e váratlanul birtokába jutott értékeket méltányolja és karbantartsa: a népdal a mūdál kifacsarásából, «szét-énekléséből» (Zersingung) keletkezik. Így ez «elmélet» képviselői eljutnak oda, hogy pl. nemcsak nem ismerik el a XII—XIII. századi «trouvère»-művészet szembeötlő népi vonásait, amelyeket a múlt század vége óta egy sor jelentékeny zene- és irodalomtörténész világosan kimutatott (TIERSOT, G. PARIS, BÉDIER, P. DE JULLEVILLE, CHAMBERS, stb.), hanem ráadásul azt bizonygatják, hogy a XIV—XV. századi népdal «alapjában — stílusát, formáját, témáit és motívumait tekintve — nem más, mint a XII. és XIII. század lesüllyedt lovagi költészete».⁴

Az ilyen nézetek elsősorban természetesen abból táplálkoznak, hogy létrehozóik mély idegenkedéssel és lebecsüléssel fordulnak a nép felé, amelynek

³ W. DANCKERT, *Das europäische Volkslied*. Berlin 1939.

⁴ H. NAUMANN, *Primitive Gemeinschaftskultur*. Jena 1921. 5—6. 1.

művészetét pedig kutatásaik tárgyául, élethivatásukul választották. Fontos tényező az is, hogy a nép létével és alkotóerejével abban a mértékben hajlandók kibékülni, amelyben az tőlük időben és térben távolesik. Így a szorosabban vett népdal túlságosan művészi, túlságosan történeti ahhoz, hogy a nép számára engedélyezni lehessen: Naumann cenzurájának szűrőjén pl. nem sikerül másnak átcsúsznia, mint a «primitív őslíranak», «amelynek a tulajdonképpeni lírához semmi köze sincs». A népi eredetű zene fogalma szinte az «artikulált kiáltás» fogalmára szűkül le.

Mindezeknek az elméleteknek azonban van még egy harmadik forrása is. A népzene a zenének az a formája, ahol a kutatónak a leghamarabb kell beleütköznie a zene osztályjellegének problémájába. Egy évszázaddal, fél évszázaddal előbb még kielégítőek lehettek a «népről» és művészetéről általában elhangzó lelkes mondatok, de a pozitivista tudomány konkrét, tárgyyszerű kérdésfeltevéseinek korában nehéz volt megkerülni a problémát: *ki a nép voltaképpen?* A pásztorok? A parasztok? A parasztoknak mely rétege, melyik korszakban? A kézművesek? A városi proletárok? A középkori diák és szerzetes? A vándor énekmondó? Az énekes lovag? Mi a szerepe és mi a viszonya a népművészethez a középkor óta vele összefonódó hivatásos művészet különböző rétegeinek és formáinak?

Ezekre a kérdésekre csak konkrét osztályelemzések, beható történeti tanulmányok útján lehetett volna választ adni. A kulcsot a történelmi materializmus módszere adta volna meg. Ezt azonban a kérdéses kutatók nem tekintették közelfekvő megoldásnak. Inkább a probléma megkerüléséhez folyamodtak. Ha az osztálytársadalmak kialakulásával, az alkotó személyiségek előtérbelépésével a kérdés túl bonyolulttá lesz — és talán túl kényessé is, az osztályharc előtérbe lépő problémáival —, olyan fejlődési szakaszt kellett keresniök, ahol mindezek a problémák még fel sem merülhetnek. A «népzene» kategória veszélyesen imbolygó hajójából kidobáltak tehát — ezek «lesüllyedt kultúrjavak», azok «féldilettáns elemek alkotásai», amazok pedig a «hanyatlás termékei!» — mindent, ami az osztálytársadalmakban jött létre; hogy annál nagyobb gyönyörrel adhassák át magukat az «ősi, primitív, kultikus» zene, az «egyedüli hamisítatlan népi művészet» csodálatának és súlyosabb társadalmi problémáktól meg nem zavart formái elemzésének. Találónan írja erről az irányzatról MOLNÁR Antal: «... a középkori sequentiák, lai-k, laudák, a renaissance-kori frottolák és villoták irodalmát a közelmúlt polgári zene-tudománya általában nem tekintette népzeneének, hanem gondosan elválasztotta — helyesebben igyekezett elválasztani — a városi tömegek zenei termését az „igazi” népzeneétől, elrekesztett vidékek, „érintetlenül” maradt paraszti, őstermelő csoportok, halászok, pásztorok sokszor feltételezett, ősi „pogánykori” dallamkincsétől.»⁵

Így jutunk el addig, hogy végül csak az «artikulált kiáltás» marad meg eredeti népi alkotásnak. Vagy, talán még ez sem? Hiszen BROUWER szerint még a «primitív közösségi dalt» sem lehet «a nép befolyástól mentes költői termékének» nevezni: a primitív kultúrák, a primitív közösségi élet legközelebbi megfelelőit «félénkséget félretéve, az állatvilágban, a hangyáknál, a méheknel, a majmognál stb. kell keresnünk».⁶ Íme a népművészet, a «lesülly-

⁵ MOLNÁR A., *A népzeneekutatás kérdéseiből*. Kodály-Emlékkönyv, Budapest 1953. 331. l.

⁶ C. BROUWER, *Das Volkslied in Deutschland, Frankreich und Holland*. Groningen, Den Haag 1930. 114. l. Idézi: W. DANCKERT, i. m. 10—11. l.

lyedt kultúrjavak» igazi forrásai : a gáláns középkori lovagok — hangyák és majmok társaságában!

A nemzetközi «folklore»-ban külön, kiemelkedő helyet foglal el a magyar népzene-kutatás : nemcsak az anyag feltárása és a formai elemzések terén, hanem — amit eddig kevésbé hangsúlyoztak — egész szellemével, átfogó koncepciójával, az élettel való eleven kapcsolatával. A magyar népzene-kutatásnak ez az erős oldala elválaszthatatlanul összefügg azokkal a haladó művészi törekvésekkel, amelyek a magyar zene «népi realizmusának» irányzatát jellemezték.

Bartók, Kodály számára sohasem volt elfogadható a «lesüllyedt kultúrjavak» elmélete. Ellenkezőleg : a zenetörténetben kevés példát találunk a nép *alkotóerejébe* vetett olyan szenvedélyes hitre, amilyen az ő egész életművükön végigvonul.

Ha a folklore más kutatóinál azt láttuk, hogy a nép önálló alkotásainak kétségbevonásával, a «lesüllyedés» elméletével *megkerülik* a népzene *osztályjellegének* egyébként mind kevésbé mellőzhető vizsgálatát, igen tanulságos, hogy hogyan kell *szükségképpen eljutnia* e kérdések fölvetéséig a haladó, a nép alkotó képességét felismerő, a szűk szakmai kereteken túl szélesebb tudományos összefüggéseket kereső népzene-tudománynak. BARTÓK ismert népzene-meghatározásának⁷ kétségkívül vannak bizonyos egyoldalúságai, amikor a «zenei ösztön» «spontán» kifejezését tartja a népzene ismérvének ; de tágabb, gazdagabb területeket nyit meg, amikor a népzene fogalmát nem szűkíti le valamilyen «ösi», «primitív» rétegre, hanem népzeneinek nevezi «mindazon dallamoknak az összességét», «amelyek valamilyen emberi közösségnél kisebb vagy nagyobb területen bizonyos ideig használatban voltak . . .» A «valamilyen emberi közösség» fogalma szinte önként visz ahhoz a kérdéshez, hogy konkrétan milyen korban, milyen különböző emberi közösségek azok, amelyek a népzene ilyen vagy olyan formájának a hordozói. Hogy Bartók erre a kérdésre kereste a világos választ, hogy olyan kategóriák után kutatott, amelyek megközelítették a társadalmi osztályok tudományos fogalmát, mutatja, hogy a felgyűjtött magyar népzenei anyagra a «parasztszene» kifejezést alkalmazta, a «népzene» általános fogalmánál *társadalmilag konkrétebb* terminológiát keresve.

Ezen az úton még tovább megy KODÁLY. Előbb már idézett kijelentése — amely látszólag lemond a népzene meghatározásáról — egyáltalán nem szkepticizmusból fakad. Éppen ellenkezőleg : a szűk, kétes értékű definíciók elvetésével sokkal gazdagabb, termékenyebb konkrét kérdés-feltevések sorához nyitja meg az utat. E klasszikus — és a további kutatásokhoz sokban máig is utat mutató — kérdés-feltevések azt mutatják, hogy Kodály igen élesen meglátta a magyar falu társadalmának korántsem «statikus-idillikus», hanem nagy átalakulásokkal terhes képét és ez átalakulások vizsgálata során eljutott a konkrét *osztályelemzésekkel* egybekapcsolt népzene-kutatás *igényéig*. «Külön tanulmányozás tárgya — írja — a zene a közösség életében . . . A közösség vezető rétege mennyiben törekszik „fölfelé” zenei szokásaiban is? Hat ez a többiekre? Az egyre élesebben elváló falusi proletariátus zenei ízlésében is elkülönül a törpe- és kisbirtokos osztálytól? Vannak-e még közös dalaik? Melyek az osztályhoz kötött dalok?»⁸ Vagy másutt : «Mélyreható különbségek

⁷ BARTÓK B., *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*. 2. kiad. Budapest 1952. 3. 1.

⁸ KODÁLY Z. i. m. 2. 1.

vannak életkor, társadalmi, vagyoni állapot, vallás, civilizáltság, vidék és nem szerint.» «A falu társadalma csak messziről egységes. Mennél figyelmesebben nézzük, annál több fokát látjuk meg. Különbséget jelent a foglalkozás (iparos, földműves, cseléd, pásztor); egyfoglalkozásúak közt a vagyon, vallás. Meglátszik ez a daltudáson is. Jobbmódú emberek szeretnek dalaikban is különbözni a szegényebektől . . . Mennél jobban közelít a földművelő nép vagyonban és életmódban a kisbirtokos nemességhez, annál érdektelenebb néprajzilag.»⁹

Láthatjuk tehát, hogy a polgári népzene-kutatás leghaladóbb, legvilágosabban látó részének szükségképpen el kellett jutnia az általános «nép»-fogalomtól az *osztály* fogalmának küszöbéig; egy sor olyan kérdés *felvetéséig*, amelyeknek tudományosan kielégítő megválaszolása már csak a történelmi materializmus alapján lehetséges.

Ezeknek a válaszoknak a megadásán dolgozik a *szovjet* folklór, amely egy sor monográfiában, tanulmányban a történetileg konkrét osztály-fogalmat teszi vizsgálódásai alapjává. Ezen a talajon nemcsak sok népi alkotás tartalmába sikerült elemzéseivel behatolnia, hanem előrehaladt olyan problémák tisztázásában is, mint a népi és egyéni alkotás viszonya, a «népies dal» szerepe egyes korokban (pl. a XVIII. századi orosz «kant»), a «lesüllyedt kultúrjavak» elméletének cáfolata.¹⁰

*

Ezek után adjunk választ a bevezetőben felvetett első kérdésre: milyen «nép»-fogalomból indul ki a jelen tanulmány, amikor címében a «népdal» kifejezést használja?

Mindenekelőtt: a népdal, mint *műfaji* kategória a «hivatásos» zene műfajaitól különböző jelenség; nem elsősorban a «szerzőség» problémáját, hanem az *életben játszott szerepét* illetően. «Mindennapi» (mint oroszul mondják: «bitovoj») műfaj, amely az élet legkülönbözőbb alkalmaihoz oly módon fűződik, hogy azok adják elő, akik élnek vele. Különbözik tehát azoktól a zenei műfajoktól, amelyek a hivatásosság kialakulásával nemcsak a hivatásos szerzőt, de a hivatásos *előadót* és a hivatásos zene *előadási alkalmait, formáit* tekintve is különváltak az életbe közvetlenül beágyazott zene — korábban egyedül létező — formáitól.

A «mindennapi», «közhasználatú» jelleg azonban még nyitva hagyja azt a kérdést, hogy *mely társadalmi osztály, réteg az*, amelynél ez vagy az a «népzenei» forma közhasználatban forog. A feudális nemességnek éppúgy vannak «közhasználatú» dalai, mint a tőkésosztálynak, a városi kézművesnek, az ipari munkásnak, a parasztság különböző rétegeinek. Felmerülhet tehát az a javaslat, hogy a «népzene» eléggé általános fogalmát a «közhasználatú zene» még általánosabb fogalmával váltsuk fel, mint *műfaji* kategóriával; és hogy ezen belül elemezzük konkrétan az egyes társadalmi osztályok, rétegek élete és annak formái által meghatározott, gondolkodás- és érzésvilágukból fakadó különböző «közhasználatú» zenei formákat.

⁹ Uo. 10. l.

¹⁰ A szovjet kutatás idevágó egyes eredményeinek összefoglalását és bibliográfiát adnak: SZABOLCSI B., *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben. Népzene és történelem*, Budapest 1954. 8—9, 14—17, 24. l.; ORTUTAY Gy., *Az «európai» ballada kérdéséhez. Kodály-Emlékkönyv*, Budapest 1953. 125. s.köv. lapok; MARÓTHY J., *A népzene fejlődésének néhány kérdése a Szovjetunióban*. Budapest 1953.

Ez azonban helytelen lenne : a «nép», bár összetett fogalom, mégis igen határozott konkrét tartalma van, társadalomtudományi szempontból is. Több társadalmi réteget, sőt osztályt foglalhat magában, viszont ugyanekkor társadalmi szerepének lényegét, céljait, gondolkodását, hagyományait illetően élesen különválnak más osztályoktól, rétegektől.

«Hogy mia „nép”, az azon múlik, hogy egy bizonyos történelmi helyzetben mely osztályok tudnak együttthaladni a közös, nagy érdekekért.»¹¹

Ez a meghatározás a nép fogalmát tudományos alapra fekteti. Nem elvont, általános, hanem történetileg konkrét és éppen ezért *történetileg változó* társadalmi kategóriát ír le ; legfőbb ismérvként az adott osztály, réteg *viszonyát a társadalmi haladáshoz* jelöli meg.

Az ilyen kiindulás a népművészet vizsgálatánál is termékenynek bizonyul. Kétségtelen, hogy a legközelebbi, legfőbb célkitűzések közössége egyben közös hagyományokat, a gondolatok és érzések bizonyos közösségét teremti meg egyes osztályok és rétegek közt, és ennek folytán közös, vagy rokon művészeti formák létrejöttéhez vezet. Kínálkozná tehát az a megoldás, hogy egy bizonyos korban a társadalmi haladás legközvetlenebb céljaiért együttthaladó osztályok, rétegek «mindennapi, közhasználatú» zenéjét nevezzük népzenenek.

Ez a népzene-fogalom azonban — nézetem szerint — még mindig túlságosan tág lenne. Beletartoznának olyan kategóriák is, mint pl. a XVII—XVIII. századi polgári dal-műfajok, vagy a XVIII—XIX. század magyar nemzeti tánczenéjének és románcos műfajainak világa.

Kétségtelen, hogy a polgárság, a nemesség, vagy azoknak egyes rétegei, bizonyos korokban, bizonyos célokért együttthaladnak a jobbággal, a mesterlegénnyel vagy akár a proletárral, mégis az előbbieket és utóbbiak közt — a hagyományok, a gondolkodás, a művészeti formák tekintetében — lényeges határvonal mutatkozik. Egy példa : a korai városi fejlődés, a kommunamozgalom a népművészet nagy fellendülését hozza magával a városokban. Ez a városi művészet még szinte teljesen oszthatatlannak látszik. További útja azonban mind határozottabban kétfelé ágazik : az egyik oldalon a polgárság felső rétegének differenciált, gyakran átnomkodó, mesterkelt «chanson»-irodalmába torkollik, a másik oldalon pedig a népi tömegmozgalmak súlyos, meg-rázó erejű népekeihez vezet.

A szétválasztás szempontja természetesen nem a művészi érték : a polgári dal éppúgy hozhat létre teljes értékű realista alkotásokat, mint a jobbágy-dal — bár kétségtelen az is, hogy minél inkább kialakul a polgárság felső rétegeinek elzárt világa, annál több talaja van az élettől elvont, spekulatív, vagy felszínes, szegényes és korlátozott tartalmú alkotásoknak. Tény az is, hogy a még haladó, de a nép alapvető rétegeitől már különvált társadalmi réteg művészetében a legnagyobb virágzás, a legnagyobb gazdagság korszakai azok a nagy forradalmi korszakok, amelyekben e szűk határok megnyílnak és e réteg is egy átfogó tömegmozgalom részesévé válik ; valamint az is, hogy e réteg kivételes képességű alkotói legnagyobb műveiket éppen annak köszönhetik, hogy túl tudtak lépni a környezetük, közvetlen talajuk által meghatározott korlátokon.

Másfelől tény, hogy az említett réteg «közhasználatú» zenéjének világa több ponton is megőrzi és fenntartja kapcsolatát azon rétegek, osztályok

¹¹ RÉVAI J., *Marxizmus, népiesség, magyarság*. Budapest 1949. 302. l.

«közhasználatú» zenéjével, amelyből kivált, amellyel harcuk közös célkitűzései továbbra is összekapcsolják. E kapcsolat legfőbb formái : a) bizonyos elemek, motívumok azonossága ; b) az előbbi réteg közhasználatú zenéje legkiemelkedőbb alkotásainak közeledése az utóbbi réteg zenei világához ; c) a kölcsönös átvétel, amelynek legfőbb okai : az érzés- és gondolatvilág bizonyos pontokon megmaradt közössége, a kivált réteg pozitív értelmű «nép-kultusza», az életben adódó találkozási pontok ; végül d) a közös harc közös dalai, amelyeket ugyan nagyobb rész az «alsóbb» réteg, osztály alkotómunkája hozott létre, de amelyek átkerülnek a «felsőbb» réteg repertoárjába, majd hagyományába is. Nem lényegtelen érintkezési pont az «alsóbb» réteg egyes egyedeinek az a törekvése sem, amely nyomasztó helyzetéből a kiutat a «felsőbb réteg» irányában látja, és életmód, kultúra, művészet terén is ennek vonzóereje, hatása alá kerül.

Végül a fejlődés állandóan mozgásban lévő, szakadatlan és bonyolult folyamata következtében sokszor az átmenetek nagy finomsága adódik, ami a megkülönböztetést néha rendkívül nehezé teszi. A kérdéses «kivált rétegek» nem egysapásra jönnek létre, hanem fokozatosan alakítják ki önálló arcukat, abból az archól, amely nemrégben még a «maguk mögött hagyott» rétegekkel közös sajátjuk volt. Ezzel egyidőben az utóbbi rétegek helyzete, életmódja, gondolkodása és zenéje is átalakul. A köztük továbbra is megmaradó, időnként történeti feltételek következtében erősödő vagy gyengülő összekötő kapcsok miatt mégsem lehet a szétválás sémáját egyszerű divergáló egyenesekkel ábrázolni. A finom átmenetek miatt rendkívüli figyelmet kell fordítani az «intonációs» változásokra, esetleg azonos dallam-struktúrák árnyalatnyi jellegbeli «átintonálásaira». Az ilyen intonációs változások — amelyeknek elméleti alapvetését a XVI—XVIII. századi polgári materialista iskolák, majd a XIX. századi orosz realizmus eszméi után a szovjet zenetudomány adta meg, élén ASZAFJEVVEL — törvényszerűen megelőzik a zene strukturális átalakulását ; a strukturális változások az esetek nagy részében az intonációs változások «mennyiségeinek» fokozatos felhalmozódása után jönnek létre.

De mindezek a finomságok nem fedik el azokat az alapvető azonosságokat, illetve különbségeket, amelyek egy adott történelmi pillanatban a haladó osztályok, rétegek összességén belül két fő csoportot tesznek megkülönböztethetővé. Az egyik csoport a *dolgozó, kizsákmányolt tömegek összessége*, a másik csoport a *kizsákmányolóknak az a rétege*, amely az adott történelmi helyzetben haladó és az előbbi csoport szövetségese.

Felvetődhet a kérdés : helyes-e a népzene meghatározását ilyen változó, állandóan mozgásban levő társadalmi kategóriákhoz kötni? Hiszen az eddig gyakorlatilag használt népzene-fogalom egyik jellegzetes és nagyra értékelt eleme a folytonosság, a néphagyomány tartóssága, a népi alkotás hosszas formálódása és klasszikus egyedekben megérett leszűródése.

A történetileg konkrét osztály-fogalmon alapuló népzene-meghatározás azonban nemcsak nem áll ellentétben a népzene e fontos sajátjával, hanem ellenkezőleg : *magyarázatot* ad rá, megvilágítja társadalmi alapját és életbeli összefüggéseit.

A dolgozó, kizsákmányolt tömegek hagyománya : évszázados, évezredek hagyomány. Tartóssá kovácsolta a közös sors, megedzették a közös harcok, amelyeknek emlékei erőforrások az élet nyomasztó körülményeinek elviselésére, új küzdelmek megvívására.

Hogyan válhatott ez a hagyomány ilyen tartóssá? Hiszen e tömegek társadalmi helyzete és ezért művészete is történelmi átalakulások egész során

ment keresztül. Milyen óriási az út a földközösség szabad parasztjától, az ókori rabszolgán, az ókorvégi colonus-on, a koraközépkori jobbágyon, a középkori «vilain franc»-on, annak különböző rétegein át, a XV—XVI. században megjelenő mezőgazdasági munkásig, polgárosodó parasztig, ha csak a földművelő rétegeket tekintjük is, ezeket is csak a XVI. századig, és nem vizsgáljuk a római kézműves, műhelyben dolgozó rabszolga, a középkori feudális birtok központjában dolgozó, majd városi kézműves, a céhpolgár, mesterlegény, manufaktúra-munkás fejlődési útját, sem mindezen rétegeknek a XVI. századtól napjainkig tartó nagy életforma- és gondolkodásbeli átalakulását! E munka legfőbb célja éppen az, hogy ezeket a nagy társadalmi átalakulásokat vizsgálja, és kimutassa, hogy az eddig általában statikusan szemlélt népzenei formáknak hogyan kellett szükségképpen változniuk, fejlődniük ez átalakulások során.

Mégis van közösség a dolgozó, kizsákmányolt tömegek hagyományában. Ez a közösség mindenekelőtt a hagyományok fokozatos átalakulásának elvéből táplálkozik. A dialektikus fejlődésnek az a fajtája, amelyet Sztálin a szocialista gazdasági fejlődéssel kapcsolatban fogalmazott meg, a tipikus formája a népzene fejlődésének is: «A régi nem egyszerűen teljesen megszűnik, hanem az újhoz alkalmazkodva megváltoztatja lényegét, s csak a formáját tartja meg, az új pedig nem egyszerűen megsemmisíti a régit, hanem áthatja a régit, megváltoztatja annak lényegét, annak funkcióját, de nem törli össze annak formáját, hanem az új fejlesztésére használja fel.»¹²

A minőségi ugrás e fokozatos formája a népzeneben onnan ered, hogy az új fejlődésnek nem kell egy tőle idegen, vele ellenségesen szembenálló felépítmenyi rendszert szétzúznia — mint általában a hivatásos zene esetében —, hanem a dolgozó, kizsákmányolt osztályok saját hagyományának átalakulásáról van szó, amely átalakulás természetesen még akkor is általában fokozatos, ha végső fokon — az életforma, a társadalmi helyzet minőségi megváltozása miatt — minőségi ugráshoz vezet. Egy nagy társadalmi átalakulásnál a népzenei hagyományok megélnkülése, ezekből bizonyos elemek kiválasztása, központba helyezése, értelemváltása; a mennyiségi változások fokozatos felhalmozódása, amely végül is minőségi ugráshoz: új formatípusok kialakulásához vezet — ezek azok a fő fejlődési elvek, amelyeket e tanulmány egész menetében alkalmazunk lesz végigkísérni.

E fejlődésnek szükségképpen szelektáló hatása van, és ha a hagyomány tartósságáról beszélünk, akkor korántsem az egész hagyomány fennmaradásáról van szó, hanem a hagyománynak csak egy részéről, a hagyomány bizonyos elemeinek továbbéléséről, új összefüggésekben.

De van a hagyomány tartósságának egy másik fontos eleme is: a népművészet egyes klasszikus alkotásainak fennmaradása, amelyek a nép múltjának fontos, tipikus élményeit a legmegragadóbb formában őrzik. A régi népzene egyes egyedeinek ilyen fennmaradása sok rokonnórást mutat a hivatásos művészet legjobb alkotásainak fennmaradásával. A múltra való emlékezés népi formája ez, amely a sok évszázados csiszolódás során lehánt magáról minden esetleges, perchezkötött elemet és csak a lényeges vonásokat őrzi meg. A francia «Renaud»-ballada évszázadokkal élte túl a feudális osztály kardcsörgésének «sivár zaját», főhősének nevét «Renaud gróf»-ról «Renaud

¹² I. V. SZTÁLIN, *A szocializmus közgazdasági problémái a Szovjetunióban*. Budapest 1952. 53—54. l.

király»-ra, majd «Renaud János»-ra változtatva. Az orosz «Dubinuská»-t énekeltek még, amikor már nem alkalmazták a kötélhúzásos fakitermelés régi módját, majd akkor is, amikor már megszűnt a hajóknak emberek általi vontatása. A munkadalból az orosz nép évszázados elnyomatásának jelképe lett, és ezért tudott olyan hatalmas hatást elérni, mint az 1905-ös forradalom «idézőjelbe tett» refrénje, majd mint — ugyancsak idézetszerű refrénként — a mai szovjet ipari tanulók vidám éneke.¹³

Mint látható, a régi életből született, a régi élet tipikus vonásait élénk állító klasszikus népi alkotások nem valami élettelen «kövületként» maradnak fenn. Éppen ellenkezőleg: a múlt küzdelmeinek felelevenítése, a múlt és jelen helyzete közti *rokonság* hangsúlyozása a nép életének időszerű szükségleteiből fakad. Híres példája ennek a huszita háborúk klasszikus tömegéneke: a «Ktož jsú boží bojovníci», amely a XIX. századi cseh zenében a nemzeti mozgalmak jelképes dalává lett (vö. Smetana: «Tabor»), de még a XX. században, a hitler-fasiszták ellen küzdő cseh partizánok is harci dalként énekeltek!¹⁴

A régi tehát nemcsak az új elemeként marad fenn, hanem klasszikus egyedekbe sűrítve is. Ezzel magyarázható sok magyar népzenekutatónak az a megfigyelése, hogy míg az «újstílusú» népdal állandóan fluktuál, mozgásban van, és időleges, kevésbé leszűrt elemeket is hordoz magában, a «régí stílusú» népdal formái általában tökéletesen lecsiszolt, klasszikus művészi megformáltságban jelennek meg. (Ez vezetett egyeseket olyan nézetekhez, hogy a régi stílus «klasszicizmusával» szemben az új stílus már a «hanyatlást» képviseli. Jóllehet *ugyanaz az erő* az, amely a régít klasszikussá csiszolja, és ugyanakkor az új számtalan változatát teremti meg.)

Mely rétegek, osztályok vesznek részt ennek a közös népi hagyomány-nak az őrzésében és fejlesztésében, a társadalom átalakulásának szakadatlan mozgása során? Azt látjuk, hogy azok a rétegek, osztályok, amelyek a kezdeti össznépi közösségből, majd — az osztálytársadalmakban — a dolgozó, kizsákmányolt tömegek összességéből *kiválnak*, és érdekeikben az előbbiekkal — teljesen, vagy akár csak több lényeges ponton is — *szembekerülnek*, az előbbieket *kizsákmányolóivá* lesznek, fokozatosan *megszakítják* kapcsolatukat a népi hagyomány szerves életével. *Elemeiben* ennek a kapcsolatnak emlékét még őrizhetik; közös társadalmi mozgalmak e hagyomány néhány lényeges formáját is közössé tehetik (pl. hugenotta zsoltár, német korál, a nagy francia forradalom dalai); de egészében véve *az addigi közös út szétválik*, két külön hagyományrendszer keletkezik, amelyek közt legfeljebb egyes érintkezési pontok maradnak meg, de ezek nem homályosítják el, ellenkezőleg: még inkább aláhúzzák a két világ alapvető különállását.

A dolgozó, kizsákmányolt osztályok helyzetének lényegéből: a kizsákmányolás *lényének* azonosságából, a kizsákmányolt tömegek *összetételének* elég nagyfokú állandóságából fakad, hogy a népzene hagyománya sokkal *folytonosabb, szilárdabb*, mint az egymást váltó kizsákmányoló osztályok hagyománya. Ebben a folytonosságban megőrződnek azok az elemek, amelyek korábban a nép közös sajátjai voltak egy belőle azóta kivált réteggel; vagy amelyeket a vele szövetséges osztállyal, réteggel együtt vívott közös harc

¹³ A «Dubinuszka» történetéhez lásd GIPPIUSZ szovjet folklorista rendkívül érdekes tanulmányát: „Эй, ухнем“ и „Дубинушка“. Советская Музыка (1953) 9. sz.

¹⁴ И. БЕЛЗА. Очерки развития чешской музыкальной классики, Москва—Ленинград 1951. 45. l.

hívott életre. Így őrződtek meg a néphagyományban — és *csak* a néphagyományban — a magyar XVI. század egyes virágénekei, históriás énekei, a XVI. századi «hajdútánc» egyes formái, amelyeket Kodály alapvető kutatásai tártak fel. Világos tehát, hogy ebben az esetben nem arról van szó, mintha a néphagyomány valami «kövület-gyűjtemény» lenne, amelybe «lesüllyedve» megőrződtek volna történetileg már túlhaladott korok termékei. A tények éppen a néphagyomány aktív-alkotó szerepét mutatják ebben a folyamatban, a népnek azt a képességét, hogy megőrizze a közös hagyománynak, benne a *saját* művészetének legértékesebb elemeit, akkor is, amikor más osztályok, rétegek útja ettől már messze elkanyarodott.

A történelemnek azonban nemcsak olyan mozgása van, amelynek során egyes rétegek a dolgozó, kizsákmányolt tömegek összességéből *kiválnak*, hanem olyan is, amelynek eredményeként új elemek *kerülnek be* ide, illetve több, addig egymástól különálló réteg *kovácsolódik egybe* ebben az összességben. Az ókor végén a legkülönbözőbb rétegek, osztályok, népcsoportok : a szabad paraszt, a falusi és városi rabszolga, a lesüllyedt szabad, a colonus, a városi iparos, az ókori városi «proletár», a germán nemzetségi szervezet tagja — kovácsolódik lassan egységbe, a feudalizmus felé irányuló kolonátusi fejlődésben. A XIV—XV. században a céhen belüli emelkedésből fokozatosan kizárt mesterlegény kezd újra teljes értelemben «néppé» válni. (A kommunizmus mozgalom polgársága még nép volt, egy *korábbi* értelemben.) A fejlődési folyamat elején : a különálló hagyományok bábeli nyelvezava — az ókor végén a keleti kultuszok, nemzetségi hagyományok, a görög és római rabszolgatartó kultúra hagyományai ; a XIV—XV. században a nemzetségi elemeket őrző pásztori kultúra, a jobbágyparaszti dal, a kézművesek céhszerűen elzárt művészeti formái. A folyamat végén : az ókorban a paraszti szőlődal, a XV. században pedig a népének új formáinak, a szorosabban vett «európai népdal» első jellegzetes típusainak megszületése.

Mi volt az az erő, amely ezeket a kezdetben oly különböző elemeket egybekovácsolta, amely szétértőzte a szűk helyi, réteg- és osztálybeli korlátokat? A továbbiak során látni fogjuk, hogy elsősorban a *nagy társadalmi átalakulásokkal együttjáró nagy tömegmozgalmak* jelentették azt a hatalmas «olvasztó kohót», amelyben e folyamat végbement. Az ókor végén : a felbomló rabszolgatartó társadalom nagy tömegmozgalmi, a XIV—XV. században a néptömegek antifeudális harcai, az eretnekmozgalmak és az egységes nemzetek megteremtésével összefüggő küzdelmek.

Így, ilyen nagy átalakulások, népmozgalmak sorozata nyomán jött létre azon hagyományok összessége, amelyben bár lehetnek és szükségképpen vannak is rétegbeli változatok, különbözőségek, és amely a szakadatlan mozgás állapotában van, mégis az egészet tartalmilag és formailag egységbe vonják, közös törvényszerűségek alá helyezik az elnyomott, kizsákmányolt tömegek helyzetének, életkörülményeinek alapvető azonosságai, a harc közössége és mindebből fakadóan a hagyományok közössége. *A népi kulturális hagyomány folytonosságának a mindenkori nép — az elnyomott és kizsákmányolt dolgozó rétegek mindenkori összessége — az őrzője és továbbfejlesztője.*

De vajon nem túl lényegesek-e egyes korokban, egyes rétegeknél a *különbözőségek* ahhoz, hogy mindezeket a hagyományokat a «népi» közös nevével lehessen megjelölni?

Valóban vannak olyan korok, amelyekben a nép egyes társadalmi alkotó-elemeinek egymástól való elzártasága fokozódik, míg más korokban ez az elzárt-

ság nagymértékben feloldódik. De az egyes rétegek életéből fakadó legtipikusabb formák, törvényszerűségek nem maradnak meg a kérdéses rétegnél, hanem az egész nép közkincsévé lesznek. Különösen áll ez annak a rétegnek az alkotásaira, amelyek a *társadalom fejlődésének egy adott szakaszában az élen jár*, a nép közös törekvéseinek legfőbb megtestesítője és harcosa. Így pl. látni fogjuk, hogy a heterometrikus strófa-forma létrehozója a XI—XIII. századi városi kommuna-mozgalmak polgársága; a XIV—XV. században születő új daltípus megszületésében a sajátos «szegénylegény»-réteg pásztori kultúrából továbbvitt zenéjének és a parasztdal egy típusának szintézise volt a fejlődés fő útja. A XVI. századtól egészen a tömegzene hanyatlásáig a városi plebejus-rétegeké lesz a vezető szerep (vaudeville). Magyar példa: a «hajdútánc» típusát egy — bizonyos fokig az angol «outlaw»-val is rokon — városi fejlődés felé tartó pásztor-szegénylegény réteg hozta létre. — Mindennek ellenére lehet-e kétséges, hogy mindezek a formák *az egész nép hagyományának alkotóelemeivé lettek?* A kommuna-mozgalomban létrejött daltípust átvette a paraszt, csakúgy, mint a XV. századi népmozgalmak paraszti dalát a városi mesterlegény, és mint a városi «vaudeville» műfajait ismét a paraszt. E rétegek kivétel nélkül a *népzene* egyes rétegeivé lettek, amelyeket ma már csak forma szerint különböztet meg és osztályoz a népzene-tudomány.

Kérdés, hogy mi a szerepe ebben a közös alkotói, őrzői tevékenységben a *parasztságnak*, amelyet elterjedt nézetek még mindig a népzene kizárólagos, «par excellence» hordozójának tartanak?

Kétségtelen, hogy az Európában adott történelmi körülmények közt egy bizonyos kortól kezdve a parasztság egyes rétegei *válnak* a népzene legfőbb fenntartóivá. Ennek magyarázata az, hogy a hanyatló kapitalizmus benuzó hatást fejt ki a tömegek alkotói tevékenységére, és romboló, mérgező hatást a tömegek kulturális megnyilvánulásaira. Persze ez alól nem kivétel a parasztság sem; a parasztság egyes rétegei azonban — főként szegényparaszti rétegek — elzártáguknál fogva kevésbé vannak kitéve ennek a hatásnak. Ez téveszt meg sok kutatót, akik abból a tényből, hogy a népzene ma főként paraszti rétegeknél található, azt a következtetést vonják le, hogy a népzene legfőbb, tulajdonképpeni alkotója és hordozója *mindig is* a parasztság volt, és hogy a «paraszti, őstermelői, természeti» életforma az egyedül alkalmas a kultúra eme «spontán, ösztönös» (?) formáinak létrehozására.

Nem igaz azonban még csak az sem, hogy a népzene fenntartója *ma* csak a parasztság lehet. Az orosz népzene kifejlődése, a szovjetunióbeli nemzetiségek népzenejének fejlődése meggyőzően mutatja, hogy itt a hagyomány továbbélésének, továbbfejlődésének legfőbb hordozójává éppen a *forradalmi proletariátus és a munkásmozgalom* vált. Új népzenei formák létrehozásában, a hagyomány továbbvitelében az orosz és más szovjetunióbeli *városok* proletariátusának — a textil-manufaktúra korszakától a modern ipari nagyüzemig, a XIX. század közepétől a XX. századi forradalmakig — élenjáró szerepe volt, amely hasonló a nyugati városok tömegeinek vezető szerepéhez a kommuna-mozgalom korszakában, majd a XVI. századtól a XIX. század első feléig terjedő időben.¹⁵ És az ázsiai népeknél nyilván így van ez ma is. Vagy: mennél rövidebb ideig fejthette ki valahol romboló hatását a kapitalizmus, mennél inkább összefonódik a *még* fennmaradt népi hagyományok meglévő gazdag-

¹⁵ Erről a kérdéstről I. szerző *A népzene fejlődésének néhány kérdése a Szovjetunióban* c., már idézett tanulmányát.

sága a már fellépő forradalmi proletariátus tudatos mozgalmával, annál világosabban látható, hogy a városi nép ma is pozitív szerepet képes játszani a népzene fejlődésében; sőt a népzene igazi fejlődése — nem pedig továbbélése, lassú pusztulásra ítélt vegetálása — csak a városi tömegek vezetete népmozgalom keretében képzelhető el.

Mindebből következik, hogy a népzene «nép»-fogalmának ilyen meghatározásával: *a társadalom elnyomott és kiszákmányolt dolgozó rétegeinek mindenkori összessége* — nemcsak társadalmilag elfogadható, összetartozó kategóriát találtunk, de egyben olyan alapot, amely nélkül a népzene lényegének és fejlődésének egy sor döntő jelenségét egyszerűen nem tudnánk megmagyarázni. (E meghatározás természetesen csak osztálytársadalmakra érvényes; az osztálynélküli társadalom „nép”-fogalma egyértelműen világos.)

Fölmerülhet még az aggodalom is, hogy ez a meghatározás nem jelenti-e a népzene-fogalom túlzott kiszélesítését, egyes lényeges határvonalak elkenését. A régi népzene-fogalmakhoz képest semmiesetre sem, mert azok ködösségét — mint láthattuk — eléggé nehéz lenne fölülmúlítani. E fogalmak — amennyiben határokat vontak — előszeretettel mozogtak a falu-város ellentétben. Számukra inkább jelentett néprajzilag azonos kategóriát a «város» — a proletártól a kispolgáron át az Angol-Magyar Bank igazgatójáig —, mint a falusi agrárproletár együtt a városi üzemi munkással. Ugyan hogy lehetne ilyen alapon megmagyarázni, hogy a középkori eretnekmozgalmakban ugyanazokat a dalokat énekelték a városi és falusi plebejus-tömegek (holott a «városiaknak» talán Machaut egy kicirkalmazott «rondeau»-ját kellett volna inkább dúdolniok?); vagy hogy az orosz népi többszólamúság ma is egyik leggazdagabb lelőhelye a nemcsak «városi», hanem a proletárforradalom harcai során 1905-ben és 1917-ben is híressé vált *Ivanovo-Voznyeszenszk* (vajon énekelték-e ezeket a népdalokat a nemkevésbé «városi» gyártulajdonosok is?)!

De ezen túl: ha a népzene fogalmához tudományos igénnyel közelítünk, akkor azon jelenségek kereteinek definíciója, amelyeket népzene alatt egyáltalán értünk, nem kizárja, hanem feltételezi a közelebbi, konkrét elemzéseket, így a népzene egyes formáinak, válfajainak, egyedeinek viszonyát a «nép» gyűjtőfogalom alá foglalt egyes, konkrét társadalmi rétegekhez. Tehát a cél nem a mindent felölelhető általánosság, hanem — minden téren — a lehető legnagyobb pontosság és világosság.

Az egyes esetekben három szempont vizsgálata döntheti el azt, hogy népzeneről van-e szó, és hogy a kérdéses zenei alkotást közelebbről mely réteg, osztály sajátjának kell tekintenünk.

1. A kérdéses alkotás mely társadalmi réteg életformájával, igényével, gondolatvilágával, hagyományaival, megnyilatkozási, kifejezési formáival van összhangban?

2. A kérdéses alkotás — természetesen csak «közhasználatú» műfajról lehet szó — a feltételezett társadalmi osztály, réteg által művelt «közhasználatú» műfajok egyikének formáját testesíti-e meg?

3. Kimutatható-e, hogy a kérdéses alkotás tartósan továbbélt a kérdéses osztály, réteg hagyományában, vagy ezen túl: a teljes néphagyomány részévé vált-e?

A 3. kérdésnek — az anyag természeténél fogva — a legtöbb esetben nyitva kell maradnia. De ha eléggé beható ismereteink vannak ahhoz, hogy az első két kérdésre pontos választ adjunk, akkor az utolsó kérdés megválaszolatlansága nem jelent nagy problémát: tudjuk, hogy a népi alkotások közül

csak a legértékesebb marad fenn hosszú ideig, de azért az ideig-óráig élő népi alkotás is a nép műve.

Mint látható, a fenti szempontok pozitív megválaszolása nem zárja ki azt, hogy a kérdéses alkotás közelebbről is meghatározható *szerző* műve legyen. Helyes-e vajon, hogy ilyen alkotásokat is belefoglaljunk a népzene fogalmába?

Ismeretes, hogy — a primitív zene közös rögtönzésének fejlődési fokán túl, amikor már lezárt formájú «alkotásról» beszélhetünk — a népzene minden ismert formájában kezdeményező része van az *egyéni* alkotásnak. Erre vonatkozóan éppen a már említett szovjet kutatások tártak fel sok fontos adatot. Tehát a kérdés nem az, hogy népi alkotásról beszélhetünk-e ott, ahol a szerző személye kimutatható, hanem csupán az: a szerzők mely kategóriáinak műveit sorolhatjuk a népi alkotások közé? Csak azokét, akik közvetlenül a nép tagjai, vagy más, kívülálló egyénekét is?

Az európai zenetörténet igen korai fokán föllép már a *hivatásos* művész személye. Ennek szerepe nem korlátozódik az uralkodó osztályok, kizsákmányoló rétegek igényeinek kielégítésére, hanem a nép felé is fontos szerepe van. A középkorban kialakul egy sajátos «értelmiségi» réteg — nem mind hivatásos zenész a szó szorosabb értelmében —, amelynek tevékenysége abban áll, hogy — nagyrészt, mint vallásos szervező, népmozgalomnak szervezője, vagy akár népi szórakozások szervezője — a néptömegek zenei életében is bizonyos szervezői, alkotói, esetleg előadói szerepet tölt be. Ez a réteg sem mivoltát, sem szerepének tartalmát illetően nem egységes. Különböző papi rétegek, vándor énekes-hangszeres előadók, diákok stb. tartoznak ide. Tevékenységük célja csak részben az, hogy a tömegek valóságos igényeit kielégítsék; részben az, hogy a tömegeket — azoknak hagyományaiiba, igényeibe bekapcsolódva — más célkitűzések érdekében befolyásolják.

Ennek a «hivatásos» rétegnek egyes alosztályai különösen közel kerülnek a nép tényleges igényeihez, ezáltal a népi művészethez. Előfordul, hogy egy alkotásuk tökéletesen megfelel a fent leírt három kritériumnak. (Bizonyos laudák, korálok, zsoltárok; a versek közül Ronsard egy-egy dala stb.) Vitatható, hogy ezeket a — nem közvetlenül népi alkotók által létrehozott — műveket tekinthetjük-e népi alkotásoknak? De semmiképp sem vitatható, hogy — mivel a három kritériumnak, vagy akár azok egyikének — megfelelnek, rajtuk, segítségükkel a népi alkotások általános törvényszerűségei — vagy egy-egy törvényszerűségük — *sikerrel tanulmányozhatók*. Annál is inkább, mert ez alkotások gyakran — néha kimutathatóan — nem mások, mint már meglévő népi alkotások egyszerű átvételei, vagy «arranzálásai». Másrészt azért is, mert — ha nem is közvetlenül népi alkotó hozta ezeket létre — mindenesetre fényt vetnek a tömegek *zenei gyakorlatára*, a tömegek életében szerepet játszó zenei műfajokra és formákra. Ha a polgári zenetudomány pl. «nemesi, főúri» zenének nevezhette azt a zenét, amelyet a főurak igényére ugyan, de nagyrészt egyáltalán nem maguk a főurak alkottak, hanem a szolgálatukban álló, korántsem főúri eredetű hivatásos zenészek, méghozzá a népzene elemeire támaszkodva, akkor módfelett különös lenne elvitatnunk a néptől azt a zenét, amelyet hivatásos vagy félhivatásos alkotók az ő mindennapi zenélési alkalmaira hoztak létre, mégpedig a nép által alkotott zenei formákra támaszkodva, és a népet, mint alkotó közreműködőt feltételezve! Így pl. a nép zenei gyakorlatának részei a XV. századi többszólamú laudák, amelyek — bár sokuknak szerzője ismert — kézművesek «lauda-közösségei»

számára készültek. Ez a helyzet általában a többszólamú énekes és hangszeres zene egy sor «közhasználatú» formájával.

A hivatásos vagy félhivatásos szerzők nép számára készült alkotásainak bevonása a népzene történetének elemzésébe tehát nemcsak megengedhető, hanem egyenesen *szükségszerű*. Annál is inkább, mert ezek maradtak fenn leginkább. És ha pl. az irodalomtörténész hevesen ellenezné is, hogy Petőfi egy-egy népi tartalmú, népi formájú és a néphagyomány részévé vált dalát egyszerűen népdalnak nevezzük, feltétlenül helyeselnie kellene, hogy a magyar népdal törvényszerűségeit ezeken a dalokon *tanulmányozzuk*, ha — tegyük föl — az eredeti magyar népdalok teljesen vagy nagyrészt elvesztek volna.

Természetesen az ilyen vizsgálat nem nélkülözheti a *legélesebb kritikát*; mi az, ami a kérdéses alkotásban valóban népi, mi az, ami idegen, kívülről bevitt, a tömegek befolyásolását célzó, vagy egyszerűen suta, ügyetlen utánzat. De ma még, a rendelkezésre álló lehetőségek mellett nem érzem biztosított-nak, hogy minden esetben csalhatatlan ítéletet mondjunk egy adott alkotás népi vagy nem népi jellegéről. Mindenesetre: e tanulmány célja nem az, hogy ezt a kérdést minden egyes esetben eldöntse, hanem az, hogy megállapítsa a *fejlődés legfőbb törvényszerűségeit*. Ehhez pedig a hivatásos vagy félhivatásos szerzők nép számára írt művei fölbecsülhetetlen értékű forrást nyújtanak.

*

A fentiekben meghatároztuk tehát a «népdal» szó — jelen munkában értendő — *nép*-fogalmát. A «népdal» szó második eleme: a «*dal*»-kifejezés. Ezt a szót a mindennapi használat szereti túl általánosan értelmezni, és gyakori az a jelenség, hogy a népzene bármely énekes formáját dalnak nevezik. Holott a szorosabban vett *dalforma* sajátos kategória, amely nem is található meg minden népzeneben. E munka kiindulása az, hogy ez a forma *történetileg jött létre, a fejlődés egy meghatározott szakán*: legfőbb célja pedig, hogy a népdal keletkezését és fejlődésének különböző állomásait az európai népzene történetében kimutassa.

II

A cím másik, magyarázatra szoruló szava: az «európai» szó. Helyes-e az, hogy egymástól különböző, saját fejlődési törvényszerűségek alapján létrejött egyes népzeneiket a közös «európai» gyűjtőnév alá vonunk és fejlődésük alapvető törvényszerűségeit együttesen vizsgáljuk?

A «Bevezetés» első részében kifejtettekből következik, hogy ez nemcsak helyes, de *szükségszerű* is. Ha a népzene formáit társadalmi törvényszerűségek határozzák meg, akkor — bármily lényegesek is az egyes európai népek sajátos, külön társadalmi fejlődésének és ezért egész arculatának, így népművészetének eltérései — nyilvánvaló, hogy a leglényegesebb törvényeknek azonosoknak kell lenniök, megfelelően a társadalmi fejlődésben bejárt, lényegében azonos útnak. Ezt az alapvető azonosságot az általunk vizsgált időszakban a feudalizmus általános kialakulása, majd a kapitalizmus csíráinak megjelenése adja meg.

Az európai népek művészetének közös vonásai már a polgári tudomány figyelmét is felkeltették. A közös vonások megindokolására azonban különböző idealista elméleteket hoztak létre. Az azonosságot hol misztikus «ős-motívumokkal», hol egyszerű «átvétellel» magyarázták. Az előbbi elméletek szem elöl tévesztették, hogy az egyes európai népek művészetében nemcsak bizonyos «ősi» motívumok közösek, hanem a *fejlődés egész menete*, olyan fokon is, amely már távol van az «ősi» korszaktól. Az utóbbiak pedig nem látták meg, hogy — a magától értetődő kölcsönhatás ellenére — az egyes népek művészete lényegében szerves *belső* fejlődés eredményeként jutott el az adott fokra. Az «átvételi» elméletek alkalmat adtak egyes népek művészetének lebecsülésére, amelyeknek mint «peremnépeknek» csak a «nyugati történeti népek» művészetének szolgái másolását engedélyezték.

A népzene területén csak kevés olyan jelentős monográfia született, amelyek az európai népek zenéjét összességében vizsgálták. Ezek közt kétségkívül az első kiemelkedő mű W. DANCKERT, *Das europäische Volkslied*je (1. 3. j.). E könyv jelentős anyagot vonultat fel és rámutat az európai népzenei formák néhány általános törvényszerűségére (így a *dal* sajátos kategóriájára, annak a paraszti életformával való összefüggésére; bár a «paraszti kultúra» itt teljesen általánosan, elvontan, történetietlenül jelenik meg, és az egész összefüggés fölvetése csak a bevezetés néhány futó mondatáig terjed, amely nem mélyül el a könyv konkrét vizsgálataiban). Mégsem képes az európai népzene leglényegesebb közös törvényszerűségeit feltárni, még kevésbé okait, mozgató erőit megmutatni: elsősorban azért, mert figyelmét főleg a népzenei közötti *különbségek* vizsgálatára összpontosítja, anélkül, hogy az azonosságok problémájára különösebb figyelmet fordítana; másrészt azért, mert nála a különbségek hangsúlyozásának a reakciós faji ideológia az alapja, és így a zenében is elvont, misztifikált, történetietlen «faji tulajdonságok» megnyilvánulásait keresi. Így aztán a különbségek elemzése terén sem bizonyul eléggé termékenynek, és helyenként a komikum határáig külsőséges vonások «megállapításával» próbálja előre elkészített skatulyáit megtölteni. Így válik a «fölfelé törekvő dallamvonal» «német nemzeti jellemvonássá», amely állítás kimutatására a dallam-összevetések német variánsainak fölfelé irányuló lépéseit hevesen fölfelé irányuló nyilakkal, az egyéb variánsok lefelé irányuló lépéseit pedig lemondóan lefelé irányuló nyilakkal látja el. (A német variáns lefelé, illetve az egyéb variánsok fölfelé irányuló lépéseit nem látja el nyíllal.)

Sokkal termékenyebb szempontokat vetnek föl W. WIORA kutatásai, bár ezeknek eredményeibe mindeddig csak egy rövid előadás és egy összehasonlító táblázat-sorozat engedett betekintést.¹⁰ Táblázat-sorozata azonban többet mond az európai népzenei lényeges összefüggései és fejlődési útja tekintetében, mint Danckert egész kötete.

Wiora eredményeinek jelentősége a következő fő pontokban foglalható össze.

1. Összehasonlító táblázatai egy sor olyan dallamépítésbeli összefüggésre vetnek fényt, amelyek mindeddig rejtve maradtak a népzene-kutatás

¹⁰ *Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschungsbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* (továbbiakban IGfMW). Basel 1949. 212—221. 1. — *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen und charakteristische Abwandlungen*. (A *Das Musikwerk* című zenetörténeti példatár-sorozatban. Köln, é. n.)

előtt. Ezáltal bebizonyítja, hogy az egész európai népzeneben föllelhetők bizonyos alapvető közös törvényszerűségek; lerögzíti e törvényszerűségek több fő formáját (így különös figyelmet fordít a magyar népdal szempontjából is különösen fontos «architektonikus» szerkezetre), és bizonyos fényt vet e törvényszerűségek konkrét megnyilvánulási formáira az egyes népzeneekben. Előszavában rámutat, hogy «az egyes népek sajátossága kevésbé fejeződik ki magukban a formákban, mint inkább ezeknek színeződésében és változataiban.»¹⁷

2. Igen nagy figyelmet érdemel, hogy e közös vonások forrásaként nem valami formai «őstípust», vagy «átvételi eljárást», «vándor-motívumokat», hanem határozottan *társadalmi alapot* jelöl meg. A «népének»-ben a *nép* — mint írja — «nem a népek egyesszáma, de a társadalmi és lelki értelemben vett alaprétegek összessége». Az «alaprétegek» (Grundsichten) dalainak példaként sorolja fel az «elnyomottak, szerencsétlenek» dalait, a siratót, a bölcsődalt, stb.¹⁸

3. A fenti nép-koncepcióból következik, hogy Wiora a *városi tömegeket* sem zárhatja ki a népzene alkotóinak szerepéből. Ezen a téren is következetes: «Ilyen közösségek (amelyeknek „stílusuk és jellegük van” — M. J.) az alaprétegeken belül nemcsak a falun található; az írásbelileg hagyományozott ónémet népdal és Nyugat- és Déleurópa megfelelő dalai nagyrészt városiak voltak. A népdal semmiképpen sem csak parasztdal, hanem általában az emberi alaprétegek saját, szabad dalkincse.»¹⁹

4. Nem idegen Wiorától a dallamok *történeti fejlődésének* gondolata sem; az a gondolat, hogy a *dallamfejlődés a társadalmi fejlődés különböző fokaihoz kapcsolódik*. A *strófikus dalt* történeti fejlődés eredményének tekinti, amely «az archaikus recitativ és a szabad ritmusú melizmatikus ének» helyére lépett.²⁰ (Megjegyzendő, hogy a strófikus dalt megelőző formák felsorolása hiányos.) Felhívja a figyelmet, hogy a «nép és népdal» fogalma azzal az európai *gazdasági-társadalmi fejlődéssel* fonódik egybe, amelynek során Európa eljutott a naturális mezőgazdaságtól a mai fejlett iparig. További lényeges megállapítása: a kelet, nyugat, észak és dél egyes népzenei közti különbség jelentős részben abból adódik, hogy ez a gazdasági-társadalmi fejlődés az egyes országokban *különböző időben ment végbe*. A nyugati dal különbsége a keletitől «nemcsak a nyugati, hanem még sokkal inkább a városi jellegben rejlik.»²¹ Lehetségesnek tartja, hogy a parasztdalnak a keleteurópaival rokon formája nyugaton is létezett, bár az írásbeliség hiánya miatt ezeket ma nem ismerjük. (Munkánk során látni fogjuk, hogy bizonyos tények, összefüggések elemzése révén a nyugateurópai parasztdal néhány lényeges vonása egészen jól felismerhető.)

5. A dallamfejlődés dialektikus vizsgálatához tartozik Wiorának az a — csak éppen megpendített — gondolata, hogy «az át- és újjáformálás legelőször is a szöveget, értelmet és jelleget érinti, és csak később a dallam-alakot.»²² Ez a gondolat megközelíti az «átintonálás»-nak a szovjet zenetudományban kidolgozott elveit.

¹⁷ W. WIORA, *Europäischer Volksesang*. Köln é. n. 5. 1.

¹⁸ Uo. 9. 1.

¹⁹ Uo. 6. 1.

²⁰ Uo.

²¹ Uo. 10. 1.

²² Kongressbericht, IGfMW. Basel 1949. 220. 1.

6. Wiora munkásságának egész szelleme tiltakozás a polgári népzene-tudományban eluralkodott dohos szellem, elkoptatott sémák ellen. Elveti a «tisztá filológikus» bogarászás egyoldalúságait, állást foglal a népzene jelenségeinek történeti összefüggésekben való vizsgálata, a zenetörténeti és száj-hagyománybeli anyag vizsgálatának összekapcsolása mellett; elutasítja a «lesüllyedt kultúrjavak» elméletének lapos sémáját.

Wiora módszerének természetesen vannak egyoldalúságai — bár ezekről ez eddig megjelent anyag alapján aligha jogos átfogó igényű bírálatot mondani. Mégis megemlítem két hiányosságát. A) A társadalmi folyamatba nem hatol be mélyebben, megelégszik néhány általánossággal, holott dallamtípusainak igazi megvilágítását az adná, ha társadalmi összefüggéseiket kibontaná, vagy azokra — a táblázatok mellett, vagy a bevezető szövegben — legalább néhány szóval utalna; így az a helyzet, hogy egyrészt ad néhány általános társadalmi vonatkozású megállapítást, majd — ettől lényegében teljesen függetlenül — adja a dallamtípusok sorozatát. B) A típusok megállapításánál általában csak a dallam külső képét, vázát tekinti, belső tagozottságukat, intonációs vonásaikat nagyrészt figyelmen kívül hagyja. Így helyenként *formális analógiákat* kapunk, valódi törvényszerűségek helyett.

Egészében véve azonban Wiora eredményei nagy jelentőségűek és magasan meghaladják mindazt, amit a polgári népzene-kutatás az európai népdal törvényszerűségeinek fölfedése terén eddig adni tudott. Jellemző példa ez arra, hogy hogyan kell a legvilágosabban látó tudósoknak maga az általuk kutatott anyag belső logikájának felismerésével is közel kerülniök a dialektikus és történelmi materializmus módszereihez.

Magyar szempontból különösen érdekes, hogy Wiora elmélyülten tanulmányozta a magyar népzene-kutatás eredményeit, és néhány általános törvényszerűség felismerésében különös súllyal hivatkozik a magyar anyag tanulságaira. Néhány ponton polemizál is a magyar kutatókkal; helyesen teszi kritika tárgyává azt a nézetet, amely a magyar népdal bizonyos alapvető szerkezeti jellemvonásait egyoldalúan «ősi» magyar sajátságokból akarja levezetni, és nem látja meg a szélesebb összefüggéseket.

Ezek után nagy érdeklődéssel várjuk Wiora professzor ígért, összefoglaló jellegű munkáját.

A közös európai törvényszerűségek feltárásában elért eredmények közt kell megemlítenünk — bár nem közvetlenül zenei vonatkozású — ORTUTAY Gyulának az európai népballadáról készülő nagyobb monográfiáját bejelentő tanulmányát (*Az «európai» ballada kérdéséhez*. Kodály-Emlékkönyv. Budapest 1953, 125—132. l.). E tanulmány — minden vázaltszerűsége ellenére — fontos törvényeket állapít meg az európai népművészet fejlődési menetében, a nemzeti társadalomtól a korai feudalizmuson át a polgárság megjelenéséig. Kifejti, hogy «különböző előfeltételek, népi sajátosságok közepette a társadalom, a fejlődés erői s a hagyomány erői azonos törvényszerűségek szerint működtek»;²³ megállapítja az európai ballada fejlődésének három fő fokát. Ortutay készülő műve az első olyan monográfiának ígérkezik, amely az európai népművészet egy tipikus területét a dialektikus materializmus módszerével összefoglalóan feldolgozza.

²³ ORTUTAY Gy., i. m. 132. l.

A cím utolsó szava, amellyel foglalkoznunk kell: az európai népdal *születése*. Már az előbb kifejtettekből világos, hogy e tanulmány az európai népdalt nem öröktől fogva létező, hanem *történetileg létrejött és fejlődő* jelenségek tekinti. A «születés» szó értelme az, hogy az európai népdal-formák alapjait az ókor végétől a XVI. századig terjedő időszak történeti fejlődése rakta le.

Ha a polgári szakirodalomban van előzménye a tudományos értelemben vett nép-, dal- és európai-fogalmaknak, ezt sokkal kevésbé mondhatjuk el a népi alkotás *történeti szemléletéről*. Az olyan művek, mint TIERSOT — a maga korában egyébként alapvető és máig nélkülözhetetlen — *Histoire de la chanson populaire en France*-a, inkább csak címükben viselik a «történet» szót és lényegükben idegenek a valódi történeti szemlélettől. A történeti elem itt inkább a népdal egyes formáinak bizonyos zenetörténeti kategóriákkal összefüggésben való vizsgálatában, vagy egyes etnikai elemek — pl. gall, kelta — kiemelésében mutatkozik. De ez is csak szórványos, és a könyv beosztása alapján az egyes műfajok deskriptív jellegű ismertetésére épül. Azoknak a problémáknak a megoldásánál, amelyek a «történeti» módszert igazi tcherpróbának tenének ki, Tiersot «histoire»-ja gyökerében történetitlennek bizonyul. A «város» nála nemcsak önmagában alkot differenciálatlan tömböt, de az *udvarral* (!) is; a város és udvar szerepe azonos funkcióval felruházva áll szemben a «mezőkkel», a népdal «természetes hazájával».²⁴

Az a szemlélet, amely a «népi»-t a «történeti»-vel nemcsak hogy nem kapcsolja össze, hanem egyenesen szembeállítja, végigvonul a polgári népzene kutatás egész menetén. Még az olyan felismerések is, amelyek szerint a hivatásos zene formái időnként a népzenehez fordulnak «megújulás» végett, a népzene valami változatlan állóvízként képzelik el, amelyből egy-egy nagy zeneszerző időnként «merít». Ha pl. Palestrina, Bach, Beethoven egyaránt a népzeneből «merítettek», és mégis egészen különböző eredményekhez jutottak, föl kellett volna ötlenie annak az eléggé kézenfekvő gondolatnak, hogy eszerint nemcsak a «vödörnek» kellett különböznie, amellyel «merítettek», hanem talán közben átalakulásokon ment át maga a «víz» is, amelyet a «tó» tartalmazott.

A népi dal-műfajok valóban történeti vizsgálata a dialektikus materializmus módszerének alkalmazásával veszi kezdetét. Az úttörés Zdeněk NEJEDLÝnek a huszita énekek keletkezéséről és történetéről még az első világháború előtt írt, alapvető fontosságú munkáival kezdődik.²⁵ Tanulságos, hogy Nejedlý egyben a cseh történettudomány legkiemelkedőbb képviselője is. A huszita dalokról írt könyvei nemcsak mélyreható történeti és kultúra-történeti, ideológiai elemzéseikkel tűnnek ki, hanem *zenei* elemzéseikkel is: a huszita énekek fő *dallamtípusainak* megállapítása és történeti fejlődésük felvázolása, változataik gazdagságának kibontása a szorosabban vett zenei-formai analízis terén is úttörő jelentőségű.

A történeti szemlélet alapvető szerepet tölt be a *szovjet* kutatásokban. Ezek közül most csak az egyik legújabbat emelem ki: DRUSZKIN monográfiáját az orosz forradalmi dal fejlődéséről.²⁶ E munka a forradalmi dalt mint az

²⁴ J. TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris 1889, 82—83. l.

²⁵ Z. NEJEDLÝ, *Dějiny zpěvu předhusitského v Čechách*. Prága 1904; *Počátky husitského zpěvu*. Prága 1907; *Dějiny zpěvu za válek husitských*. Prága 1913. Új kiadásuk hat kötetben, *Dějiny husitského zpěvu* összefoglaló címmel Prága 1954—1956.

²⁶ M. ДРУСКИН, *Русская революционная песня*. Moszkva 1954.

oroszl népzeneből szervesen kinótt fejleményt mutatja meg, részletesen elemzve létrejöttének, fejlődése különböző fázisainak társadalmi feltételeit és *intonációs fejlődésének* törvényszerűségeit.

Az új magyar zenetudományi irodalomban született meg az első olyan munka, amely a történeti fejlődés és a népzene fejlődésének összefüggéseit általános síkon is tárgyalja: SZABOLCSI Bence legújabbán megjelent tanulmánykötete.²⁷ E tanulmányok fényében világossá lesz, hogy a magyar népzene egyes formái rétegei alapján történeti rétegek, amelyeket a társadalom fejlődésének egyes fázisai határoznak meg, és amelyek háttérben a néptömegek életének nagy történelmi átalakulásai állnak.

IV

Az európai népdal születése: hatalmas, sok évszázados folyamat. Olyan folyamat, amely a nagy életformabeli átalakulások, hatalmas tömegmozgalmak izzító kohójában ment végbe. Osztályok, rétegek, népek letűnése, megjelenése, összeolvadása, átalakulása a tömegek mérhetetlen szenvedése, reményei, csalódásai és mindenek fölött a megtörhetetlen népi hit, lebírhatalan népi életerő és a népi alkotóképesség csodálatos gazdagsága, mély életigazsága, kiapadhatatlanul dúsz kifejező ereje — ezek az európai népdal forrásai.

Ha ezt a folyamatot igaz módon, teljes szélességében akarnánk feltárni, akkor valójában nem «értekezést», hanem — *eposzt* kellene írunk. Az élet gazdagságából kellene kibontani a formák gazdagságát, és megfordítva: a formai elemzéseknek csak akkor lenne igazán értelmük, ha rajtuk keresztül ismét eljutnánk forrásukhoz: az élet igazságához. A téma szépsége, lenyűgöző ereje szinte parancsolóan írnia elő, hogy feldolgozása ne «zenetudományról — zenetudósoknak» szóljon, hanem az élet igazságáról — mindenkinek. Elsősorban annak a dolgozó népnek, amelynek elődei — munkájukkal, életükkel, verejtékükkel és vérével — ezt az eposzt tulajdonképp már megírták.

E sorok írója reméli, hogy neki, vagy többeknek, lehetőségük nyílik majd arra, hogy egy ilyen munkát megírjanak.

A jelen vizsgálatok csupán előkészítő áttekintést adhatnak ehhez a munkához; kielégítő megoldását csak a különböző tudományágak sokéves, szoros együttműködésben végzett kutatásai biztosíthatják.

*

A munka 5 könyvre oszlik.

Az első — jelen — könyv az ókori világnak azokat a nagy folyamatait tárgyalja, amelyek — még az ókor méhében — a nemzetiösszművészet ritmus- és dallamvariációs formáitól és az ókori strofaformáktól a *jobbágy-paraszti dalforma első csiráiig* vezetnek (kb. i. u. V. századig).

A második — soron következő — könyv az európai történelemben megjelenő *barbár* népek eredeti népzenejét és annak a feudális fejlődésben végbe ment *átalakulását* vizsgálja (kb. VI—X. század).

²⁷ SZABOLCSI B., *Népzene és történelem*. Budapest 1954.

A harmadik könyv tárgya a városi fejlődés «kommunális» szakasza, mint a népzene fejlődésének új korszaka (XI—XIII. század).

A negyedik könyv a feudalizmus kezdődő bomlásának, a kapitalizmus csírái kialakulásának, a nemzetévlás előrehaladásának, a kezdődő falusi és városi osztálytagozódásnak és a mindezzel összefüggő tömegmozgalmaknak, eretnekmozgalmaknak a korszakát, mint a népzene fejlődésének külön, sajátos korszakát elemzi (XIV—XV. század).

Végül az ötödik könyv az előbbi kor népzenei tendenciáinak széles kibontakozását mutatja be a XVI. században.

Távolabbi terv, hogy a további könyvek az európai népdal történeti átalakulásainak útját napjainkig kövessék. Egy következő, hatodik könyv a — ma elterjedt népdaltípusok legnagyobb részét létrehozó — XVII—XVIII. századot fogná át; külön könyv tárgyalná a tömegek zenéjének XIX. századi válságát, majd a jazz népi előtörténetét és fejlődését, az imperializmus és a proletárforradalmak korában a tömegzene kiéleződő válságát és egyben a népi alkotóerő — hallatlan mélységűnek és szélességűnek ígérkező — világméretű újjászületését; ennek megnyilvánulásait a kor nagy tömegmozgalmaiban, fejlődésének új feltételeit, sajátosságait, már megoldott és még megoldatlan problémáit a szocialista országokban.

I. könyv

AZ ÓKORVÉGI FORRADALOM

A NEMZETSÉGI ÖSSZMŰVÉSZETTŐL ÉS AZ ÉKORI STRÓFAFORMÁKTÓL. — A «NAGYÍVŰ» JOBBÁGYPARASZTI DAL CSÍRÁIIG

(Tartalmi áttekintés)

A könyv 6 részre oszlik.

A bevezető rész lefektet néhány zenei-verstani alapvetet, és ezek megnyilvánulás formáit vizsgálja az ún. «primitív» művészetben, majd a klasszikus ókor ének- és táncformáiban.

Mindkettőnek zenei-verstani lényegét a közös összművészeti tevékenységből fakadó ritmus- és dallamvariációs formákban határozza meg; az utóbbi fejlődési fok a rögtönzésszerű kifejtési formák mellett szervezett, fölépített sor- és strófaképleteket is létrehoz, a ritmus önálló nyelvi realizálásával, differenciáltabb formai keretek közt; az alap, a kiindulás azonban itt is a ritmus- és dallamvariációs technika marad.

Az I. rész általában jellemzi azt a nagy átalakulást, amely az ókor utolsó századaiban, a római császárság idején a tömegek életformájában és — ezzel összefüggésben — az énekformák területén is végbement. Társadalmi téren a döntő egyrészt a törzsi kezek szétbore, a Római Birodalom hatalmas tömegekre ható nivelláló tendenciája, másrészt a megemmisülő szabad parasztság helyén a középkori jobbágyság ősenek: a szét-darabolt parcellákhoz kötött, egyénileg kiszolgáltatott kolonátusnak a létrehozása. Ezen a talajon megy végbe a népzenei-népköltészeti formák alapvető átalakulása, amely az addig uralkodó összművészeti ritmus- és dallamvariációs formák helyén a népzene új főtípusaként megteremt a — szóló- és tömegdal formájában előadható — «nagyívű» jobbágyparaszti dalformát, az első nép-dalt a szó szorosabb értelmében.

A II. rész («Új tartalom — hagyományos formák») végigtekint az átalakulási időszak meglevő énekformáin, amint azok az új tömegmozgalmak, ideológiai irányzatok szolgálatába mennek át: a hellenisztikus provinciák népi énekformáin (János jelenései és «apokrif» iratok ritmusformáinak elemzése), az antik «hinnódia», majd a hellenisztikus váreai «vaudeville» továbbelő formáin.

A III. rész (Új tartalom-átalakuló formák. A héber «lai-zsoltár»-tól a latin «dal-zsoltár»-ig) az egymásutánosság vonalát követi egy tipikus forma: a *zsoltárénekek* kiragadásával és útjának megrajzolásával három döntő fejlődési fokon: az óhéber, a *hellenisztikus*—görög és a *latin* fejlődési fokon. Kimutatja, hogy a héber és latin psalmodia azonosságaira felületesen utaló közkeletű elméletekkel szemben a döntő éppen az az *átalakulás*, amelyet a zsoltározás e három fő fejlődési foka magában rejt. Ez az *átalakulás*, amely a *népzene nagy átalakulásának is tükrözője*, a «belsőleg tagozott» dallam- és ritmusvariációs formáktól az «íves» típusú jobbágyparaszti dalforma első csíráiig. (1) A héber fejlődési fok: tetrachordikus dallamvariáció, anapesztikus ritmusvariáció, «lai-típusú» (variációs füzér-) forma. (2) A *hellenisztikus* fejlődés egyrészt létrehozta a törzsi keretek közül kilépő, általánosodó kultusznak megfelelő recitációs sémákat, másrészt a diaspora tágabb «udvaraként» fellépő tömegmozgalmakban a héber énekformák szabad újraalkotás tárgyaivá lesznek és a *hellenisztikus népi* ritmus- és dallamvilág elemeivel telítődnek. Ezt a két elemet viszi tovább (3) a *latin* fejlődés, már a kolonátus kibontakozásának talaján, és a «directaneus», illetve «tractikus» úton megteremti belőlük a «nagyívű» jobbágyparaszti dal első őstípusait.

A IV. és V. rész a *dalforma-csírák további útját* követi a IV. század nagy tömegmozgalmaiban és a hivatalos egyház liturgikus keretei közé szorult tömegénekelési alkalmaik között (himnuszok, antifónák).

A VI. összefoglaló rész a «*gregorián*» ének problémáit, rétegződését, a *születő jobbágyparaszti népdalhoz való viszonyát* elemzi, majd befejezésül *áttekinti* a népzene átalakulásának egész tárgyalt nagy korszakát.

*

Alább következik a könyv III. részének 3. és 4. fejezete.

(III. rész)

3. fejezet

AZ ÉNEKFORMÁK ÁTALAKULÁSA A «LATIN VILÁGBAN» A JOBBÁGYPARASZTI DAL, ELSŐ CSÍRÁI

1. *A latin provinciák társadalmi átalakulásának és tömegmozgalmainak jellegéről*

A tömegmozgalmaknak és a velük kapcsolatos ideológiának azok a formái, amelyeket «*őskereszténység*» néven szokás megjelölni, a birodalmi Kelet sajátos termékei voltak. Nem maradtak azonban bezárva a *hellenisztikus* terület falai közé; mégpedig azért nem, mert létrehozó erejük a Birodalom gazdasági-társadalmi rendjének *általános válsága* volt. Így a kereszténység, bármennyire is a keleti provinciák konkrét feltételeiből kellett első ízben létrejönnie, szükségszerűen nagy hatást gyakorolt a latin nyelvterületre, a nyugati provinciákra is.

Éppoly szükségszerű volt azonban az is, hogy a Keleten létrejött népmozgalmak, ideológiai formák és énekformák *át is alakuljanak*, a nyugati szükségleteknek megfelelő új vonásokat öltsenek.

Az *őskereszténység* néven összefoglalt irányzatok — amint azt már az előbbi fejezetekben láthattuk — alapjukban népi jellegűek voltak: a Birodalom fejlődése következtében nincstelenné váló, a törzsi keretekre vágyakozva visszapillantó, a Birodalom szétzúzásában és egy általános igazságtételben reménykedő tömegek várakozásai születték.

Így ezeknek az irányzatoknak latin területen is mindenekelőtt azokra a rétegekre kellett hatást gyakorolniuk, amelyek helyzete a Birodalomban mind nyomasztóbbá, elviselhetetlenebbé vált.

Ezek a rétegek azonban nyugaton más összetételűek voltak és más hagyományokra is tekintettek vissza, mint a keleti provinciákban. Míg keleten a Birodalom elleni mozgalmak egyik hatalmas hajtóereje a Birodalomtól való függetlenedés «nemzeti» törekvése, amely sok lényeges ponton egységbe tudta fogni a népmozgalmat egyes kizsákmányoló rétegek törekvéseivel, nyugaton ennek a törekvésnek nincs különösebb súlya. Magában Itáliában ez a kérdés természetszerűen föl sem vetődött; amellett az itteni társadalmi fejlődés eléggé túl volt azon is, hogy a törzsi keretek visszavágyása az erősen előrehaladt *osztálytagozódás* korában a tömegek részére különösebb jelentőséggel bírjon. Hasonló volt a helyzet Észak-Afrikában is, amely az Itáliából kiszorult latin parasztok gyűjtőhelye volt. Ez áll Galliára is; ott egyébként, mint Caesartól tudjuk, a gallok közt is jelentős osztálytagozódás kezdett már kifejlődni; a vezető rétegek pedig a Rómával való szövetségben eléggé jól megtalálták számításukat.

Egy másik — és az előbbivel szorosan összefüggő — különbség, hogy nyugaton a mozgalommá érő népi elégedetlenség legfőbb központja nem a város volt, a maga kitartott lumpen-proletár tömegeivel, hanem a *falu*.

A központi társadalmi problémát Itáliában, illetve a nyugati provinciákban egy-egy szóval lehet leginkább jellemezni: *latifundium*, illetve *saltus*. A latifundiumok «tönkretették Itáliát», kiszorították és elűzték a szabad parasztságot; a saltus-ok pedig fölszívták őket, de többé már nem mint szabad parasztokat, hanem mint szolgává tett, kötelezettségekkel terhelt, földhöz kötött colonusokat.

A kolonátusi viszonyok persze behatoltak a keleti provinciákba is; de a társadalmi fejlődés útjának meghatározásában betöltött szerepük nyugaton sokkal döntőbb volt. Keleten a «nemzeti» harc áll a központban, nyugaton pedig az osztályharc; keleten a város, nyugaton pedig a falu; keleten a fejlődés az önálló «nemzeti» kultúrák születésén (Szíria), majd a Nyugattól függetlenedő államrendszeren (Iszlám) át vezet fokozatosan a feudalizmusig, nyugaton pedig hamarabb és közvetlenebbül.

*

Azok a tömegek tehát, akikre az őskereszténység nyugaton az első mély hatást gyakorolta, mindenekelőtt az elnyomított, colonus-szá tett parasztok voltak.

Ezt a tényt a legszemléletesebben *Észak-Afrika* példája bizonyítja. *Észak-Afrika az a hely, ahol a legkorábban és a leghatározottabban bontakoztak ki az új, kolonátusi viszonyok; nem véletlen, hogy éppen ezért Észak-Afrika a latin «keresztény» mozgalom bölcsője, a latin nyelvű keresztény irodalom kiindulópontja is.*

Az afrikai kolonátusi viszonyok létrejöttét — amelyről az 1883 óta Tuniszban feltárt felirati anyag ad képet — különösen világosan foglalja össze *Vipper* szovjet történész, nemrég megjelent könyvében. A kérdés nagy fontosságát tekintve indokoltnak látszik, hogy a könyv idevágó részletét bővebben idézzük:¹

¹ P. Ю. ВИППЕР. *Рим и раннее христианство*. Moszkva 1954. 132—133. 1.

«Karthago leigázásának idejétől ez a provincia úgyszólván a latifundiunok klasszikus hazája volt: a pún nemesség nagybirtokai, ahol a rabszolga-munkát alkalmazták, változás nélkül a római nemesség tulajdonába mentek át; a rómaiak a leigázott területre bevezették saját, uzorások társaságainak bérbeadott adószedési és szolgáltatás-behajtási rendszerüket...

A császárság korában változások következnek be mind a provinciák kormányzásában, mind pedig lakosságuk kizsákmányolásának rendszerében. A hatalmas latifundiunok kezdenek kis parcellákra földarabolódni. Idősebb Plinius említi, hogy „Afrika provincia fele hat birtokosé volt, amikor Nero princeps megölette őket” (Plin., Nat. hist., XVIII., 35.). Ismeretes, hogy azok birtokainak egy része, akik kegyvesztettség folytán elpusztultak, a császárra szállt, aki ebben az időben e provinciának szemmel láthatóan legnagyobb birtokosává lett. Amellett a császári birtokok szakadatlanul növekedtek, mivel a császárok kezébe mentek át azok a kiterjedt erdős és pusztás területek, amelyeket a helyi nomád törzsektől vettek el.

Bár Afrika szenátusi provinciának számított, a terület gyakorlati kormányzójává és igazgatójává az egész birodalom leghatalmasabb patrimoniumának a birtokosa lett.

A kiterjedt saltusokat... kivették a városoknak, a kormányzatnak való alárendeltség alól. A saltusokat nagy kerületekbe (tractus) egyesítették, amelyeket a császári procuratorok alá rendeltek; a földbérek és szolgáltatások beszedésére ugyan megtartották a bérbeadás korábbi gyakorlatát, de a pénzenberek a conductoroknak, vagyis a procuratoroktól függő megbízottaknak a rendelkezésére álltak. Így lépett hatályba az új császári bürokrácia...

Ezzel az adminisztrációs reformmal egyidőben ment végbe egy másik reform, amely a gazdaság intenzívebbé tételét szolgálta és abban állt, hogy megváltozott a földművelők kizsákmányolásának rendszere. E reform fejlődési menetét nem ismerjük: az i. u. II. századi források már csak befejezésének képét, eredményeit nyújtják. A reform lényege az volt, hogy a nagy latifundiunok kisgazdaságokká aprózódtak; ahelyett, hogy a földet ergastulumokban (rabszolgákban M. J.) lakó rabszolgák csoportjaival műveltetnék, bevezetik a fél-önálló parasztok, a földre telepített rabszolgák és colonusok munkáját.»

A «servi casati» — a földdarabbal, kunyhóval és munkaeszközökkel ellátott rabszolgák — azonban nem fedezhették teljesen a hatalmas birtokok munkaerősükségletét; ezzel kapcsolatban igen lényeges Vipper következő megállapítása:

«Itt szükséges volt, hogy szabad emberek munkájához folyamodjanak; okkal gondolhatjuk, hogy a császárok vonzani kezdték provincia-beli birtokaikra a szegény, földnélkülivé vált itáliai falusi lakosok soraiból kikerülő telepeseket. Ezek az afrikai feliratokon a «coloni» elnevezést viselik...»

A colonusok nem tartoztak bele a régi «familia rustica»-ba; különleges törvényeket hoztak számukra, mint a — valószínűleg Vespasianus idejéből származó — lex Manciana, és a lex Hadriana. Vipper szerint igen jellegzetes, hogy a lex Manciana-t a birtok közepén álló oltárba vésték be: «a colonusok jogait és köteleseit láthatólag az istenek védelme alá helyezték, és haragjuk fenyegetése alá, áthágásuk esetében».

Észak-Afrika tehát a nagybirtokok, saltusok klasszikus hazája; éppen ezért a kolonátus kialakulásának klasszikus hazája; egyben a földjeitől megfosztott itáliai szabad parasztság egyik fontos gyűjtőhelye.

Ezek után érthető, hogy miért tudott itt az őskereszténység — amely «az Úrtól nemcsak a mindennapi kenyeret, de az adóságok eltörlését is kérte»² — a tömegekben oly mély hatást kiváltani; érthető, hogy miért éppen Észak-Afrikának kellett a latin kereszténység bölcsőjévé válnia.

Ez az összefüggés nemcsak abban a pusztá tényben tükröződik, hogy a keleten született kereszténységet itt kapja föl első ízben egy «latin» népmozgalom, hanem abban is, amit ez a mozgalom a keleti kereszténységből átvesz, és ahogyan ezt a maga sajátos ideológiai szükségleteinek megfelelően tovább alakítja.

² Ch. HAINCHELIN, *A vallás eredete*. 226. l. Hainchelin itt a «Miatyánk» eredeti (görög és) latin szövegére céloz, ahol a «vétkes megbocsátása» helyett az «adóságok elengedéséről» van szó.

HAINCHELIN egy futólagos, de igen lényeges megjegyzésében azt írja, hogy «Észak-Afrikában, ahol a közösségekben a parasztlak voltak többségben, igen radikális áramlatok merültek fel, melyek a sokoldalú harcok, eretnokségek, schizmák előjátékául szolgáltak».³ Ezt az állítást, az északafrikai keresztény mozgalmak egész története igazolja.

Észak-Afrika tömegeire láthatóan a kereszténység népi, messianisztikus-eschatológikus vonala gyakorolta a legdöntőbb hatást. E hatás annyira maradó volt, hogy a hivatalos egyház kialakulása és az «új irányvonal» föllökerekedése után is szívósan tartotta magát. Sőt : az itteni «népi kereszténység» megtalálta a kapcsolatot azokkal a keleti mozgalmakkal, amelyek a hivatalos egyházi irányzattal szemben «eretnek»-irányzatokként vitték tovább az eredeti népmozgalom vonalát. Ebben a vonatkozásban igen jellemző az északafrikai kereszténységnek a *montanizmussal* való kapcsolata.

Ha az őskereszténység első latin átültetői észak-Afrikaiak voltak, az sem véletlen, hogy a montanizmus is Észak-Afrikában került át latin területre, és ott építette ki legartósbab bázisát.

Az északafrikai montanizmusról mindenekelőtt *Tertullianusnak*, a II—III. század fordulóján montanistává lett karthagói püspöknek az írásai tartalmaznak értékes dokumentumokat. Ideológiailag szembetűnő bennük az *aszklézis* erős hangsúlyozása, amely ebben az időben már nemcsak az utópisztikus népi várakozások történetileg szükség-szerű velejárója volt (mint később végig, a középkor parasztmozgalmaiban), és nemcsak a kizsákmányoló rétegek feslett életmódjának népi kritikája, hanem egyben az uralkodó renddel kiegyező, vagyonosodó és fényűzést kezdő papi vezetőréteg felé irányított bírálat is. A filozófia története szempontjából különösen érdekesek a Tertullianusnál feltűnő *materialista* elemek : a «növér» (Priscilla montanista prófétanő?) látomásainak leírásában, a lélek érzékelhető anyagként, anyagi tulajdonságokkal felruházva, «világító levegő» formájában jelenik meg.⁴ Ez a gondolat szembetűnően emlékeztet a görög materialisták : Anaximenes és Herakleitos «alapanyag»-konceptióira (levegő, ill. tűz). A rokonságot Tertullianus maga is érzi : ezért siet is elhatárolni magát az említett görögöktől azzal, hogy itt nem a lényegről, nem magáról a «substantia»-ról van szó, mert a drágakőnek sem «substantia»-ja a ragyogás, hanem csak megnyilvánulása. De a lelket határozottan «testnek» (corpus) tartja, csupán a test egy sajátos (sui generis) formájának, mert minden, ami létezik, az test, «és csak az nem test, ami nincs».⁵ Ezt a Tertullianus-féle materializmust még a katolikus teológia is kénytelen beismereni, és azzal mentegeti, hogy az egyházatya itt a gnosztikusok elleni küzdelem hevében közeledik a materializmushoz (Altaner).

Teljesen jogosnak látszik az a következtetés, hogy Tertullianusnak a montanizmushoz való csatlakozása is, «materializmusa» is egy töről fakad : az északafrikai gyülekezetek igényéből és hatásából. Tertullianus, akinek volt bátorsága szembefordulni az egyházi vezetők «laxizmusával» és ebben a vitában a tömegek oldalára állni, itt bátorságot vesz ahhoz is, hogy a vallási tanításokat a tömegek tapasztalati világa számára kézzelfoghatóvá, hozzáférhetővé tegye.

Mindezzel szervesen összefügg Tertullianusnál a papok bűnbocsátó hatalmának tagadása (egy idevágó részletet már a montanizmus tárgyalásánál idéztünk), valamint a közvetlen *messianisztikus-eschatológikus* várakozások hirdetése, «az angyali harsonák» közeli felcsendülésének reménye.⁶

³ Uo.

⁴ TERTULLIANUS, *Liber de anima* IX. fejezet (J. P. MIGNÉ, *Patrologiae cursus completus*. Series Latina. 2. köt. 701. hasáb. Továbbiakban : MIGNÉ, PL.)

⁵ TERTULLIANUS, *Liber de carne Christi* XI. fejezet. (MIGNÉ, PL 2. köt., 819. hasáb.)

⁶ TERTULLIANUS, *Liber de oratione* XXIX. fejezet (MIGNÉ, PL 1. köt. 1304. hasáb.)

Szempontunkból különösen érdekesek Tertullianusnak azok az utalásai, amelyek bizonyos képet adnak az északafrikai liturgikus *ének-gyakorlatról*. Ugyanazzal az *önálló alkotással, rögtönzési szabadsággal* találkozhatunk itt, amelyet már a Septuaginta plebejus rétegéből és a montanisták mozgalmából is ismertünk. «Kézmosás és lámpagyújtás után — írja —, amint ki-ki a szent Írásokból vagy *saját tehetsége szerint* képes, a középre hívják, hogy istennek énekeljen . . .» (*Post aquam manulem et lumina, ut quisque de Scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest provocatur in medium Deo canere . . .* — Kiemelések tőlem — M. J.)⁷ Tehát az egybegyűltekek közül bárki előléphetett és énekében nem is kellett a hagyományos szövegekhez ragaszkodnia. A «*de proprio ingenio*» nyilván szabad rögtönzést jelent. Ezt megerősíti a montanistáktól átvett «extázis»-kultusz is, amelynek, mint tudjuk, Tertullianus különös jelentőséget tulajdonított. Az ilyen szabad rögtönzés leghasználhatóbb énekformája nyilván a *hívás-válasz forma* volt: az előénekes szabadon kibontott, variált «előtétet» a kar rövid, ismételt záró-«jelszava» követte. Csaknem szóról-szóra így írja le ezt az énekformát maga Tertullianus is: «A buzgóbb könyörgők imáikhoz hozzá szokták kapcsolni az Alleluját, és azt a zoltár-fajtat, amelynek záradékaira az egybegyűltekek ráfelelnek». (*Diligentiores in orando subjungere in orationibus Alleluja solent, et hoc genus psalmos, quorum clausulis respondeant, qui simul sunt.* — Kiemelés tőlem M. J.)⁸ Ezzel a zoltár-fajttal még a donatista tömegek «eretnek-zsoltárában» is találkozunk majd, ugyancsak Észak-Afrikában.

Ezek a rögtönzött énekek annál is érdekesebbek számunkra, mert azokon az «agapéken» hangzottak el, amelyek — Tertullianus szavaival — «a szegényeken segítenek». Az ilyen ének-rögtönzés tehát nyilván annak a kisművelt rétegnek a népi ének-gyakorlatára vet fényt, amelynek megvendéglése az agapé egyik fő rendeltetése volt. Ez az énekgyakorlat pedig aligha került még túlságosan távol a szóban forgó néptömegek hagyományos, «pogány» praxisától; erre következtethetünk Tertullianusnak a «De jejunió» 17. fejezetében közölt panaszából is, amely szerint az agapéek néha tivornyákká fajulnak, ahol az evés-ivás és a szeretkezés kerül a középpontba. («. . . agape in caccabis fervet, fides in culinis calet, spes in ferculis jacet. Sed majoris est agape, quia per hanc adulescentes tui cum sororibus dormiunt.») A kiéhezett, elnyomórtott emberek boldogság utáni vágya nyilván könnyen csapott át a mennyei birodalom elképzeléséből a kínálkozó földi örömök megragadásába; a képzelet és a valóság e különös egybefonódása adta a talajt ahhoz is, hogy a hagyományos «hús-vér» énekes-táncos-felelgetős ösztömvézetési formák az új, elvontabb kultusz szolgálatába menjenek át.

Az északafrikai kereszténység plebejus vonala a következő évszázadokban eretnekmozgalmak sorával folytatódik.

A «*novatianizmus*» néven ismert eretnekmozgalom éppúgy az Észak-Afrika és Kis-Ázsia népi eretnekmozgalmai közti «csatornák» bizonyítéka, mint Tertullianus montanizmusa. Novatianus maga *frígiái* származású; egy Novatius nevű *karthagói* pap ösztönözte, hogy szakítson Cornelius római püspökkel; az előbbivel össze is keverte a hagyomány, és innen nevezték el híveit «novatiani»-nak, «novatianani» helyett. Ennek az irányzatnak is jellegzetes vonása az erős *aszketizmus*, a kompromisszumos törekvésekkel szembeni engesztelhetetlenség. Az állam és az egyház üldöző rendelkezé-

⁷ TERTULLIANUS, *Apologeticus adv. gentes* XXXIX. fejezet. (MIGNE, PL, I. köt., 540 hasáb.)

⁸ TERTULLIANUS, *Liber de oratione* XXVII. fejezet (MIGNE, PL I. köt. 1301. hasáb)

seiben több helyen is együtt említik a montanizmussal (pl. II. Theodosius 423. ápr. 9-i és 428 máj. 30-i törvénye: Cod. Theod. XVI, 5/59, ill. XVI, 5/65).

A rendelkezésekből az is kitűnik, hogy a novatianizmus rendkívül széles körben elterjedt, Hispániától Szíriáig, szinte az egész Birodalomban. Ismeretes másrészt az is, hogy — a II. ökumenikus zsinat (381) «pseudo-kánonja» (kb. 460-ból) szavaival élve — a novatianusok magukat «katharoknak» (görögül: «tisztáknak») nevezték (*καὶ Novatianὸς τοὺς λέγοντας ἑαυτοὺς καθαρὸς...*).⁹ Miután már több ízben láttuk, hogy a korai eretnekmozgalom népi törekvései milyen szívsósan éltek a nép emlékezetében az egész középkoron át, csöppet sem látszik valószínűtlennek az a feltevés, hogy a középkori Dél-Franciaország «kathar»-nak nevezett népi eretneksége olyan régi hagyományra nyúlik vissza, mint a novatianusok eretnek-mozgalma.¹⁰

Az északafrikai «népi vonal» egy másik, sajátos megnyilvánulása Commodianus költészete, éles eszkatológikus hangjával, erőteljes népi elemeivel; legteljesebb, ellenállhatatlan erejű kibontakozását pedig a IV. század nagy tömegmozgalmai hozzák. A donatisták, agonisztikusok, circumcellionusok mozgalmaiban letagadhatatlan, perdöntő világossággal jelenik meg a colonusi elem, mint azoknak a népi törekvéseknek — egyben énekformáknak — a legfőbb hordozója, amelyek az északafrikai mozgalmakban mindinkább előtérbe lépnek. (Commodianusszal és a IV. századi északafrikai tömegmozgalmakkal és énekformákkal később még bővebben foglalkozunk.)

A korai latin kereszténységnek az a népi vonala, amelynek fő bázisát a colonus-tömegek adták, természetesen nem szűkült le Észak-Afrikára, bár a jelek szerint itt volt a legfőbb kohója. De hasonló feltételek közt hasonló mozgalmak léptek fel a többi «latin» provinciában is.

Ézt a tényt már maga a montanizmus galliai és hispaniai elterjedése is mutatja. A nevezetes «lyoni mártírok» (i. u. 177) valószínűleg montanisták voltak; Irenaeus lyoni püspök pedig legalábbis rokonszenvezhetett velük¹¹ (chiliasztikus nézetei is közel álltak az «új próféciához»). Hasonlóképpen elterjedt a nyugati provinciákban a novatianizmus is.

A nyugati provinciák tömegmozgalmainak azonos rugóit nemcsak az bizonyítja, hogy egyes «eretnekségek» e provinciákba egyaránt behatoltak, hanem az is, hogy az egyes provinciákon belül is létrejöttek hasonló irányzatok, és hogy ezek egymással a leg-sokoldalúbb kölcsönhatásban állottak. Amint Észak-Afrika nemcsak átvette és továbbvitte a montanizmust, hanem kitermelte saját magából a donatizmust, úgy jött létre Hispániában és Galliában az előbbiekkal rokon priscillianizmus. Hogy a nyugaton terjedő eretnekmozgalmak: a montanizmus, a novatianizmus, a donatizmus, a priscillianizmus mennyire közel állottak egymáshoz, azt nemcsak ezeknek az irányzatoknak az azonos vagy rokon ideológiai tartalma bizonyítja, hanem azok a tiltó, üldöző rendelkezések is, amelyek mindannyiuk ellen egyformán irányulnak, és amelyek általában «egy szuszra» sorolják föl mindnyájukat. Íme egy rövid szemle a Theodosius-kódexből: Honorius 407. febr. 22-i törvénye együtt említi a donatistákat, frigeiket (vagyis montanistákat) és priscillianistákat (hozzájuk még a manicheusokat is), «akiket a legméltóbb szigorúsággal kell üldözni. Az efajta emberek számára sem az erkölcsök, sem a törvények

⁹ J. D. MANSI, *Amplissima Coll. Concil.*, réed. Walter (1901), III. köt. 563. l. — P. de LABRIOLLE, *Les sources de l'histoire du montanisme*. (Collectanea Friburgensia nouvelle série, 15. kötet) Friburg 1913. 219. l.

¹⁰ A délfrancia kathar-eretnekség nevének eredetére vonatkozó legképtelenebb feltevések gyűjteményét (a franciák görög nyelvtudását illető elmékedésektől kezdve egészen a «kandur»-szóból való eredeztetésig) olvashatjuk KAUTSKY, *A szocializmus előfutárai* (Budapest 1950) 204. l. második jegyzetében. — A «kathar»-név eredetéről, a novatianizmussal való kapcsolat mellett és elleni bibliográfiát ad Arno BORST, *Die Katharer* (Schriften der Monumenta Germaniae Historica 12.), Stuttgart 1953. 62. l., 19. jegyzet; 240—241. l. Ő maga egyébként a kapcsolat ellen van, bár a név eredetére kielégítő magyarázatot így nem tud adni.

¹¹ I. pl. A. LOISY, *La naissance du christianisme*. Paris 1933. 440. l., 1. jegyzet.

nem közösek a többiekével.» II. Theodosius 410. febr. 21-i törvénye a montanisták és priscillianisták «bűnös balhiedelmét» kárhóztatja. Ugyancsak II. Theodosiusnak 423. ápr. 9-i törvénye a «frigekről» úgy beszél, mint akiket pepyzitáknak vagy priscillianistáknak is neveznek («... Frygas, quos Pepyzitas sive Priscillianistas, vel alio latentiore vocabulo appellant...»).

Különösen jellegzetes, hogy a tiltó, büntető rendelkezések *nem egyformán* vonatkoznak valamennyi eretnekségre, hanem megkülönböztetik az enyhébb és súlyosabb válfajokat. «Ugyanis — magyarázza II. Theodosius 428. máj. 30-i törvénye — nem mindegyiküket kell ugyanazzal a szigorúsággal sújtani; mert az arianusoknak, macedoniánusoknak és appollinariánusoknak... egy városban sem lehet templomuk; de a *novatianusoknak* és sabbatianusoknak tiltassék el minden felújulás, ha netán megkísérelnék; az eunomianusoknak, valentiniánusoknak, *montanistáknak* vagy priscillianusoknak, frigeeknek, marcianistáknak, borboriánusoknak, messaliánusoknak, euchitáknak vagy entuziasztáknak, *donatistáknak*, audiánusoknak, hypodroparastatáknak, tascodrugitáknak, fotianusoknak, pauliánusoknak, marcellianusoknak és a legelvetemültebb hitványságig süllyedt manicheusoknak pedig sehol római földön ne legyen lehetőségük arra, hogy összegyűljenek és imádkozzanak...»

Mint látható, a novatianusok, de különösen a montanisták, priscillianusok és donatisták a legsúlyosabban üldözendő kategóriákba tartoznak (a felsorolásban szereplő egyéb eretnekségek tarka sora egyrészt az említettek más elnevezése — mint montanista = frig —, vagy árnyalatokban különböző változata — így a tascodrugiták, sabbatiánusok igen közel álltak a montanizmushoz —, vagy a gnoszticizmusnak és a tipikusan keleti tömegmozgalmaknak — mint a manicheizmus — egyes változatai). Jellemző, hogy a montanizmust a priscillianizmussal ismét a «vagy» kötőszó kapcsolja össze; mi sem mutatja jobban a különböző forrásból fakadó eretnekségek összeolvadását az élő tömegmozgalom gyakorlatában.

Hogy ezekért a «súlyos» eretnekségekért milyen büntetések jártak, már az önmagában eléggé érzékelteti, hogy még a földbirtokot is elkobozzák tulajdonosától, ahol ilyen «eretnek összejövetelt» tartottak; ha a földbirtokos nem tudott róla, a procuratort ölmkorbáccsal fenyítik és örök bányamunkára ítélik, a conductort pedig számkivetés¹²re küldik (Honorius 407. febr. 22.-i törvényének 7. pontja).

*

Ha megfontoljuk, hogy Észak-Afrika a *kolonátusi fejlődés* tipikus területe volt, és ezt egybevetjük azzal a másik ténnyel, hogy a latin világban éppen Észak-Afrika volt a kereszténység harcos-aszkétikus *népi irányzatainak* legfőbb centruma, akkor különös jelentőséget kap egy harmadik tény: *minden valószínűség szerint éppen Észak-Afrika volt az a terület is, ahonnan a latin nyelvű keresztény irodalom útjára indult.*

Az utóbbi tényt az ókeresztény irodalomtörténet kutatói több-kevesebb határozottsággal bár, de általánosan elismerik. «Bizonyos, hogy a latin egyházi nyelv Afrikában alakult ki» — írják FRIETSCHÉ és NESTLE 1897-ben;¹² LABRIOLLE pedig 1924-ben megállapítja, hogy az első latin bibliafordításokat illetően «az afrikai eredet hipotézise a leginkább ajánlható.»¹³

Tekintve, hogy a korai kereszténység «értelmiségi» szárnya az első századokban a latin világban is a görög nyelvet használta, *maga a latin fordítás szükségessége is nyilván plebejus igényekből indult ki.* Ezt igazolja az az ismert tény is, hogy a fordítások latin nyelve nem azonos a «klasszikus» latinsággal, és a népnyelv számos elemét tartalmazza. Valószínű, hogy néhány ilyen fordítás még az egyházi szervezet kiépülését megelőzően, a hellenisztikus tömegmozgalmakkal való közvetlen kapcsolat révén került be az észak-

¹² FRIETSCHÉ és NESTLE cikke a «Realencyklopädie für prot. Theologie und Kirche»-ben. Leipzig, 3. köt. 1897. 27. l.

¹³ P. DE LABRIOLLE, *Histoire de la littérature latine chrétienne.* Paris 1924. 65—66. l.

afrikai népi gyakorlatba (zsoltárok, canticum-ok, a Septuagiinta «népi rétegének» énekei). Kézenfekvő a föltevés, hogy az ilyen «földalatti» kapcsolatban a hellenisztikus Egyiptom játszotta az összekötő szerepét.

Észak-Afrika hármastörténeti jelentősége: mint a kolonátusi fejlődés tipikus területéé, mint a plebejus — később «eretnekké» nyilvánított — keresztény irányzat központjáé, végül pedig, mint a tömegek latin nyelvére fordított keresztény iratok első szülőhelyéé, *szerves egységet alkot.*

Mindez azt jelenti, hogy a latin bibliafordítás «Itala» néven összefoglalt első változatai nem egyszerűen filológiai érdekességűek, hanem ezen túl: *a korbéli latin világ tömegeinek, mégpedig mindenekelőtt északafrikai és mindenekelőtt colonusi tömegeinek a gyakorlatát, ideológiai formáit, és — ami számunkra a legfőbb — énekformáit is tükrözik.*

Természetesen figyelembe kell venni, hogy az a kor, amelyben a latin szövegek nagyrésze született (i. u. II. század), egyben már a hivatalos egyház születésének kora is; ebben az időben állítják össze, szerkesztik meg az ún. «evangéliumokat». A hivatalossá váló egyházi irányzat pedig nemcsak a római állammal keresi a megegyezés útját, hanem a kereszténységbe bekapcsolódó különböző társadalmi rétegek közt is kompromisszumos egyensúlyozásra törekszik. Így sokat átvesz a gnoszticizmusból; de a gnoszticizmust ugyanakkor bírálja is, a plebejus rétegek közti befolyása érdekében, egyben saját teljhatalmának kiépítése érdekében: fő bázisát végül is a széles néptömegek adták. Ezért veti el a «tudás» és «hit» közti, arisztokratikus színezetű gnosztikus különbségtevést; de ezért látja szükségesnek azt is, hogy Krisztus alakjának a gnosztikusoknál még ködös, «aion»-szerű fogalmából valóságos lényt, isten-embert kreáljon, és ezáltal megteremtse a «földi» egyház hierarchikus hatalmának «kézzelfogható» elvi alapját. Jól látható ez az összefüggés Antiochiai Ignác szavaiból: «Legyetek alávetve a püspököknek és egymásnak, amint Jézus Krisztus is test szerint alá volt vetve az Atyának, az apostolok Krisztusnak, az Atyának és a Szentléleknek»; «legyen rá gondotok, hogy csak egy eucharisziával éljete; mert a mi urunk Jézus Krisztusnak csak egy teste van és a vére által kötött szövetségnek csak egy kelyhe, egyetlen oltár; amint püspök is csak egy van, akit a presbyterium és a diakónusok vesznek körül...»¹⁴

A latin fordítások eredete és jellege így különböző lehetett; de bizonyos, hogy minél korábbi eredetű egy verzió, annál elsődlegesebb benne a népi gyakorlat szerepe; bizonyos az is, hogy az egyházi vezetőrétegek közbenjöttével készült fordítások és redakciók is messzemenően figyelembe kellett hogy vegyék a népi gyakorlatot és a benne esetleg már hagyományossá vált szöveg-változatokat. Az utóbbi tény komoly szerepet játszott még Hieronymus IV. században készült és hivatalossá tett «Vulgata»-jának fordítási és átdolgozási munkájában is, mint majd láthatjuk.

Ha tehát képet akarunk alkotni arról, hogy az énekformák milyen alakulásokon mentek át a kolonátusi fejlődés idején a latin világ népi gyakorlatában, akkor mindenekelőtt az «Itala» és részben a «Vulgata» éneklésre szánt szövegeihez kell fordulnunk; mégpedig elsősorban a — valószínűleg legkorábban elterjedt — zsoltár- és canticum-szövegekhez, amelyek egyben lehetővé teszik az összehasonlítást az eredeti zsidó és a görög énekformákkal. Nyilván tartalmaznak közvetve vagy közvetlenül népi énekformákat az evangéliumokba kompilált szövegek is. A kritika fontos szempontja kell hogy legyen annak megvizsgálása, hogy egy-egy szöveg mennyire gyökerezhetett a népi gyakorlatban. Ehhez segítséget nyújt az «Itala» és a «Vulgata» összehasonlítása, magának Hieronymusnak néhány személyes megjegyzése,

¹⁴ Idézi A. Loisy i. m. 364. ill. 366. 1.

végül pedig az a szempont, amelyet már a Septuaginta esetében is alkalmaztunk: a kérdéses szöveg mennyire szívósan tartja magát — esetleg egészen a középkorig vagy még tovább — a néphagyományban.

Az ókeresztény szövegeknek a népművészettel való kapcsolatáról természetesen mindennél többet mond, ha összehasonlíthatjuk a korban élő, közvetlenül népköltészeti szövegekkel. Mivel néhány ilyen szöveg is fennmaradt, elsősorban ezeket vizsgáljuk most meg.

2. A latin népi énekformák a nagyvárosi fejlődés századaiban


A latin népi énekformákkal utoljára e könyv bevezetésében foglalkoztunk, még a nemzeti ösztönzés és a belőle kiváló «jongleur-típusú» formák fokán. Az itt élő énektípusokat egyrészt a Suovetaurilia-szertartás kiaprózó technikájú mondókájával, másrészt a saturnusi «körtáncos» lai-formával jellemeztük.

A népművészet fejlődésének következő fokát eddig csak a görögöknél és a zsidóknál tanulmányoztuk. Ez a fok az antik nagyváros «vaudeville-couplet»-je volt, amely — mint láttuk — a létrejött konkrét feltételeiből fakadt eltérő sajátosságai ellenére, az alapvető tulajdonságokban lényeges egyezéseket mutatott.

A városi fejlődés Rómában is kitermelte a «vaudeville-couplet» jellegzetes típusait, mégpedig a göröghöz egészen hasonló módon: ennek az énekformának a legfőbb kohója itt is a *plebejusi komédia* volt. A komédia létrejött maga sokat köszönhetett a közvetlen görög ösztönzésnek. Valószínű, hogy ilyen ösztönzés fennállhatott a «vaudeville» ritmikai formáját illetően is: fő típusa itt is, a görögöknél is a *trochaikus tetrameter* («vagáns», «nagypolitikus» sorvariánsok).

De itt csupán ösztönzésről van szó, nem pedig átvételről: a «vaudeville-couplet» kifejlődésének lehetőségei természetesen magukban a hagyományos latin népi formákban is benne rejlettek; és a görög hatásnak elsősorban abban volt a jelentősége, hogy miután az új társadalmi szükséglet felmerült, példát adjon ezeknek a lehetőségeknek a hagyományos formákból való kibontására.

Már az «ouvert-clos» típusú sorok kialakulásának első lépése, amikor a saturnusi lai-füzerből kiválik, «összesűrítődik» maga a szorosabb értelemben vett *saturnusi sor* (vö. 37. példánkkal):

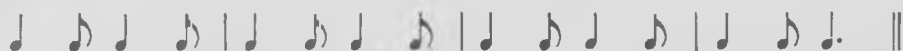
78. 

(Im - mor - ta - les mor - ta - les si fo - ret fas fle - re
Ple - rent di - vae Ca - moe - nae Nae - vi - um po - e - tam.)

De a saturnusi versből nyílik az út a görög trocheikus tetrameter megfelelője: a *trochaikus «septenárius»*, másrészt a jambikus tetrameter megfelelője: a *jambikus «oktonárius»* felé is. Az előbbi a saturnusi sor trochaikus lejtésű, «dobbantó» zárású *utótagjához* ad új előtétet, a hangsúlytalan indítást

hangsúlyosra tolva át, esetleg magát az utótag dobbantó zárását is kiaprózva («nagypolitikus») :

79.



(Scis a - mo - rem, scis la - bo - rem, scis e - ges - ta - tem me-am)

Az utóbbi pedig a jambikus lejtésű *előtagból* indul ki :

80.



(Nam quom pu - gna - bant ma - xu - me (e)go tum fu - gie - bam ma - xu - me)

Nem véletlen, hogy a saturnusi sor legbuzgóbb művelője éppen *Naevius*, és hogy a trochaikus szeptenárius és jambikus oktonárius «legegyszerűbb és egyben legnépiesebb mértékei»¹⁵ éppen Plautus komédiáinak népszerű «canticum»-aiban uralkodtak (példáink : *Pseudolus* 695. vers, illetve *Amphitruo*, I. 44—45. vers). A római «vaudeville-couplet»-t a városi osztálytagozódás előrehaladásának, Róma nagyvárossá fejlődésének korszaka szülte; egy töről fakadt azokkal a szatirikus népi komédiákkal, amelyek egyik lábukkal még a «satura»-ban állnak, a másikkal már a mintául vett görög komédiában, és mindkettőt a kor aktualitásának megfelelően igyekeznek átgyúrni, mint a plebejus gúny fegyverét a patríciusok uralma ellen. Ezért oly jellegzetes, hogy *Naevius* az első pún háború egyszerű katonájaként, Plautus pedig molnárlégényként részesült a kiváltságos rétegen kívülrekedtek sorsában; és hogy *Naevius* gúnyos élű komédiái börtönt, majd száműzetést idéztek a merész szerző fejére (ha nem is dobták hordóban a tengerbe, mint görög kollégáját : *Sotadest*).

A komédia-canticumok legsikerültebb, legtalálóbb sorai, sorpárjai nyilván éppúgy kikerültek az életbe, «városszerte» elterjedtek, mint ahogy lehetséges ennek a megfordítottja is : hogy a városszerte terjedő gúnyos énekecskéket a komédia-szerző színpadra vitte, esetleg továbbszötte, szélesebben kibontotta.

Mindenekelőtt a *trochaikus szeptenárius* lehetett az a forma, amely ilyen rögtönzött, időszerű «csasztuskák» szerzéséhez a legkedveltebb keretet nyújtotta. Legalábbis ezt mutatja az a néhány töredék, amely följegyeztetését annak köszönheti, hogy római *katonák* történeti nevezetességű alkalmakból énekeltek.

E katonaeénekek¹⁶ népi jellege felől nem lehet kétség; a kérdéses leírások (SÜETONIUS, *Caesar*, 49, 51, 80. fejezet; VOPISCUS, *Aurelianus* 6. és 7. fejezet) — W. MEYER szavaival — «kifejezetten valódi népies gúnyversekként jelölik meg őket»: *sorpár*, amelyet katonák «hajigáltak» a diadalmenetben (SÜET.,

¹⁵ P. VERRIER, *Le vers français* 2. köt., Paris 1932. 61. l.

¹⁶ Jó áttekintésüket adja W. MEYER híres tanulmánya : *Anfang und Ursprung der lat. u. griech. rhythmischen Dichtung* (Abhandlungen der k. bayerischen Ak. d. Wiss. I. Classe, 17. köt. 2. rész, 1885.) 3—6. l. Meyer tanulmányának ez a része nézetem szerint továbbra is időtálló : meggyőzően mutatja ki, hogy *ezekben* a versekben nem lenne indokolt a kor nagy verselési átalakulásának első példáit keresni. A tanulmány végkövetkeztetéseivel egyébként — mint még szó lesz róla — több lényeges ponton nem értek egyet.

Caesar, 51 : disticho jactato a militibus per triumphum) ; «szerteszt énekeltek» (uo. 80 : illa vulgo canebantur), stb.

Éppen ezért rendkívül jellemző, hogy legtöbbjük a trochaikus szeptenárius mértékét, annak ilyen vagy olyan változatát mutatja.¹⁷ Egyben maguk a változatok is tanulságosak : a fő keretek állandósága mellett szabadon alkalmazzák a *ritmusvariációt*. Ez leginkább a hangsúlytalan részek kiaprózási lehetőségében nyilvánul meg ; de előfordul a hangsúlyos tag kiaprózása is.

Íme egy példa (Suet., Caesar, 51.-ből) :

81.


Bru - tus qui - a re - ges e - je - cit, con - sul pri - mus fac - tus est :


Hic, qui - a con - su - les e - je - cit, rex po - stre - mo fac - tus est.

(Fordítása :

*Brutus, mivel elkergette a királyokat, az első konzullá lett :
Ő [ti. Caesar], mivel elkergette a konzulokat, végül is királlyá lett.)*

Az aprózás mellett a ritmusvariáció jelenlétét mutatja a jellegzetes «keret» is, az állandó szópillérek közé behelyettesíthető szavaival (... ejevit ... factus est = ... elkergette ...-á lett). Amint azonban maga a vaudeville-couplet már nem végtelen füzér, hanem sűrített, tömörített forma, a behelyettesítő technika sem a végtelen, szinte esetleges, találmásra rögtönzött változatoké : tömör aforizma lett belőle, nem hosszas felsorolással, hanem *egyetlen* ellentétpár *csattanós* szembeállításával.

A ritmusvariáció szabadabb eszközeit mutatják az Aurelianus idejéből (i. u. III. század) származó híres sorpárok (VOPISCUS, *Aurelianus*, 6. és 7.). Az aforizmaszerűség itt is megvan : csak hogy itt a «couplet» mintegy a szemünk láttára születik meg, a rögtönzésszerűen ismételt ritmikus «mille, mille . . .» kiáltásokból. E sorok nyomán szinte képszerűen elevenedik meg a táncoló vagy menetelő katonák közös rögtönzése : a közösen ismételt «mille» szavak adhatták az együttes mozgás szervező alaprítmusát ; ebből a háttérből pattanhatott ki egy-egy fürgeeszü katona újabb aforizma-ötlete, amely ebben az esetben utótagként, kadenciaként vágott rá az ismételt jelszóra. Az újabb «aforizmak» kitalálására nem volt több idő, mint az ouvert-clos sor «ouvert» előtagja. (Hasonló, egy refrén háttérből szabadon előugró rögtönzésekkel még az újkori francia, angol matrózdalokban is találkozunk majd.) Megjegyzendő még, hogy az eredeti szöveg több helyen a sor mértéke által kívántnál kevesebbszer írja ki a «mille» szót. Egyszerűen rövidség kedvéért-e, vagy talán azért, mert a «mille» úgyis addig volt ismételt, amíg nem jelent-

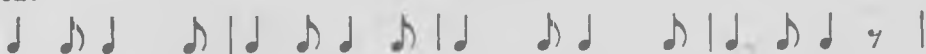
¹⁷ Ez a mértéke még a híres «Pervigilium Veneris» tipikus «vaudeville-refrén» formájának is :

«Cras amet qui nunquam amavit, | quisque amavit cras amet.»

kezett újabb szólista? Nem tudjuk: de valószínűbb, hogy a trochaikus szeptenárius külső kerete itt már szilárd volt, és a tánc szervezett formái is megköthették.

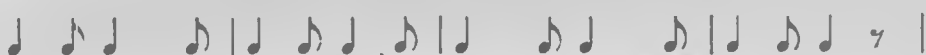
A «cantilena»-nak nevezett versek így szólnak:

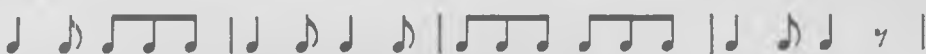
82.


Mil - le mil - le mil - le mil - le mil - le de - col - la - vi - mus.


u - nus ho - mo mil - le mil - le mil - le de - col - la - vi - mus.


mil - le mil - le mil - le mil - le vi - vat qui mil - le oc - ci - dit.


tan - tum vi - ni ne - mo ha - bet quan - tum fu - dit san - gui - nis.


Mil - le Sar - ma - tas mil - le Fran - cos se - mel et se - mel oc - ci - di - mus


mil - le mil - le mil - le mil - le mil - le Per - sas quae - ri - mus.

(Fordítása :

*Ezret, ezret, ezret, ezret, ezret lenyakasztunk,
egy ember, ezret, ezret, ezret lenyakasztunk,
ezerszev, ezerszev, ezerszev, ezerszev éljen, aki ezret megölt.
Annyi bora senkinek sincs, amennyi vért ontott.
Ez ev számatát, ezer frankot, mind egyszerre megöltünk,
ezer, ezer, ezer, ezer, ezer perzsát kegeltünk.)*

Érdekes megfigyelni a sorpárok sorvégi, *rímyszerű* egybecsendülését is. Ez — mint tudjuk — a ritmusvariációs technikában nemhogy nem ritkaság, hanem a jellegzetes eszközök egyike; egyébként már *Plautus* is gyakran élt vele.

A szeptenárius egyes tagjainak variálása éppúgy új képleteket eredményez, mint a görög trochaikus tetrameternél. Ott a legjellegzetesebb variáns a poliritmikusan fellépő ionikus láb volt; itt pedig a ciklikus *adonisi* képlet (a középkori *gagliarda* őse). Ez a forma a trochaikus dipodosz első tagjának egyszerű kiaprózásából adódhat:

83.


helyett: 

Hasonló képletek találhatók 81. példánkban, vagy a 82. példa tartalmi-formai sűrítő, aprózó fokozásaiban (Mille Sarmatas, mille Francos semel et semel occidimus).

De ismert lehetett ez a képlet a latin népköltészetben, mint *önálló alapritmus* is. Legalábbis erre mutat SENECA Claudiusról írt gúnyiratának, az *Apocolocyntosis*-nak egy, már korábban is említett részlete (12, 1), ahol Claudius temetésének gúnyos leírását olvashatjuk. «A trombitásoknak és kürtösöknek akkora tömege volt ott, hogy Claudius (halott létére is) meghallhatta. Mindenki jókedvű és vidám volt, s a neniát egy óriási kórus énekelte...»¹⁸

A «neniá» (sirató) adonisi sorai :

«Fundite fletus,
Edite planctus . . .»

persze éppúgy készülhettek görög mintára is ; de éppen a katonadalok változat-képzéseiből adódó ciklikus adonisi vagy «quasi-adonisi» képletek teszik valószínűvé, hogy a latin népművészetben élt a gagliardikus ritmus egy fajtája.¹⁹ A római uralkodók rendezte pompázatos népiünnepélyeknek pedig (amelyeket Seneca itt szatirikusan állít be) nyilván az eredeti népi gyakorlat számos elemét kellett tartalmazniok, ahhoz, hogy kellőképpen hatásosak legyenek. A ciklikus ritmizálás mindenestre igen közel hozná ezt a «neniát» katonadalaink egyes ritmusváltozataihoz :

84.

Fun-di - te fle - tus, E - di - te planctus...
Hic, qui - a con - su - les e - je - cit...

(A nem-ciklikusan értelmezett adonisi sor lehetséges népi alapjával kapcsolatban egyébként lásd a Horatius-féle sapphói strófa és a suovetaurilia-mondóka egybevetését a bevezető részben.)

*

¹⁸ Idézi WAGNER J., *A zene szerepe az antik társadalmi életben*. Budapest 1943, 20—21. l.

¹⁹ Ezt igazolják egyes afrikai felirat-szövegek ritmusai is, mint a Thabraca-i bazilika IV. századból származó felirata. Verssorokba szedve :

*Angelorum hospes,
martyrum comes,
vitamque spirans
placidam, ad te
sancte professus,
sit nostri memor...*

(P. MONCEAUX, *Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique*. — Extrait des mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres t. XII, 1^{re} partie. — Paris 1907. 57 skk. l. 259. sz.)

Mivel a császárság első három évszázadából fennmaradt latin népi énekformák túlnyomórészt katonadalok, különösen fontos az a kérdés: kik voltak, milyen társadalmi rétegekből tevődtek össze a római hadsereg katonái?

A római hadsereg összetételében a császárság alatt végbement átalakulások híven tükrözik magának a Birodalomnak társadalmi alakulását. A köztársaság katonaságának gerincét a szabad parasztság adta; de láthattuk, hogy ez a szabad parasztság hogyan tűnt el a latifundiumok korszakában, hogyan vezetett az útja mindenekelőtt a saltusok colonusi életformája felé. Amint a birodalmi fejlődés mindenütt kiszorította, függő helyzetbe nyomta, nivellálta a szabad dolgozó rétegeket, úgy tűntek el ezek a hadsereg "soraiból is, és helyüket lesüllyedt szabadok vagy felszabadított rabszolgák foglalták el.

FUSTEL DE COULANGES írja, hogy a légióknak ugyan szabad emberekből kellett állniok, de a segéd-cohorsok tele voltak olyanokkal, akik csak 16 évnyi jó szolgálat után kaptak teljes polgárjogot. A IV—V. században az egyre csökkenő szabad népesség csak néhány elit-gárdát és tiszteket adott; de a tömeg *máshonnan* jött.

«Figyeljük meg a Birodalom által akkor bevezetett sorozást: ez különösen a parasztságra nehezedik, kizárja a városi foglalkozások többségét; és a parasztok közül is kizárja a rabszolgákat; így látható, hogy alig jut bele más, mint a falusi felszabadítottak.»²⁰

Katona-énekeink termőtalaját tehát azok a néptömegek adják, amelyek a szabad ember vagy rabszolga helyzetéből útban vannak a colonusi helyzet felé.

Tükröződik-e ennek az átalakulásnak a menete magukban az énekformákban? Hiszen a Caesar idejéből való 81. sz. és az Aurelianus korából származó 82. sz. példánk között mintegy három évszázad telt el, éppen az a három évszázad, amely alatt a kolonátusi átalakulás lényegében végbement!

Idézett katona-énekeink uralkodó trochaikus-szeptenárius formái látszólag ugyanazt a «vaudeville»-típust képviselik, amelyet a köztársaság késői századai termeltek ki, és amellyel már a Plautus-komédiák canticumaiban találkozhattunk. Természetes is, hogy a katonák repertoárjában azok az énekformák uralkodtak, amelyek a néptömegek Itália-szerte terjedő, legkedveltebb formái voltak.

De ha a Caesar-korabeli éneket (és a vele egyidős, itt nem idézett énekeket) minden nehézség nélkül lehet ritmizálni a Plautus-féle trochaikus szeptenárius elvei alapján, kissé másként áll a helyzet a Vopiscus idézte, Aurelianus-korabeli cantilenákkal. Ezekkel kapcsolatban W. MEYER sem áll oly biztosan a lábán, mások pedig (mint VERRIER) határozottan *különválasztják* az előbbiektől, és az új, «szillabikus» verselési elvet, ha korábban nem is, de legalább itt keresik. A dolog persze nem egyszerű, mert ahhoz, hogy ezt az elvet keresztülvigyék, legalábbis a hiányzó «mille»-szavak (egyébként eléggé kézenfekvő) pótlásához, de ezen túl egyes sorok (mint a «Mille Sarmatas...») kezdetű önkényes átrendezéséhez is kell folyamodniok.

Annyi mindenesetre tény, hogy az ének néhány helye (unus homo; nemo habet) a trochaikus lejtést megtöri. De ez a trochaikus lejtés egyébként

²⁰ FUSTEL DE COULANGES, *L'alleu et le domaine rural pendant l'époque mérovingienne*. Histoire des institutions politiques de l'ancienne France. Paris 1889. 204 s. köv. lapok) 59—60. l. — M. ROSTOVITZEFF (*Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich* 2. B. Leipzig (é. n.) a III. századi római katonaságról állapítja meg, hogy az lényegében *paraszthadsereg* volt.

uralkodik; és a töréseket könnyűszerrel lehet az ének népi-ritmusvariációs jellegéből magyarázni, ahol a hosszúságviszonyok nyelvi realizálása, mint tudjuk, más esetben sem tökéletes.

De tény az is, hogy a Caesar idejéből való énekekben ilyen törések nem fordulnak elő.

Megengedhető tehát az a feltevés, hogy a Vopiscus-idézte énekek olyan gyakorlatot tükröznek már, ahol a hosszúságviszonyok szerepe legalábbis kevésbé fontossá válik; de lehet az is, hogy háttérben olyan új népi énekformák vannak, amelyek valami új, az eddigittől eltérő, *«átbeszélő-áténeklő»* elvre kezdenek épülni.

Ez a feltevés annál is inkább csábító, mert magának az *«átbeszélő-áténeklő»* elvnek a megjelenését a colonusi életforma kialakulásával hoztuk kapcsolatba; az Aurelianus-korabeli hadsereget magát pedig éppen az különbözteti meg a Caesar-korabelitől, hogy háttérben a kolonátusi átalakulás áll, és hogy magának a hadseregnek elég jelentős részét is colonusok, függő helyzetbe taszított parasztok, vagy quasi-colonus helyzetbe került falusi felszabadítottak adják. Mondhatnók tehát, hogy az i. e. I. századi katonaelek annyiban különbözik az i. u. III. századitól, amennyiben létrehozói, a katonák mások az i. e. I. században, mint az i. u. III. században; hogy tehát a verstani átalakulás az életformabeli átalakulás kísérője és egyben tükrözője.

Ilyen feltevést azonban egyéb, közvetlenül népköltészeti szövegekkel, fennmaradt dokumentumok hiányában, nem tudnánk kellőképpen alátámasztani.

Fennmaradt viszont az a nagyszámú énekelt szöveg (és a hozzájuk tartozó, bár évszázadokkal később lejegyzett dallamok), amelyek, ha nagyrészt nem is tekinthetők közvetlen népköltészetnek, mindenesetre ugyanannak a szabad helyzetétől megfosztott, colonusi sorba kerülő tömegnek az ajkán éltek, amely a Vopiscus-idézte katonaeleket megalkotta. Ezek a szövegek: annak a korai latin *«keresztény»* tömegmozgalomnak az énekei — a hellénisztikus népmozgalmakban használt görög zsoltárok, canticum-ok latin átültetései —, amelyek kezdetben éppen főként az északafrikai, galliai, hispaniai szejény latin telepések, colonusok, igábahajtott parasztok használata, énekgyakorlata számára készültek.

3. A zsoltárének útja latin földön

Mennyiben jogos, hogy a zsoltárokat, canticumokat az első századokban a népi énekgyakorlat szerves részeként tekintsük, és következtetéseket vonjunk le belőlük a kor népzenejére?

Mint már láthattuk, a korai kereszténység nem egyszerűen abban állt, hogy *«felülről jött»* ideológiai és szervezeti formák a tömegek felé terjeszkedtek és rájuk hatást gyakoroltak; leglényegesebb eleme az a széleskörű, többé-kevésbé spontán *tömegmozgalom* volt, amelyet mindenekelőtt *«alulról jövő»*, a néptömegek életkörülményeiből, helyzetéből fakadó szükségletek érleltek meg. Ez a mozgalom maga egyébként sokkal többrejtő, nagyobb kiterjedésű volt, mintsem hogy a *«korai kereszténység»* kifejezés felölelhetné egész lényegét és egész terjedelmét; bár tény, hogy a szorosabb értelemben vett keresztény irányzatok váltak ki belőlük a további fejlődés uralkodó keretként.

Ez a népmozgalom termelte ki a Septuaginta «plebejus rétegében», majd a «János jelenéseiben», majd a montanizmus és a vele rokon eretnek irányzatok fennmaradt emlékeiben tükröződő ideológiai és énekformákat. Láthattuk azt is, hogy ez a «plebejus-vonal» hogyan termékenyítette meg a latin világ tömegmozgalmaival. A latin és hellén világ népi törekvései között nyilván közvetlen közlekedés, kölcsönhatás lehetett, amely feltétlenül érvényesülhetett már a hivatalossá váló egyház propagátori és szervező munkáját megelőzően, sőt azt követően és annak szándéka ellenére is. Egyébbel nem tudnánk például megmagyarázni a montanizmus széleskörű elterjedését és mély hatását a nyugati világban, abban az időben, amikor a «felső» irányzatok ezt nemhogy nem segítik, de mind hevesebb harcot kezdenek folytatni ellene.

Mindenképpen számolnunk kell tehát olyan «alsó csatornákkal», amelyek a népmozgalom ideológiai és énekformáit közvetlenül terjesztették. Ezzel szükségképp együttjárt az is, hogy ezek a formák nem maradtak változatlanok, hanem a szabad variálásnak, átalakításnak, újraköltésnek olyan élénk folyamata ment végbe bennük *terjedésük során is*, amilyen őket már születésüktől fogva jellemezte. Ezért tekinthetjük már a «hellenisztikus fokot» nem a népszerűvé vált zsidó énekformák egyszerű reprodukálásának, hanem olyan alkotó átformálásnak, amely egyben a hellenisztikus világ népi énekgyakorlatát is jellemzi; ezért vizsgálhatjuk most a «latin fokot» nem a zsidó-hellenisztikus énekformák egyszerű átvévojeként, hanem olyan forrásként, amelyben a latin népi énekgyakorlat számos eleme is él.

Ezeknek a sorozatos átalakulásoknak a legfőbb hordozói, mintegy «katalizátorai» az énekformák területén a *zsoltárok, canticumok* voltak. Az a «burjánzás», amelyről az akkori egyházatyák és a mai filológusok a zoltár- és canticum-szövegeket illetően megemlékeznek, azoknak az apokrif, «eretnek» zoltár-szövegeknek a sora, amelyek ebben az időben keleten és nyugaton létrejöttek, világosan mutatja, hogy itt a biblikus szövegeknek nem valami jámbor átvételéről volt szó, amint azt egyes kutatók elképzelik, hanem *eleven népi alkotó folyamatról*, amely a tömegmozgalmak szakadatlan, eleven kölcsönhatásában ment végbe.

A zoltárének — amelynek harcias-szenvedélyes, messianisztikus plebejusi tartalma és sorpáros, «couplet»-szerű formája egyaránt leginkább felelt meg a kor népi szükségleteinek — mélyen behatolt a latin világ népi ének-repertoárjába is, és annak szerves részévé vált. «Mindenütt csak zoltárok és himnuszok hangzanak — írja HIERONYMUS. — Akárhová fordulunk, az ekéjét irányító szántóvető «Alleluja»-t énekel; az izzadó arató zoltározásba kezd; és a szőlőműves, venyigéjét metszve, valami «dávidi»-t énekel.»²¹

A zoltárokhoz ezt a tömegműfajszerű voltát fejezi ki AMBROSIVS zoltárkommentárjának előszava is: «Mert a zoltár a nép áldása . . . , a tömeg dicsérete, az általános helyeslés, a közösség beszéde . . . » (Psalmus enim benedictio populi est . . . , plebis laudatio, plausus omnium, sermo uniuersorum . . .)²²

Az «izzadó arató» ajkára került énekek természetesen nem maradhattak meg változatlanul abban a formában, amelyben a tömegmozgalmak, vagy

²¹ Idézi H. A. DOUGLAS, *Notes on the History of the Pontifical Singers*. SIMG, 11. köt. (1909—1910.) 251 l.

²² MIGNE PL 14. köt., 924. hasáb. Idézi: P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. 3. kiad. I. rész. Leipzig 1910. 13. l.

akár a hivatalossá váló egyház szervezeti formái közvetítették őket ; hanem ilyen vagy olyan mértékben idomulniok kellett a nép adott énekgyakorlatához. P. WAGNER ugyan csak annyit enged meg, hogy «az egész nép részvétele a zsoltározásban visszaélésekre adhatott alkalmat»²³ ; de tudjuk, hogy ezek a «visszaélések» nem egy esetben a biblikus szöveg új művészi változatait eredményezték, amelyekhez — mint még látni fogjuk — Hieronymus is kénytelen volt tartani magát, éppen a hagyományban való meggyökeresedésük miatt.

A zsoltárének hozzátartozását a népi repertoárhoz még egy fontos tény is bizonyítja : a zsoltár lényeges szerepe a latin világ nagy eretnekmozgalmaiban, mindenekelőtt a priscillianusoknál (Gallia-Hispania) és a donatistáknál (Észak-Afrika). Maga PRISCILLIANUS több zsoltár-kommentárt írt, amelyek közül kettő a «tractatus ad populum» («a néphez szóló értekezés») címet viseli.²⁴ (Jellemző, hogy az első traktátus alapja a 14. zsoltár, amely az uzsorásokat, az «ártatlanok» szipolyozóit kizárja isten szentélyéből ; a másodiké pedig a 59. zsoltár, amely a «nyomorúságból» való kiutat keresi, ahol «emberi megváltás hiába való».) A címet magát ugyan későbbi recenzor művének tartják, de *Mercati* mindenesetre hozzáteszi, hogy Priscillianus «a zsoltárokat alkalmasabbnak tartotta a tömeg-értelem számára».²⁵ Ilyesmit ír egyébként maga Priscillianus is, a második «traktátus»-ban : «a zsoltár alkalmazkodik értelmünk minden gyarlóságához», és megkönnyíti az «isteni értelemben» való behatolást, «amint a lankás hegyoldalon is símábban és könnyebben jutunk fel».²⁶ A donatisták egyik, Augustinus «ellenzsoltárja» révén híressé vált zsoltárja pedig azt is mutatja, hogy a szabad zsoltár-költés, amely Tertullianus korában még a szabad rögtönzés formáját is ölthette — az «eretnek»-praxisban a IV. századig is továbbélt. Nagyon valószínű, hogy volt ilyesmi a priscillianusoknál is. Ebben a vonatkozásban érdekes, hogy maga Priscillianus is mennyire kiáll az apokrifák védelmében, mondván, hogy az apokrifá-elleneseknek még Pált is el kellene ítélniök, aki elrendelte, hogy levelét olvassák a laodikeai gyülekezetben, jóllehet ez a levél akkor nem volt benne a kánonban.²⁷

*

Milyen változásokon ment át a zsoltárének, amikor átkerült a latin világ népi gyakorlatába?

Mindenekelőtt azt kell világosan látnunk, hogy melyek voltak a zsoltárének fő típusai, amelyek e változás alapjául szolgáltak.

A latin zsoltár közvetlen előzménye nem az óhéber psalmódia volt, mint azt általánosan állítják : hanem azok a zsoltárének-formák, amelyek a hellénizmusban jöttek létre, a diasporának és a diaspora tág «udvarának» : a hellénizmus tömegmozgalmainak talaján. Ezt nemcsak olyan történeti megfontolások bizonyítják, mint az, hogy a zsidó vallás csak a «hellénizálódás» fokán

²³ P. WAGNER i. III. I., 13. l.

²⁴ PRISCILLIANI quae supersunt. Recensuit G. SCHEPSS. (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 18. köt.) Bécs 1889. 90—91 ; 92—102. l.

²⁵ G. MERCATI, *I due «trattati al popolo» di Priscilliano*. (Note di letteratura biblica e cristiana antica — Studi e Testi 5.) Róma 1901. 133—134. l.

²⁶ PRISCILLIANI... 100. l.

²⁷ Uo. 55. l. (Priscilliani liber de fide et de apocryphis.)

vált alkalmassá arra, hogy a kereszténységet megérlelje, hogy élesztőszerepet töltsön be a Birodalom tömegmozgalmaiban; hanem az az ismeretes tény is, hogy a latin bibliafordítások alapja nem a héber, hanem a görög szöveg volt. Azt pedig láthattuk, hogy a görög szövegek a héberhez viszonyítva lényeges tartalmi-formai eltéréseket tartalmaztak. Az eredeti héber szöveg főként csak arra volt jó, hogy a «kinyilatkoztatások» folytonosságát kereső egyház erre támaszkodva megkísérelje a különböző fordítás-verziók «burjánjainak» «kigyomlálását», a szembehelyezkedést azzal a mindenekelőtt népi áramlattal, amely — hogy Hieronymusszal szóljunk — «inkább merít a zavaros folyóból, mint a legtisztább forrásból.»²⁸ Hogy ez csak félig sikerülhetett, látható abból, hogy Hieronymus «Psalterium Hebraicum»-ja, amely a zoltárszövegeknek a héber eredeti alapján végbevitt revíziója volt, sohasem gyökeresedett meg a liturgikus gyakorlatban.

Nyilván ez a teológiai előítélet az alapja annak is, hogy a «gregorián» zenével kapcsolatos, közkeletű zenetörténeti nézetek a latin psalmódia közvetlen előzményeként az óhéber zoltárének fiktív «tisza forrását» tüntetik föl, és a legkevésbé sem törődnek azzal a «zavaros folyóval»: a hellénisztikus, majd római birodalomban a tömegek közt élő — és az óhébertől sokban eltérő — valóságos psalmódia-gyakorlattal, amely a latin zoltárének tényleges kiindulása volt.

Pedig mi sem nyilvánvalóbb, mint az a gondolat, hogy ha a latin zoltárok szövegeinek forrását a görög — és nem a héber — psalmódia adta, akkor a latin zoltár énekformáinak is mindenekelőtt a görög — és nem a héber — előképekből kellett kiindulniuk.

Ezeknek a hellénisztikus énekformáknak két fő típusát jelöltük meg előző fejezetünkben. Az első típus egy többé-kevésbé egyenletes hangmagaságon recitáló «tenoros» formula, amely a héber zoltár eredeti tetrachordvariációs és anapestikus-variációs típusának belsőleg tagozott «hullámvonalait» síma «ívvé» feszíti ki. Ezzel az elvont recitáló képlettel szemben a második típus a ritmus- és dallamvariáció elveire épül, csak nem az eredeti héber énekformákban használatos ritmus- és dallamvariációs eszközökre, hanem a hellénisztikus népi énekformák ritmus- és dallamvariációs típusaira.

E két típus meglétére egyrészt a szövegek elemzése, másrészt jóval későbből fennmaradt dallamok alapján következtettünk. Megerősítik azonban még egyes i. u. IV. századi utalások is. Az első típus továbbélését mutatja a «tonus directaneus» zoltárének-formája: az az «Athanasius-féle» énekmod, amely — Augustinus szavaival — a zoltárokat «oly mérsékelt hang-hajlításokkal» énekelte, hogy ez «inkább deklamálás, mint ének».²⁹ De a források értesítenek a zoltárének változatosabb dallamú formáiról is; előfordul, hogy a két típust szembe is állítják egymással.³⁰

Nem véletlen, hogy a «directaneus» zoltárgyakorlatról éppen Alexandriából kaptunk hírt: ez a hellénisztikus nagyváros, moralizáló-aszketikus irányzataival, nyilván kezdettől fő talaja volt a hellénisztikus zoltár «első típusának.» A hivatalos egyház éppen ennek az irányzatnak örökösévé vált abban

²⁸ Hieronymus bevezetője a zoltárok könyvéhez. S. E. HIERONYMIS Stridonensis presbyteri Divina Bibliotheca... Studio ac labore D. J. MARTIANAY et D. A. POUGET. Paris 1693. I. köt., 1222. l.

²⁹ AUGUSTINUS, *Confessiones*, X, 33. (MIGNE PL, 32. köt., 800. hasáb.)

³⁰ Vö. P. WAGNER i.m. I., 31—33. l.

a küzdelmében, amely az életerős tömegmozgalmak elvont sikra terelését célozta. A «directaneus» ideállal szembenálló «burjánzás» fő centruma pedig nyilván Kisázsia volt, majd — de már más értelemben — a latin provinciák népi gyakorlata.

a) *A zoltarének és a hagyományos latin népi énekformák*

Ha a zoltarének átalakulásának újabb, harmadik, «latin» fokát vizsgáljuk, különösen bonyolult feladat elé kerülünk. A hellénisztikus zoltár két fő típusa olyan népi gyakorlat sodrába került itt bele, amely maga is az átalakulás állapotában volt. Éltek még a régi «kiaprózó» mondókák, éltek a termékenységi népszokások «körtáncos» lai-formái; a városi fejlődés kialakította a «vaudeville-couplet» tömör képleteit; mindezek a típusok pedig, a most végbemenő colonusi átalakulás talaján útban voltak, a belső tagozódást tekintve «áténeklő-átbeszélő», a külső szerkezetet tekintve dalszerű, íves-architektonikus formák felé.

Maga a zoltarének tehát nem egyszerűen annyiban válik «latin népivé», hogy felszívja magába a *meglevő* latin népi énekformák elemeit, hanem annyiban is, hogy maga is részesévé, sőt igen fontos katalizátorává, gyűjtömedencéjévé válik éppen ennek az új *átalakulási* folyamatnak.

Mindenekelőtt természetesen ehhez is a *meglevő* népi énekformák helyét, szerepét kell világosan látnunk a zoltarének átalakulásának latin fázisában. Ennek vizsgálatához segítséget nyújt, ha először azokat a szövegeket vesszük szemügyre, amelyeket a latin «keresztény» tömegmozgalom nem keletről átvéve alakított, hanem *önállóan* hozott létre. Az eredeti latin népi énekformák ugyanis itt sokkal tisztábban, határozottabban jelennek meg; és segítségükkel fölismerhetőek lesznek a zoltárookban, canticumokban elmosódottabban jelentkező elemek is.

Az önálló latinnyelvű keresztény szövegek megmutatják, hogy eléggé sokáig és eléggé széles körben élt tovább a latin népi énekformák valószínűleg legrégebb típusa: a *kiaprózó-mondókaszerű* típus, amelynek példáját már a *Suovetaurilia*-áldozat szövegében láthattuk. Íme egy ókeresztény «intő felirat», amelyet a római német Campo Santo-múzeumban őriznek: ³¹

HYPOCRITAE TRISTES

ABITE,

VERITATIS FILII

ADSUNT

(«Sivár képmutatók,
távozzatok:
az igazság fiai
vannak itt.»)

³¹ Közli F. J. DÖLGER, *Sol salutis*. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Münster in Westf. 2. kiad. 1925. 292—293. l. — A felirat valószínűleg i. u. 300—340 közt készült.

A szöveg ritmizálása önként adódik :

85.



A liturgikus gyakorlatban továbbélő latin ritmusvariációs formák érdekes példáit szolgáltatják a fennmaradt korai mise-szövegek is. Így egy VII. század végétől származó, de nyilván jóval korábbi gyakorlatot rögzítő gall mise-kézirat «contestatio»-jának következő részlete önmagától rendeződik verssorokba :³²

.....
*et non discreta concordia
 aequalis potentia.
 voluntas unita.
 ipsa apud se permanens.
 ante tempora universa vel saecula nihil ultra se habens.
 nihil intra se nesciens.
 cuncta supereminens.
 et se cunctis infundens,
 loca continens.
 et locis excedens.
 nullius indigens.
 et omnia complens.*

(«...és a meg nem bontott összhang. Egyenlő hatalom. Egy akarat. Önmagában megmaradó. Akin túl semmi sincs, minden idők vagy nemzedékek előtt. Önmagában mindent tudó. Mindeneket felülmúló. És mindenütt jelenvaló, a teret magában hordó. És a téren túlnövő. Semmiben sem szűkölködő. És mindeneket betöltő.»)

A saturnusi-körtáncos jellegű ritmus különböző változatokban fejlődött ki. Az alapképletet :

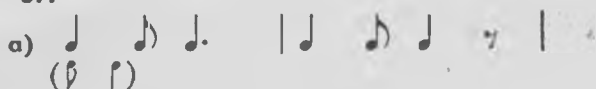
86.



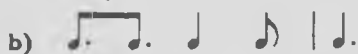
³² Kiadta F. J. MONE, *Lateinische und griechische Messen aus dem zweiten bis sechsten Jahrhundert.* Frankfurt a. M. 1850. 19. l.

a variációk hol összevonják :

87.



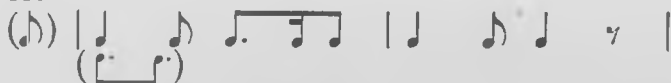
(p) (f)
vo - lun - tas u - ni - ta
et lo - cis ex - ce - dens
nul - li - us in - di - gens



lo - ca con - ti - nens

hol kiaprózzák :

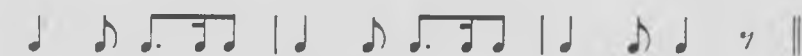
88.



et non dis - cre - ta con - cor - di - a
. ni - hil in - tra se ne - sci ens

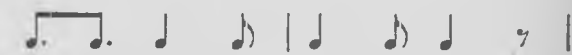
hol meg előtéttel látják el :

89.



an - te tem - po - ra u - ni - ver - sa vel sac - cu - la

előtét



ni - hil ul - tra se ha - bens.

jelszó

Jellegzetesek a sor-végi egybecsendülések is : példánk első három sora *a*-asszonánccal, az összes további sor pedig az *-ens* ragrímrel zár.

Kézenfekvőnek látszik, hogy az ilyen ritmusvariációs formulák *dallama* kiterjedelmű, állandóan variált tri- vagy tetrachordális képlet lehetett. Ezt a feltevést érdekesen igazolja egy liturgikus dallam, amely X—XII. századi, délolaszországi eredetű kéziratokban maradt fenn, de nyilván jóval

korábbi eredetű. Az «*Exsultet jam angelica*» kezdetű «husvéti magasztalásról» van szó.³³ Az ének szövegének számos részlete őrzi még a «*Suovetaurilia*-típusú» ritmusvariációs technikát: dallama trichordikus *do-re-mi* képleten épül. Az ének egésze jellegzetes lai-formát ad, ritmikailag és dallamilag kötött sorzáró képletekkel, szabadon variálható «előtétetekkel.» Az előtétetek és a zárórészek közti viszonyban megjelennek az «ouvert-clos» jellegzetes elemei is: dallamilag az ismert nagyszekundváltó felelgetésben (*re-do*).

Szemléltetésül ritmizálva közlöm a lai-füzér 14. szakaszát. (A zárórészek dúsabb melizmatikus kidíszítése persze már nyilván nem az eredeti ritmusvariációs típus tartozéka.)

90.

(14.) Hec nox est in qua de-stru-ctis vin-cu-lis mor-tis.

Cri-stus ab in-fe-ris ví-ctor a-scen-dit.

(«Ez az éjjel az, amikor a halál bilincseit széttörve — Krisztus győzelmesen szállt fel a poklokról.»)

A sorzáró képletek tehát a *Suovetaurilia*-mondókától a *nenia*-ig és a katonadal-couplet-k variációs formuláiig jólismert «*adonisi*» ritmust alkalmaz-zák.

Itt azonban újabb probléma merül föl: a «*Paléographie Musicale*» 4. kötetének bevezető tanulmánya,³⁴ mint ismeretes, ezeket a ritmikus elemeket az ún. «*cursus*»-nak: az egyházi és világi prózaírók által használt ritmikus záradékoknak tulajdonítja. (E záradékok szerepe a VII. századtól háttérbe szorul; majd a XI—XII. században kerül ismét az előtérbe.)

A valóságban a dolog éppen fordítva áll: *nem a cursus befolyásolta az énekformákat, hanem magának a cursusnak a gyökerei nyúlnak vissza a népi énekformák ritmikus gyakorlatába.* A *cursus* alapformája: a «*cursus planus*» ugyanis nem más, mint a népi énekformák «*adonisi*» képlete, amely persze már jóval azelőtt is élt, mielőtt a *cursus*-t alkalmazó próza-szövegek egyáltalán megszülettek volna; az egyéb *cursus*-formák pedig ennek az «*adonisi*» *cursus planus*-nak a különböző, ritmusvariációs változatai.

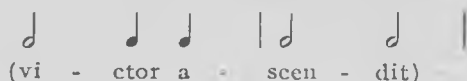
³³ Közli a *Paléographie Musicale* 4. kötete. Solesmes 1894. 171 skk. 1.

³⁴ «*De l'influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne.* — II. Le cursus et la psalmodie» uo. 27. skk. 1.

Íme a cursus-ok áttekintése, hangjegyes ritmizálásban :

91.

cursus planus :




cursus tardus :



cursus velox :



(*cursus trispondaicus* : )
 ([illustrati -] o - ne do - cu - i - sti)

A próza-irodalomban ezek a ritmusvariációs típusok persze már csak a zárlatokban jutottak szerephez. De hasonló dolog történt a fejlődés során magukban az énekformákban is, mégpedig éppen az énekformák átalakulása következtében : a sorok *belső* ritmikai tagozódását idővel *szabad* «átbeszélés», «áténeklés» váltotta fel, és a *ritmikus elemek a sorvég* «hidfőállásában» *zsugorodtak össze*. A korábbi képletet.

<i>variált</i> előtét	—	ritmikus jelszó
ez az új képlet váltotta föl :		
<i>átbeszélt-áténekel</i> t előtét	—	ritmikus jelszó,
vagy, ha tetszik :		
prózyszerű szöveg	—	«cursus»-zárlat.

Ennek a *cursus*-zárlatnak a *dallami* megfelelőit, állandó dallamformuláit a «Paléographie» tanulmányírója igen érdekesen mutatja ki ; de igyekezében, hogy a «gregorián» ének alapformáinak eredetét valóban Gregorius pápának — egyben a szűkebb értelemben vett *cursus* virágzásának — korára tegye, nem veszi tekintetbe azt, hogy az elemzett énekek *szövegeinek* — amelyek a *cursus* dallami realizálásától nyilván elválaszthatatlanok — igen jelentős része még az *i. u. első századokban* keletkezett, mégpedig általában nem a «tudós», hanem a *vulgáris* latinság kifejezett képviselőjeként.

Egy másik fontos tény, ami kívül marad a tanulmány érdeklődési körén: az «Éxsultet», amelyet a *cursus* mintapéldájaként teljes egészében leközöl, *nemcsak zárlataiban* tartalmaz ritmikus — «adonisi»-variációs! — elemeket, hanem igen sok helyen még a *szöveg* *belső tagozódása is* éppen így épül fel. Ez pedig azt jelenti, hogy ebben az esetben nem valamilyen prózaírói manírról van szó, a sorvégekre odafüggesztett cikornyáról, hanem az adott énekforma *szerves építkezési elvéről* ; ennek a ritmikai elvnek teljes mértékben megfelel a *dallamépítkezés is*, a ritmusvariációs formákra jellemző, *belülről tagozott trichordikus variációival*.

Mindez már 90. sz. példánkból is világosan látható. Lássunk egy újabbat, amely két szempontból is tanulságos : egyrészt a kezdősor elején az új, «átbe-

szelő» technikát mutatja ; másrészt a szakasz középső tagjain éppen ellenkezőleg, olyan világosan él a kiaprózás, «ráduplázó szaporítás», a rövid «layé» sorocskák technikájával, hogy a ritmusvariáció teljesen félreismerhetetlen. Így hát : ha ez az ének a «cursus» alkalmazásának jellegzetes példája (mint a «Paléographie» tanulmányírója tekinti), akkor ebből csak az következhet, hogy a cursus maga pedig nem más, mint — végső fokon — a népi énekgyakorlat származéka.

Példánk érdekessége még, hogy az adott részlet szövege éppen a megújuló természet, a tél elmúltával újra meginduló mezei élet képeit rajzolja meg. Nemcsak ritmikája, hanem szövegének gondolatköre is szoros kapcsolatba hozza tehát a Suovetaurilia-mondókéval, a népi termékenységi szokások énekformáival. Ebbe a természeti háttérbe helyeződik bele a megölt és feltámadó isten — most : Krisztus ; de régebben : Dionysos, vagy «Saturnalia-király» — alakja.

92.

(30.) I-bi-que a - li - e in - e - sti - ma - bi - li ar - te
 cel - lu - las te - na - ci glu - ti - no in - stru - unt,
 a - li - e li - quan - ti - a mel - la sti - pant,
 a - li - e ver - tunt flo - res in ce - ram,
 a - li - e o - re na - tos fin - gunt,
 a - li - e col - le - ctum e fo - li - is
 ne - ctar in - clu - dunt.

(«Ott pedig mások (ti. a méhek) rendkívül ügyesen sejtetnek készltének lapadó enyvvel.

mások a folyékony mézet halmazzák,

mások a virágnedvet viasszá változtatják,

mások szájukkal kicsinyeiket dédelgetik,

mások a szirmokról összegyűjtött nektárt rejtik el.»)

Mint látható, az «adonisi-variáció» elv nemcsak a záratokban tűnik fel, hanem — a beszédszerű bevezető rész kivételével — a szakasz egészén uralkodik. (Az «adonisi» képlet tiszta formáit, mint az előbbi példában, itt is []-jellel emeltük ki, a ritmikát külön jelző, kótavonalak fölötti hangjegyekkel.) Merőben más elvről van tehát szó, mint a szűkebben vett «cursus»-nál: hiszen a cursusnak — a ritmikus záradéknak —, mint sajátos fogalomnak csak akkor van értelme, ha próza előzi meg.

Hasonló ritmus- és dallamvariációs elemekben bővelkedik a liturgikus ének olyan ismert példája is, mint a «Te Deum». ³⁵ A dallam gerincében itt tetra-chordális képlet áll; a nagyszekund-váltó ouvert-clos technika itt kialakultabb, állandóbb, mint előbbi példánkban.

Íme egy jellegzetes részlete ritmizálva:

93.

Te glo-ri-o-sus A-po-sto-lo-rum cho-rus:
Te Pro-phet-a-rum lau-da-bi-lis nu-me-rus
Te Mar-ty-rum can-di-da-tus lau-dat ex-er-ci-tus.

(«Téged dicsér az Apostolok magasztos kórusa, — téged a próféták dicső csapata, — téged a mártírok választott serege.»)

A ritmus- és dallamvariációhoz a metszeteken és sorvégeken társul szegődik itt az asszonánc is (az asszonáló *u*-magánhangzókat kiemelve adjuk).

Az «adonisi változatok» egy helyen «*vagáns-nagypolitikus*» képletet is adnak; ez — mint még a későbbi európai fejlődésben is láthatjuk — nem más, mint a «ciklikus-körtáncos» (páratlan ütemű) *trochaikus szeptenárius* «mondókás-kiaprózó» (páros ütemű) verziója.

³⁵ Első része P. WAGNER szerint a vértanuk koráig nyúlhat vissza (I., 173. l.); dallami régiségét a korai latin psalmódiára jellemző «szubtonális» *a*-tenor is bizonyítja (i. m. III., 227. l.); a dallamkézdet korábbi változata szerint *d-f-g* volt, a mai *e-g-a* helyett. (uo., 225. l.)

94.

(c) Ve - ne - ran - dum tu - um ye - rum et u - ni - cum Fi - li - um:
 San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.

(«Imádjuk igaz és egyellen Fiadat,
 A Szent és Közbenjáró Lelket.»)

A «behelyettesítő» ritmusvariációs technika érdekes példáját adja az ambroziánus *Liber Vespertalis* egy antifónája.³⁶ Kerete: «zengjete...-nek, zengjete.» A «psallite»-jelszó alapritmusát az újabb és újabb behelyettesített változatok kiaprózzák. — A dallam a nagyszekundváltó technika jellegzetes antik válfajára: az «iasti-aeoliára» épül.

Ritmizálása önként adódik:

95.

(c) Psa-li-te De-o no-stro, psal-li-te: psal-li-te Re-gi no-stro, psalli-te.

(«Zengjete Istenünknek, zengjete.
 Zengjete királyunknak, zengjete.»)

Ugy látszik, hogy a régi latin népköltészetnek ezek a ritmus- és dallamvariációs elemei a liturgián belül leginkább a jubiláló-diadalmas énekekben maradtak fenn, amelyeknek közös, ünnepi előadási alkalmi a leginkább nyújtottak tájait a régi termékenységi népszokások továbbéléséhez.

A legvilágosabb példa erre a karácsonyi ünnep-ciklus énekrepertoárja. Ez annál is inkább érthető, mert a keresztény karácsony mind időpontjában, mind pedig egy sor népszokásában az ókori latin «*Saturnalia*» egyenes folytatása. Ismeretes az egyháznak az a taktikája, hogy már a III.—IV. században beengedi ideológiájába és szertartásaiba a régi törzsi kultuszok egyes elképzeléseit, egyes népszokásokat, hogy a tömegekre gyakorolt hatását kiterjessze. Maga a karácsony időpontjának megválasztását az indokolta, hogy erre a napra esett a «Legyőzhetetlen Nap»-nak (Sol Invictus) a téli napfordulóhoz fűződő ünnepe; de a karácsony további sorsában még döntőbb volt időbeli közeledése a latin népi hagyományban legmélyebben gyökerező «*Saturnalia*» ünnepéhez.

³⁶ *Liber Vespertalis*, kiadta: G. SÜNOL, Róma 1939. 250. l. A dallamot közli H. ANGLÈS, *Latin Chant Before St. Gregory*. (The New Oxford History of Music, II: *Early Medieval Music up to 1300*, ed. by A. HUGHES. London—New-York—Toronto 1954.) 66. l.

A Saturnalia, amelynek eredete még a nemzetségi társadalom termékenységi szokásaiba nyúlik vissza, az osztálytársadalom kialakulásával az elnyomott tömegek számára az «aranykorra»: az osztály nélküli társadalom egyenlőségére való emlékezés alkalmá lett. «Saturnus arany ünnepe» nemcsak az ajándékozások, lakomák miatt volt nevezetes és vált éppúgy közmondások tárgyává, mint a későbbi karácsony, amely «egyszer esik esztendőben» (semper Saturnalia agunt = mindig csak saturnaliáznak; non semper Saturnalia erunt = nem lesz mindig Saturnalia), hanem mindenekelőtt az olyan szokások miatt, amelyek az ünnep tartamára felfüggesztették a rabszolga és ura közti különbséget.³⁷ A «december szabadsága» (*libertas Decembris*, vö. a középkori *libertas* Maia-val) az uralkodó osztály szempontjából szükséges «szelep» volt, de az elnyomottak számára a népművészet gyakorlásának, egyben az uraikkal szembeni kritikának fontos alkalmá. (Horatius egyik szatírájában — II. 7. —, mint NILSSON rámutat, Davus rabszolga a *libertas Decembris*-t használja fel, «hogy urának kellemetlen igazságokat mondjon.») Hogy ez az alkalom milyen fontos szerepet játszott a nép életében, mutatja, hogy a karácsonyi ciklusra eső «*bolond-ünnep*» formájában a középkorig fennmaradt, és, mint majd még láthatjuk, a népművészet új kibontakozásának, az egyházzal és feudalizmussal szembeni népi kritikának első fontos fórumává lett a korai városi fejlődésben.

Egyes feltevések szerint (Wendland, Frazer) a Saturnalia «magister»-ének alakja (amely ugyancsak tovább él a bolondünnep, majd a májusünnep «királyában», még a magyar pünkösd királyban is) a Jézus-alak kiformalódásában is szerepet játszott, és mindenestre azzal közös őse a régi termékenységi szokások megölt és feltámadó istene.

Nem meglepő tehát, hogy — amint már GEVAERT megállapítja — azt a liturgikus anyagot, «amit eredetileg ütem szerint énekeltek, néhány népi ízű antifóna nyújtja, amely többé-kevésbé rendszeresen rímes és ritmikus, és valamennyi a karácsonyi ciklushoz tartozik.»³⁸ (Kiemelés tőlem — M. J.) Ez a gondolat — amelyet Gevaert még csak egy futó lábjegyzetre tartott érdemesnek — valójában a «gregorián» ének egy igen fontos rétegére hívja föl a figyelmet. A karácsonyi ciklus valóságos tárháza a népi jellegű énekformáknak.

A problémát bonyolultabbá teszi, hogy ezek az énekek — túlnyomórészt: antifónák — már egy későbbi fejlődési szakasznak: a dalforma kialakulásának termékei: másrészt éppen késői voltak miatt nem lehet teljes határozottsággal eldönteni, hogy mennyi beemük a régi latin népi formák maradványa, és mennyi a «barbár» népek népi énekformáinak jelentkezése. A népköltészet ritmusvariációs típusai ugyanis a legkülönbözőbb népeknél rokon szerkezeti elveket mutatnák; emellett a latin és barbár népművészet több ponton át is folyt egymásba: a colonus-szá lett latin, majd az ugyanerre a sorsra jutó és sok esetben romanizálódó gall, germán parasztot nemcsak közös sorsuk, hanem közös mozgalmak is közelítették egymáshoz, és voltaképpen nemcsak életformájukban, hanem gyakran személyükben is ők az európai jobbágyok ősapái.

³⁷ Lásd NILSSON cikkét *Pauly—Wissowa*, Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft-jában, II. 3. köt., Stuttgart 1921. 203. skk. hasábj.

³⁸ A. GEVAERT, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*. — Suite et complément de l'Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. — Gand 1895. 133. l., 2. jegyzet.

Éppen ezért ezeknek az énekeknek a tárgyalását részben a következő rész antifónákat tárgyaló fejezetére, részben pedig a barbár népművészet feudalizálódását elemző következő könyvünkre halasztjuk. A régi latin népművészet továbbélésének bizonyítására most csak egy példát ragadunk ki: egy István protomartír ünnepén (dec. 26.) énekelt antifónát. Dallama az «iasti-aeolia»-hoz hasonló mixolid-líd fokváltó hangrendszerben mozog (a két «tractus»-hangnem egyike), ami valószínűvé teszi az antik néphagyománnyal való közvetlen kapcsolatát. Ritmikájára ugyanazok a «vagáns»- (vagy ha tetszik: «adonisi») változatok, kiaprózó ritmusok jellemzők, mint előző példáinkban.

96.

(8) Se - pe - li - e - runt Ste - pha - num vi - ri - ti - mo - ra - ti,
 (8) et fe - ce - runt plan - ctum ma - gnum su - per e - um.

(«Eltemették Istvánt az aggódó férfiak — és nagy siratást tartottak fölötte.»)

A szöveg egyébként az Apostolok cselekedetei egy helyének (8/2) kissé átalakított változata (eredetileg: «Curaverunt autem Stephanum...»). Ez azonban nem csökkenti a példa bizonyító erejét: a ritmikai igény nemcsak új szövegek alkotásában, hanem a meglévők megfelelő *átalakításában*, sőt *egyszerű kiválasztásában* is megnyilvánul. Ézsaiás híres jóslata: «Íme, a szűz fogan és fiat szül» (Ézsaiás 7/14) nyilván nemcsak azért kapott helyet a karácsonyi ciklus énekeiben és a középkor nem egy tropus- és sequentia-szövegében, mert tartalmilag lényeges szerephez jutott a keresztény tanokban, hanem azért is, mert formája történetesen éppen a közkedvelt «magypolitikus» ritmikus formája volt:

Ecce virgo concipiet | et pariet filium

Kérdés, hogy a jóslat e latin formulázásának csak *később* bomlott-e ki a ritmikus értelme, vagy hogy már a Vulgata előtt is *így* élt a tömegek ajkán, mint népszerű messianisztikus jövendölés, és a Vulgata a szöveget ebben a formulázásban vette át, tiszteletben tartva a hagyományt (több más esetben bebizonyíthatólag ez történt!).

Még egy példa, ezúttal nem a karácsonyi ciklusból, hanem a feltámadás vasárnapjának antifónáiából. Bár ez az ének már további lépés a dalforma kialakulásának útján, mint az előbbi, mégis itt közöljük: egyrészt, mert itt az «adonisi» képletek nemcsak változatokban, hanem tisztán is megjelennek, és így meglétük a szubjektív belemagyarázás minden veszélye nélkül, kétségbevonhatatlanul kimutatható; másrészt, mert a hangkészlet is túlnyomórészt még az «iasti-aeolia» keretei közt mozog.

A szöveg alapja a 3. zsoltár 6. verse: «Ego dormivi et soporatus sum: et exsurrexi, quia Dominus suscepit me.» («Aludtam és álomba merültem; és fölserkentem, mert az Ur meghallgatott.») Némi átalakítással a szövegen végigvonuló «ciklikus», «gagliardikus-adonisi» ritmus született, a ritmusvariációs technikára jellemző ismétlés-, szinonima- és asszouánc-halmazással.

97.

E go dor - mi - vi, et som - num ce - pi et ex - sur - re - xi,
 quo - ni - am Do - mi - nus sus - ce - pit me, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

*

De térjünk vissza kiindulásunkhoz. A fenti előretekintés csak arra szolgált, hogy világosan, «tömény» formában és dallamokkal együtt tanulmányozhassuk a régi latin népi ritmikának azokat a maradványait, amelyek a népzene nagy átalakulási folyamataiban is tovább éltek és behatoltak a liturgikus keretek közé is. Így könnyebben ismerhetünk rá ezekre az elemekre a korai latin keresztény tömegmozgalmak leghasználatosabb, vagy legalábbis legnagyobb számban ránkmaradt énekformájában: a *zsoltárénekben* is.

Azt, hogy a zsoltárének latin formája nem valami merev, szolgai fordítás volt, hanem olyan élő jelenség, amely teret nyitott a népi alkotóerő önálló működésének, már eddig is láthattuk. Ennek az önálló alkotásnak a legszabadabb termékei: a Tertullianus idejében Észak-Afrikában rögtönzött énekek, vagy az «eretnek-zsoltárok» nem maradtak ránk. De a latin zsoltárének tanulmányozásához elegendő alapot nyújtanak a fennmaradt «hivatalos» zsoltárok «Itala»- és «Vulgata»-verziói is. Bár itt csak fordításokról van szó, a ritmika, a forma megoldási módjaiból, az esetleges hozzátételekből, szabad átalakításokból mégis fontos következtetéseket lehet levonni.

A latin zsoltárfordítások egy jelentős része valószínűleg még az i. u. II. században keletkezett. Ezeknek a szövegeknek a kifermálódásában, megörögződésében döntő szerepet játszottak azok a néptömegek, amelyeknek mindennapi használatára a fordítások szolgáltak. A legmeggyőzőbb bizonyítékot erre Hieronymus különböző megjegyzései szolgáltatják, mindenekelőtt a *Sunniához* és *Fretalához*, a gót biblia-fordítókhoz írt levele.³⁹ Ebből kiderül, hogy Hieronymus a saját munkáját a meglévő latin szöveg revíziójának, javításának tekinti; ez a revízió sem mehetett azonban oly messze, hogy a Septuagintától való minden eltérést korigáljon: «amikor a zsoltárkönyvet javítottuk — így igazolja magát —, sehol, ahol az értelem egyezik, nem kívántuk megváltoztatni a régi fordítók szokását, nehogy a túlságos újdonsággal elriasszuk az olvasót.» Persze, nemcsak olyan helyekről van szó, ahol az értelem lényege egyezik: revíziói során — mint RAHLFS megállapítja — «lénye-

³⁹ MARTIANAY Hieronymus-kiadásában (Páris 1699) 2. köt., 625—664. 1.

gesebb eltéréseket is elnézett, és tévesen megtartott a régi fordításból olyan szavakat, amelyek nem feleltek meg a Hexapla-nak⁴⁰; sőt, nemcsak «elnézések» fordulnak elő, hanem néhány helyen eltérő szövegek vagy egyenesen betoldások tudatos megtartása is, aminek igazolásául Hieronymus kifejezetten a hagyományra hivatkozik.

Az tehát, hogy a latin szövegek megfelelnek-e és mennyire felelnek meg a görög (vagy héber) forrásnak, nem Hieronymuson múlt csupán, hanem — és döntőbb részben — *egy kialakult, a tömegek közt élő gyakorlaton*. Ellenkező esetben, ha a zsoltárszövegek csak a hivatalos liturgia tartozékai lettek volna, és nem hatoltak volna be — még minden hivatalos liturgiát megelőzően — a nép közé, akkor Hieronymusnak igen könnyű dolga lett volna a revízióval, és nem okozott volna neki gondot a fordítás forrásaihoz való teljes visszatérés. De azt látjuk, hogy ahol — mint a «Psalterium Hebraicum»-ban — ezt Hieronymus történetesen mégis megkísérelte, ott az új szöveg a liturgikus gyakorlatban sem verhetett gyökeret: a Vulgata-ba nem ez, hanem Hieronymus «Gallicanum»-verziója került be, «nyilván azért, mert az Ószövetség legismertebb könyve esetében hozzá lehetett ugyan szokni egy, alapjában még erősen a bevett szóhangzáshoz kapcsolódó revízióhoz, de nem egy teljesen új fordításhoz».⁴¹

A latin szövegek létrejöttében és fennmaradásában tehát az egyházatyák szövegkritikai elmélete fölé kerekedett az «izzadó arató» gyakorlata.

Ezt a tényt igazolja maguknak a zsoltárszövegeknek az elemzése is.

Bár a latin zsoltárénekekben a leglényegesebb az, hogy a kolonátusi fejlődéssel *átalakuló* népművészetet tükrözi, mégis megfigyelhető benne a régi latin népművészet egy sor vonása is. Egyes zsoltár-részletekben, vagy esetleg teljes zsoltárookban is feltűnnek azok a ritmikus formák, amelyek az eredeti latin népi énekformákban uralkodtak, és amelyek — mint az imént láthattuk — végigvonultak a kereszténységhez kapcsolódó ének-alkotás sok évszázadán — mindenekelelt az «adonisi-gagliardikus» körtánc-rítmusok és a «Souve-taurilia-típusú» kiaprózó ritmusvariáció.

Jellemző, hogy ezek a ritmikus formák *a leghatározottabban a jubildló, nagyrészt a karácsonyi ciklushoz kapcsolt énekekben tűnnek föl*. A régi népművészet közösségi gyakorlata fennmaradásának nyilván a karácsonyi ciklus volt a legfőbb bázisa.

Vegyünk egy tipikus példát, amelyben a hozzátételek, a régi «Itala»-verzió eltérései a hivatalos «Vulgata»-verzióhoz képest, sok mindent megvilágítanak: a 95. zsoltárt. Jubiláló szöveg, a liturgiában a karácsonyi ciklushoz kapcsolódik; szinte megszakítatlanul végigvonul benne az «adonisi-gagliardikus» körtáncrítmus.

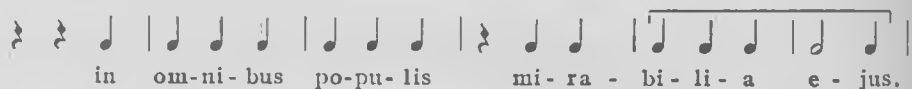
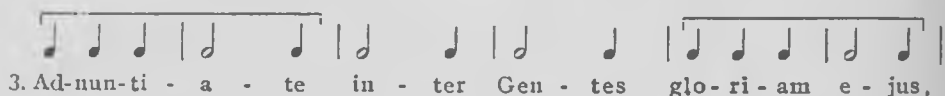
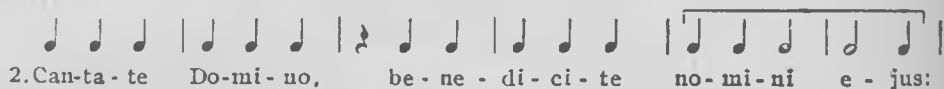
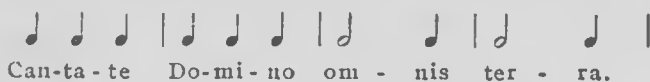
Íme az első 3 vers, ritmizálva. A szöveget a régi «Itala»-verzió szerint adjuk⁴² (a Vulgata-verzióhoz képesti eltérései e három versben még nem lényegesek). Az «adonisi» alapformákat itt is a szokásos módon jelöljük.

⁴⁰ A. RAHLFS, *Der Text des Septuaginta-Psalterns*. Septuaginta-Studien, hrsg. von A. RAHLFS, 2. Heft. Göttingen 1907. 117. l. — A Hexapla: a biblia héber szövegének és különböző görög fordításainak Origenes-szerkesztette egybevetése, amelynek Septuaginta-«hasábját» Hieronymus revíziója forrásául használta.

⁴¹ Uo. 224. l.

⁴² A régi latin verziókhöz használt forrásunk P. SABATIER, *Biblorum sacrorum latinae versiones antiquae, seu vetus Italica...* Reims 1743. — A 95. zsoltár régi verziója (a Ms. Sangerin. alapján): SABATIER 2. köt., 190—191. l.

98.



(Fordítása: ⁴³ «1. Énekeljétek az Úrnak új éneket; énekelj az Úrnak te egész föld! 2. Énekeljétek az Úrnak, áldjátok az ő nevét; hirdessétek napról-napra az ő szabadítását. 3. Beszéljétek a nemzetségek között az ő dicsőségét, minden nép között az ő csodadolgait.»)

A további versek során szembetűnő, hogy a régi és a hivatalos verzió közti valamennyi eltérés, amely a ritmikát módosítja, a régi verzióban még élő «adonisi-gagliardikus» ritmus mellett tanúskodik; látható másrészt, hogy ezt a ritmikát a későbbi hivatalos verzió gyengítette, elhomályosította. Nyilván azért, mert a hivatalos egyház egyértelműen a «directaneus» zoltár-ideál mellett tört lándzsát; és számára a «kinyilatkoztatásként» hirdetett, dogmatikusan őrzött szöveg jelentésbeli tartalma volt a fontos, nem pedig a ritmikus lüktetés, amely az egyházi zoltár-gyakorlatban mindinkább háttérbe szorult (és persze a népi gyakorlatban sem volt meg már az a szerepe, mint korábban).

A 4. vers első félsorának zárzata a régi verzióban félreérthetetlenül «adonisi-gagliardikus»:

99.



⁴³ A zoltár-fordításokat lényegében KÁROLI G. nyomán adjuk; csak ott térünk el tőle, ahol a latin szöveg különbözik Károliótól, aki a héber eredetiből indult ki. (Itt hívjuk fel az olvasó figyelmét, hogy a héber — és Károliféle — zoltár-számozás más, mint a görög és latin: általában eggyel magasabb.)

A hivatalos verzió «et laudabilis nimis» szövege az utolsóelőtti szótag rövidségével gyengíti ezt a lüktetést.

A 6. vers záradékában a régi verzió világosan ritmikus «sanctilatis ejus» szavaival szemben a hivatalos verzió ritmizálhatatlan «in sanctificatione ejus» szövege áll.

A 10. vers első sorának záradéka az «adonisi» ritmus kedvéért önkényes betoldást is tartalmaz a régi verzióban: «Dominus regnavit» helyett «Dominus re-gnavit a ligno» áll. A hivatalos verzió az «a ligno» hozzátoldást kigyomlálta. Ugyanebben a versben van egy másik betoldás is, amely mindenekelőtt tartalmi szempontból érdekes: miután a vers elmondja, hogy az Úr «negerősítette a földet, hogy meg ne induljon; ő ítéli meg a népeket igazsággal», a régi verzió hozzáfűzi: «a pogányokat pedig haraggal» («et gentes in ira sua»). A római uralkodó renddel szembeni gyűlölet sugallta betoldást a hivatalos szöveg szintén eltávolította. «Mindkét hozzátétel — mondja RAHLFS — a szöveg-recenzió előtti időből való»; csupán egy egyiptomi recenzióban találjuk meg az egyik hozzátételt, de forrása nyilván nem ez, «hanem az egyiptomi nép gyakorlata, amelynek ez a hozzátétel annyira a szívéhez nőtt, hogy bár a tudósok (vagyis: a hivatalos egyház szöveg-kritikusai — M. J.) elítélték, továbbra sem tudta nélkülözni.»⁴⁴

Ugyanennek a versnek a hivatalos szövegében is van egy betoldás, amely viszont a régi verzióban nem szerepel: «Etenim correat orbem terrae, qui non commovebitur.» A régi, «terrac» nélküli verzió szabályos «nagy politikus» sort — illetve: a kezdő «et» szótagtól eltekintve egyben szabályos trochaikus szeptenárius sort — ad:

Etenim correat orbem, | quae non commovebitur

A 13. vers első sorának záradéka a hivatalos «quia venit»-tel szemben a régi verzióban az adonisi lejtésű «quoniam venit».

Másik jellemző példaként a 94. zsoltárt ragadjuk ki: ugyancsak «jubiláló» műfaj és ugyancsak a karácsonyi ciklushoz fűződik. Ennek a zsoltárnak még két külön érdekessége is van: az egyik, hogy a mai hivatalos liturgiában is megőrizte régi, *Vulgata-előtti szövegét*; a másik, hogy dallama is eltér a latin psalmódia szokásos sémáitól. A dallam gerincében álló trichordikus do-re-mi formula (amelyhez valószínűleg csak későbbi fejleményként járult a kezdő dór-kvint-ugrás és a záró díszítés felső dór-szextje és szeptimája) nem a tenor-recitáció íves-kifeszített vágányán mozog, hanem *belsőleg tagozott variációs képleteken*, hasonlóan a korábban elemzett «Exsultet» dallamához. Ezért a dallam magvát bátran tekinthetjük igen korai eredetűnek, olyan típusnak, amelyet a régi latin népi énekformák (Suovetaurilia-mondóka, stb.) is képviseltek.

A «gagliardikus-adonisi» ritmus meglétét igazolja, hogy azokat a helyeket, amelyekre e ritmus fő hangsúlyai esnek, a dallam maga is kiemeli (váltóhangos dallamhangsúlyok).

Az első vers külön érdekessége a hármas szinonima- és asszonánchalmozás, a ritmusvariációs technika jellegzetes eszköze.

Ritmizálási javaslat az első dallamszakaszhoz (1—2. zsoltárvers):

• 100.

1. Ve - ni - te, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi -

le - mus De - o, sa - lu - ta - ri no - stro :

⁴⁴ A. RAHLFS i. m. 225. l.

2. prae-oc-cu-pe-mus fa-ci-em e-jus in con-fes-sio-ne
 et in psal-mis ju-bi-le-mus e-i.

A «gagliardikus-adonisi» formulák különösen világosan lépnek előtérbe a *zárlatokon*; újra jellemző, hogy ezeket a ritmusokat a későbbi hivatalos szövegverzió több helyen elmosssa.

Íme a további négy dallamszakasz zárószavai a korai és a Vulgata-verzióban:

Korai verzió

ipse conspicit
 pascuae ejus
 opera mea
 requiem meam

Vulgata-verzió

ipsius sunt
 manus ejus
 opera mea
 requiem meam

Hasonló ritmikai elemzést adhatnánk egy sor más «jubiláló» zsolnárról is: így a 65. zsolnárról (Jubilate Deo, omnis terra), a 97. zsolnárról (Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit), a 134. zsolnárról (Laudate nomen Domini; laudate servi Dominum), a 150. zsolnárról (Laudate Dominum in sanctis ejus) stb.

De térjünk rá egy még érdekesebb példára: a híres «*Magnificat*»-ra. Ez az ének, amelyet «Lukács evangéliuma» Mária szájába ad, műfajánál fogva az ószövetségi könyvekből is jólismert *canticumok* sorába tartozik. Ezeknek a *canticumok*nak egy része, mint láthattuk, már a hellénisztikus fejlődésben újfajta szerepet kezdett betölteni: az eszkatológikus-messianisztikus mozgalmak *plebejus* ága ének-alkotásának legfőbb fennmaradt kerete lett, a Septuaginta «plebejus-rétegének» legfontosabb képviselője. Az eredeti zsidó szövegek itt vagy alaposan újjáformálódtak (Habakuk *canticuma*), vagy éppen teljesen önálló, zsidó előzmény nélküli új énekek is születtek (a három férfi éneke az égő kemencében).

Teljes joggal feltételezhető, hogy a «*Magnificat*» is — hasonlóan a többi *canticum*hoz — legalább egyes részleteiben a nép körében közszájon forgó ének volt, mielőtt még bekerült volna a biblikus könyv szövegébe. (Ilyenfajta ének-betétekkel egyébként az apokrif iratokban is nem egyszer találkozhattunk.) Bekerülését nyilván éppen népszerűségének köszönhette. Tanulságos az is, hogy a «*Magnificat*» — mint a többi újszövetségi *canticum* is — éppen *Lukács* szövegében található: ez az az újszövetségi könyv, amelyet — mint *VIPPER* mondja — «a teológusi és a vallásos irányzattól független körök is a legdemokratikusabbként tartanak számon.»⁴⁵ *Vipper* persze rámutat arra is, hogy a könyv fő irányzata egyáltalán nem plebejusi, de mindenesetre törekszik arra is, hogy ne veszítse el a kizsákmányolt tömegekre gyakorolt hatását (vö.: «boldogok a szegények», nem pedig a «delki szegények»). Nyilván ennek a törekvésnek egy megnyilvánulása, hogy a «*canticum*» elterjedt műfaját szöve-

⁴⁵ P. Ю. Виппер, *Возникновение христианской литературы*. Москва—Ленинград 1946, 267. 1.

gében — és éppen a karácsonyi ciklus eseményeihez kapcsolódva — több ízben alkalmazza.

A «Magnificat» plebejusi jellegének legjobb bizonyítéka maga a szöveg: az Ur «elszéleszté a felfuvalkoddottakat», «hatalmasokat dönté le trónjaikról, és alázatosakat magasalt fel», «éhezöket töltött be javakkal, és gazdagokat küldött el üresen». Önálló életét és a tömegek gyakorlatában való meggyökerezését pedig mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a «Magnificat» — a karácsonyi ciklus éneke! — a középkori bolondünnep legfőbb énekévé, mintegy jelszavává lett.⁴⁶ Az ókori «Saturnalia»-nak, majd a középkori bolondünnepnek — amelyek bár ősi termékenységi szokásokból nőttek ki, de az osztályharc történeti fejlődésében kapták meg mindig konkrét tartalmukat — az az alapgondolata, hogy a hatalmasokat le kell dönteni és a kizsákmányoltaknak kell uralomra jutniok — a «Magnificat» «Deposuit» kezdetű szakaszában kapott jelszó-szerű megfogalmazást («Letaszította a hatalmasokat...»). A templomban nyüzsgő városi tömegek, akik — mint majd látjuk — ezen a napon a «püspökök és kanonokok tökeiben terpeszkedtek», «nem győztek betelni» a «Deposuit» éneklésével; és a bolondünnep egyházi reformjának első követelése éppen az volt, hogy a «Deposuit»-ot ötnél többször ne énekeljék! Maga a bolondünnep is innen kapta egyik elnevezését (Fête de fous — Fête de *deposuit*).

Ismét egy «canticum» tehát, amelynek útja a középkori néphagyományig, a középkori tömegmozgalmakig követhető (hasonlóan a Septuaginta plebejusi rétegéhez).

A régi latin népi énekformák egyes elemeinek továbbéléséről, a biblikus szövegek latin változatainak népi kapcsolatáról elmondottakat megerősíti, hogy a «Magnificat» latin változatában szembetűnően jelentkezik az az «adonisi-gagliardikus» ritmusképlet, amelynek megjelenési formáit az imént vizsgáltuk. A régi, Vulgata-előtti változatok itt is segítségünkre vannak abban, hogy ezt a ritmust helyreállítsuk ott is, ahol azóta megkopott.

Alább közlöm a «Magnificat»-ra vonatkozó ritmizálási javaslatomat; ahol szükséges, a hivatalos verziót a régi verzió szövegével egészítem ki, illetve helyettesítem. A régi verzióból átvett szavakat aláhúzva adom.⁴⁷ (Az asszonáló,

⁴⁶ Lásd szerző *A középkori tömegzene alkalmi és formái* c. tanulmányát (Kodály-émlékkönyv, Budapest 1953.), 465 skk. 1.

⁴⁷ A régi verziókhoz forrásunk: Sabatier, 3. köt., 263. l. A példában aláhúzott eltérések:

1. vers. *Magnificavit* (Magnificat helyett): S. Gatianus-kódexben.

4. vers. *quoniam* (quia helyett) és *Deus*: Cantabrigensis-kódexben.

5. vers. *in generatione et generatione* (a progenie in progenies helyett): Ms. Sangerm.

6. vers. *suam*: Ms. Colbert.

mentem cordis eorum (mente cordis sui helyett): Vaticanus-kódexben (Ms. Corb. és Sangerm.: mente cordis ipsorum). A «Fecit potentiam» ia magánhangzóinak összevonását — amihez hasonlót a vulgáris latin vers bőven ismer — itt a Cod. Cantabr. «Fecit virtutem» ritmusa is alátámasztja.

7. vers. A hivatalos verziótól (Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles) teljesen eltérő fordítás *Terullianusnál* (Adv. Marcionem, 4.) található. Tartalmi és formai érdekessége miatt vettük át az észak-afrikai montanizmus képviselőjének verzióját: tartalmilag a szegények helyzetét festő erőteljes képe miatt, formailag pedig az elevenebbül lüktető ritmus miatt; bár így mellőznünk kellett a híres «Deposuit»-verset. Az utolsó két szó kockázatosnak tűnő ritmizálását az előző sor és a következő vers analóg helyei indokolták: a dőcögő *e-levat i-nopes*-nek megfelel a természetesen gördülő *de-ponit dy-nastas* és a *di-misit i-nanes*.

10. vers *usque*: Ms. Sangerm. (S. Mich. és Vat.: *usque in saeculum* ritmikailag azonos.)

rímelő egybecsendüléseket itt kétszeres aláhúzás jelzi; az «adonisi» alapképeket a szokásos módon jelölöm. Itt jegyzem meg, hogy néhány helyen a hangsúlyra eső rövid szótag megnyújtásával éltem, a ritmusvariációs technika szellemében.)

101.

1. Ma-gni-fi - ca - vit a - ni - ma me - a Do - mi - num;

2. et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu -

ta - ri me - o

3. Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae;

Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes

ge - ne - ra - tio - nes.

4. Quo - ni - am fe - cit mi - hi ma - gna De - us qui po - tens

est

et san - ctum no - men e - jus.

5. Et mi - se - ri cor - dia e - jus in ge - ne - ra - tio - ne et

ge - ne - ra - tio - ne

ti - men-ti-bus e - um.

6. Fe-cit po-ten-tiam su-am in bra-chio su-o;

di-sper-sit su-per-bos men-tem cor-dis e-o-rum.

7. Qui de thronis de-po-nit dy-na-stas,

et de-ster-qui-li-ni-is e-le-vat i-no-pes

8. E-su-ri-en-tes im-ple-vit bo-nis,

Et di-vi-tes di-mi-sit i-na-nes.

9. Sus-ce-pit Is-rael pu-e-rum su-um.

re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-di-ae su-ae.

10. Si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres no-stros,

A-bra-ham et se-mi-ni e-jus

us-que in sae-c(u)la.

1. («Magasztalta az én lelkem az Urat,
2. és örvendezett az én lelkem Istenben, üdvözítőmben.
3. Mert reá tekintett az ő szolgáló leányának alázatos állapotjára ;
mert imé mostantól fogva boldognak mondanak engem minden nemzetségek.
4. Mert nagy dolgokat cselekedék velem Isten, aki hatalmas és szent az ő neve.
5. És az ő irgalmassága nemzedékről nemzedékre vagyon azokon, akik őt félik.
6. Hatalmas dolgot cselekedék karjának ereje által ;
szétszórta a szívök gondolatában felfuvalkodottakat.
7. Aki az uralkodókat leteszi trónjukról,
És a szemétdombról emeli föl a szegényeket.
8. Az éhezőket betöltötte javakkal,
És a gazdagokat kifosztottként küldte el.
9. Felvévé Izraelnek, az ő szolgájának ügyét,
hogy megemlékezzék az ő irgalmasságáról.
10. Így mondatott meg a mi atyáinknak,
Ábrahámnak és magvának
mindörökké.»)

Ugyanez a ritmus él a — Lukács-evangéliumban a «Magnificat»-ot megelőző — híres «angyali üdvözlés» szövegében is (Lukács, 1/28) :

*Ave, (Maria)
Gratia plena;
Dominus tecum...*

(«Üdvözlégy [Mária] kegyelemmel teljes, az Úr van veled...»)

Hasonló ritmikai képleteket könnyű találni még egy sor, egészében már más elvre épülő zsoltár egyes *részleteiben* is.

Nézzük meg például a 16. *zsoltár* 13—14. versének régi változatát. Itt nemcsak világosan látható olyan részek ritmikussága is, amelyek a hivatalos verzióban már «átbeszél» formát öltöttek, hanem ezt a ritmikusságot még tovább hangsúlyozzák egyrészt a rímyszerű egybecsendülések, másrészt a szinonimikus halmozás két versszak közti párhuzamai, amelyek kedvéért a 14. vers még *külön betoldást* is alkalmaz! (A hivatalos verzió ezt már kigyomlálta.)

Íme a régi verzió kérdéses két szakasza verssorokba szedve, szembeállítva a hivatalos verzióval:⁴⁸

Korai verzió

13. Exsurge Domine,
praeveni eos,
et *subverte eos:*
eripe animam meam ab impio,
frameam tuam 14. de manu
inimicorum.

Domine a paucis a terra
dispartire eos
et *subplanta eos*
in *vita eorum:*
de absconditis tuis
adimpletus est
venter eorum.

Vulgata-verzió

13. Exsurge Domine,
praeveni eum,
et supplantata eum ;
eripe animam meam ab impio,
frameam tuam 14. ab inimicis
inanus tuae.

Domine a paucis de terra
divide eos

in *vita eorum :*
de absconditis tuis
adimpletus est
venter eorum.

⁴⁸ Régi verzió : SABATIER i. m. 2. köt., 31. 1.

(A korai verzió fordítása [a Vulgata-verzió zárójelben]: «Kelj fel, Uram, előzd meg őket [őt] és semmisítsd meg őket [vess gáncsot neki]: szabadítsd meg lelkemet a gonosztól, dárdádat az ellenség kezéből [a te kezednek ellenségeitől]. — Uram, hamarosan szórd szét őket a földön, *vess nekik gáncsot* életükben [a kiemelt rész a Vulgata-szövegből hiányzik]: a te javaidal van megtömvé hasuk.)

A Vulgata mindhárom lényeges eltérése gyengíti a ritmikus és rímszerű elemeket: az *eos* helyett használt *eum* nem cseng egybe a következő szakasz megfelelő sorával; az *inimicorum* helyére eső *manus tuae* felszámolja az «adonisi» ritmust és egyben a zárórészek — *orum*-végződésének egybecsengését; a második szakasz 3. sorának kihagyása megsemmisíti az első versszak 2—3. sora szinonimahalmozásával fönnállt párhuzamot. Ezt a párhuzamot (a héber eredeti értelmének kettős, «ráduplázó» visszaadásával) egyébként, mint RAHLFS értesít, más fordítások is alkalmazták.⁴⁹

Ugyanígy föllelhetők egyes zoltárrészletekben a «Suovetaurilia»-típusú kiaprózó-mondókás ritmusok is, a «vagáns»-ritmuscsoportba sorolható változataikkal.

Néhány példa, a 73. zoltárból:⁵⁰

102.

a



5. Si - cut in sil - va li - gno-rum se - cu - ri - bus



6. ex - ci - de-runt ja - nu - as e - jus in id - i - psum...

b



7. Suc-cen-de-runt i - gni san-ctu - a - ri - um tu - um...

c



8. Di - xe-runt in cor-de su - o co - gi - tan - tes in - ter se...

d



9. Si - gna no - stra non vi - di - mus, jam non est pro - phe - ta...

Hogy a régi latin népművészet ritmikus elemei a zoltárénekben továbbéltek és maradványai még soká fennmaradtak, azt bizonyítja a *cursus* általános gyakorlata is.

⁴⁹ A. RAHLFS i. m. 116. 1.

⁵⁰ Az utolsó sort a Vulgata-verzió, a többi SABATIER, 2. köt. 148—149. 1. régi verziója (Ms. Sangerm.) szerint adjuk. Ritmikai szempontból lényeges eltérés csak a 8. versnél van: itt viszont a Vulgata-verzió a szöveg-hűség érdekében teljesen felborítja a ritmust: «Dixerunt in corde suo *cognatio eorum simul*!» (Visszatérés a görög forráshoz: nem «együtt *gondolkodva*» [*cogitantes inter se*], hanem «az ő *fajtájuk* [*cognatio = ἡ συγγενία*] együtt.) Itt a régi verzió elég merész volt ahhoz, hogy a ritmus érdekében az értelmet is megváltoztassa!

b) *A zsoltárének útja az «ives» dalforma felé*

A zsoltárének latin átalakulásának azonban ez csak az egyik, és nem a legfontosabb oldala. Mint már rámutattunk, a zsoltár latin földön egy *átalakuló* népművészet sodrába került bele ; az átalakulás lényege pedig éppen az volt, hogy a belsőleg tagozott ritmusvariációs képleteket «átbeszélte-áténekelte». A *cursus* maga éppúgy jellemző erre az átalakulási folyamatra, mint a régi elemek továbbélésére : egyes ritmikus formulákat megőriz ugyan, de épp azáltal válik «*cursus*»-szá, hogy ezeket a formulákat csak a *zárlatokban* tartja meg, míg a zárlatot megelőző «előtétekben» szabad utat nyit a ritmikailag tagozatlanabb, szélesebben átbeszélte-áténekelte *íveknek*.

Ennek az átalakulási folyamatnak néhány jellegzetes eredménye már közismert ; de eddig egyrészt egymástól elszigetelten szemléltek őket, másrészt nem mutattak rá magára a létrehozó folyamatra. Senki sem vonta például kétségbe a zene «szakterületén», hogy a «gregorián» ének eltávolodik a táncszerűen szervezett ritmikától, és egyfelől a «*parlando*», másfelől a szabadon ömlő vokális díszítések határozzák meg énekmódját ; de ezt az énekmódot egyszerűen valami «egyházi» terméknek tartották és életbeli gyökereit nem kutatták. Nem vonták kétségbe másrészt a *verstan* «szakterületén», hogy az antik verselés ritmusképletei az ókor utolsó századaiban elvesztik erejüket ; de ezt a tény vagy egyszerű «degradálódásnak», vagy esetleg kezdettől fogva élő népi verselési elvek felszínretörésének tartották, semmiképpen sem valami újat, fejlődést megérlelő folyamat részének ; és létrejöttek nemcsak igazi életbeli alapját, de általában még az egyidejűleg létrejött énekformákkal való kapcsolatát sem kutatták. Nem lehetett kétséges végül, hogy a *paraszti népzene* egyes műfajai (ott, ahol ilyenek fömmaradtak) jellegzetesen *parlando*-illetve *melizmatikus* jellegűek ; de nem merült föl az a kérdés, hogy az ilyen típusú paraszti énekeknek van-e valami közük a «gregorián» énekhez — legfeljebb olyan formában, hogy az előbbi ilyen elemeit az utóbbi egyszerű hatásaként magyarázták ; nem merült föl az sem, hogy ezek az énekformák a népzenenek egyik olyan jellegzetes típusát képviselik, amelynek háttérben csak meghatározott életforma, és a népzene meghatározott irányú fejlődése állhat.

De van-e bizonyíték arra, hogy a kolonátusi fejlődés talaján a népművészet átalakult, és hogy alapvetően ezen a talajon ; a születő jobbágyi énekformák talaján jöttek létre az egyházi kultusz újfajta énekformái és a *verstani* átalakulás sajátosságai is?

Mindenekelőtt nézzük meg azt az álláspontot, amely a «gregorián» zene vonásait a keresztény egyház kultuszának, igényeinek természetéből kívánja levezetni. Van olyan szélsőséges történelmietlen álláspont is, amely minden, «kultuszhoz alkalmazott» ének «elkerülhetetlen sorsának» tartja, hogy a ritmika háttérbe szoruljon benne (GEVAERT). De ennek az álláspontnak a tarthatatlansága nyilvánvaló : hiszen számos vallási kultuszt ismerünk, amelyeknek zenei részében a ritmus nemcsak nem szorul háttérbe, de egyenesen uralkodó szerepet játszik : ez a helyzet pl. a primitív népek vallási kultuszaiban. Az álláspontok túlnyomó része (a legtekintélyesebb P. WAGNERÉ és nyomában a modern kézikönyvek, tanulmányok szerzői) nem a kultuszra általában, hanem szorosabban a *keresztény* kultusz igényeire hivatkozik : azokra az igényekre, amelyek e vallás általánosult, elvontta lett várákozásaiból, «belső lelki» irányzatából, mintegy «pneumatizálódott» eszmévilágából fakadnak. De honnan eredt maga ez a vallás? Vajjon nem abból a nagyszabású társadalmi

átalakulásból-e, amely szétzúzta a törzsi kereteket, vele a törzsi kultuszok kereteit, hogy megteremtse először az ókori nagyváros létbizonytalanságát, magáramaradó emberét, majd a földhöz kötött, elnyomított kistermelőket, az egységes jobbágyi osztály csíráit? És ha a keresztény vallásra nem mint valamilyen «mennyből leszállott» jelenségre tekintünk, hanem mint ennek a nagy, több fázisból álló társadalmi átalakulásnak a termékére, akkor teljesen szükségszerűnek fog látszani, hogy a «gregorián» zenét sem valami mennyei szózat hívta életre, hanem azon szükségszerű folyamat során született meg, amelyben átalakult a tömegek életformája, átalakultak várakozásai, törekvései; átalakultak a vallási kultuszok is, amelyek a tömegekre hatást akartak gyakorolni; és átalakult a népművészet, amely már nem a törzsi kultuszok keretei közt élt, hanem egyrészt a tömegek differenciálódó (a kultuszról részben már leszakadó) «mindennapjaiban», másrészt az újfajta tömegmozgalmakban és az új társadalmi adottságoknak megfelelő vallási kultuszban. A kérdés lényege tehát nem az, hogy a vallás hozta-e létre az új énekformákat, vagy a vallástól független, alulról jövő népi erők, amelyek képesek voltak betörni a számukra idegen keretek közé is. A keresztény vallásnak kétségtelenül van köze, sőt sok köze van ezekhez az énekformákhoz; a hiba ott kezdődik, ha a folyamatok összességéből kiragadjuk az ideológiai formák két jelenségét, és szinte önmemzés útján próbáljuk egyiket a másikból levezetni. Holott a vallás új formái is, a zene új formái is egy nagy társadalmi folyamat részei; s ha ilyeneként tekintjük őket, akkor a zene és a vallás kapcsolata éppen annak egyik bizonyítékává válik, hogy a zene új formái éppúgy ebből a folyamatból fakadnak, mint — ahogy ezt nem egy jelentős tudós már sikerrel bizonyította — a valláséi. (E kölcsönhatásnak annál nagyobb jelentősége van, mert ez a zenetörténet egyetlen korszaka, ahol a pozitívista tudomány elismeri egy nagy zenei «stíluskorszak» közét egy nagy tömegmozgalomhoz, egy ideológiai irányzathoz . . .) Persze a dolog másik oldala az, hogy a «kereszténységet» nem szabad egységes, homogén tömbként kezelni, hanem olyan ellentmondásos jelenségként, amelyben a népi törekvések szakadatlan harcot vívnak a tömegeket befolyásolni igyekvő, a kizsákmányolók érdekeire támaszkodó vezető irányzattal.

De van-e más bizonyítékunk is arra, hogy a «gregorián» zene egyes lényeges vonásait a jobbágy-parasztivá átalakuló népzeneből vezessük le, hogy tehát magát a «gregorián» zenét a kor népművészetének tanulmányozására alkalmas anyagnak tekintsük, mint egyszerűen az, hogy a történelmi átalakulás általános irányát ismerjük és ennek kapcsolata a korban létrejött énekformákkal kimutatható?

Vannak ilyen bizonyítékok. Ezeket az alábbi három pontban lehet összefoglalni.

1. Az európai népzenenek van egy jellegzetes típusa, amely a lehető legközelebb áll a «gregorián» zene «áténeklő-átbeszélő» típusához. Ez a típus, amely a korai ritmusvariációs ösztönművészeti énekformák és a fejlett dalformák közt mintegy «közbülső» helyet foglal el, *mindenütt, ahol egyáltalán fennmaradt, a jobbágyi tradícióhoz fűződik. Az orosz «vontatott» («protyazsnij») ének esetében sem a típus meglétét, sem a jobbágyi tradícióval való szoros kapcsolatát nem kell különösebben bizonyítanunk. Annál érdekesebb, hogy még olyan népnél is, mint a francia, amelynek népzenejében elsősorban az eleven táncritmusok, egyfelől a régi termékenység szertartások énekei, másfelől a városi dalok ismeretek, és ahol a jobbágyi intézmény már jóval régebben a múlté lett, szintén*

megvannak egy ilyesfajta énektípus maradványai. Még neve is hasonló az orosz «vontatott» énekéhez : «chanson à grand vent»-nek, «nagylélegzetű» dalnak hívják ; kifejezetten földműves-munkához fűződik, és jellemző módon csak ott maradt fenn, ahol a szántást még ökörrel végzik. Ezeknél a — paraszti munkához szorosan kapcsolódó — énekeknél a leírások egyértelműen kiemelik a melizmatikus jelleget, a szabad és széles díszítéseket ; ezt teljes mértékben alátámasztják a felgyűjtött anyagban hozzáférhető ilyen dallamok is, mint TIERSOT megállapítja BUJEAUD gyűjteményének egy darabjáról : «A dallam itt egyszerű vokalizálás.»⁵¹

Ha tehát Európa-szerte fennmaradt a jobbágyi szólóének egy jellegzetes típusa, amely kétségkívül követi a nemzetiösszművészet ritmus- és dallamvariációs típusait, és megelőzi a városi fejlődéssel születő, elemeiben összetettebb dalformát ; és ha ez a típus éppen a «gregorián» ének alapvető sajátosságait mutatja fel ; és ha másfelől tudjuk, hogy a «gregorián» ének születésével egyidőben ment végbe és éppen a «gregorián» éneket létrehozó, majd hordozó tömegmozgalom és vallási forma háttérében állott a *kolonátusi átalakulás*, tehát a jobbágyság születésének kezdete, — akkor kétségtelenné valik, anélkül, hogy a népzene egyetlen korabeli produktumát is ismernénk : az «átbeszélő-áténeklő» énektípusok létrejötte mögött csak olyasfajta hajtóerők állhatnak a II—V. században, mint amelyek megbizonyíthatóan állnak a VII—XI. században, nevezetesen : a szabad rétegek földhözköltött jobbágygá válása. E folyamat éppoly szükségszerűen létrehozta a parlando-melizmatikus típusokat az ókorban a szabad latin paraszt összművészeti formáiból, az ókori városi «vaudeville»-ből, mint amilyen szükségszerűen létrehozta majd — ahogyan még látni fogjuk — a középkorban, a szabad frank paraszt művészetéből.

2. De van korbéli bizonyítékunk is, bár a népművészetet illetően jobbara csak közvetett. Ez : a *verstani* átalakulás, amelynek az «átbeszélő-áténeklő» énektípusokkal való összefüggése teljesen világos. Ha ezt az átalakulást vers-történészek a költészet egyszerű «vulgarizálódásával» magyarázzák, milyen magyarázatot adnak arra, hogy Plautus is eléggé «vulgáris» volt, a Caesar-korabeli katonadal-refrének még «vulgárisabbak» voltak, mégsem adták föl az antik verselés elveit? Talán a «barbárok» faragatlan ízlése zúta szét ezeket? De hiszen tudjuk, hogy a barbár népeknek maguknak is kialakult és élénken ritmikus verselési elvei voltak ; miért nem ezeket vitték be a latin költészetbe, és miért érték be a «puszta szillabizmussal»?

3. Végül a legfontosabb korbéli bizonyíték, mostani fejezetünk tulajdonképpeni tárgya: a *zoltárének átalakulása*. Láthattuk, hogy a zoltárének mennyire behatolt a népi gyakorlatba ; a zoltár népi kapcsolatait magukon a konkrét szövegeken is lemérhettük : megfigyelhettük bennük a latin népi ritmusvilág behatolását, mégpedig leginkább a korai «Itala»-verziókban, amelyek a kereszténység korai, elsősorban tömegmozgalmi szakaszához, és itt is legfőképp az *északafrikai* tömegek, az éppen colonus-szá vált latin parasztok mozgalmihoz fűződnek. Ha a zoltáréneknek azt az oldalát, hogy felszívja magába a «latin» tömegek *hagyományos* népi formáit, a néppel való kapcsolata egyértelmű bizonyítékaként tekinthettük, teljes joggal tekinthetjük most a zoltárének «áténeklő-átbeszélő» átalakulási irányát az *átalakuló* népművészet tükrözőjeként.

⁵¹ Az európai népdal «vontatott» rétegével e munka további könyveiben még bőven foglalkozunk ; ott jelöljük meg majd a forrásokat és az irodalmat is.

Bár a zsoldtárének, mint láttuk, részévé vált azoknak a közösségi alkal-
maknak, amelyek — jórészt régi termékenységű szokások maradványaként —
a régi népi énekformák fenntartói voltak, leglényegesebb szerepe most az lesz,
hogy újfajta igények kielégítőjévé kell válnia.

A legfontosabb ilyen igény: a kialakuló *magánélet* igénye. Az a privati-
zálódás, amely az ember különálló, egyéni lelkivilágának problémáit létre-
hozza, sőt előtérbe helyezi, amely az «üdvözüléshez» — az általánossá, elvonttá
lett «üdvözüléshez» — való *személyes* viszonyt fölveti, amely ennek megfelelően
a művészeti megnyilvánulások egy részét is elszakítja a közös művészeti
tevékenységtől és a «magánlira» első típusait megszüli, első formájában még
a *hellénisztikus* társadalom terméke. Míg azonban ott elsősorban a kiutat
kereső középrétegek termelik ki, most, új értelemben, széles néprétegek szük-
ségleteinek talaján reprodukálódik. Új társadalmi alapja: a születő *colonusi*
életforma, a maga egyéni kiszolgáltatottságával, magános, kis földdarabra
szorított kisteremlői körülményeivel. Ez a «privát» problematika természetesen
más, mint a tönkremenéstől féltő antiochiai kereskedőé, az alexandriai moralista
tudósé: alapjában feltétlenül megtartja kapcsolatait a közösség: a születőben
levő új kizsákmányolt osztály nagy törekvéseivel, vágyaival és az ezeket
kifejező hatalmas ókorvégi tömegmozgalmakkal. De a magánélet, mint külön
kategória kétségkívül itt folytatja létét: és éppen ezért van nagy hatása azok-
nak az ideológiai és művészeti formáknak is, amelyeket még a hellénisztikus
privatizálódás hozott világra. Csak persze a népi igény teljesen újjaalkotja
majd ezeket az elemeket.

Ez a kialakuló magánélet kétségkívül a zsoldtárének egyik fő hordozója
volt. A leghatározottabb ilyen utalást ismét éppen az északafrikai *Tertullianus*-
nál találjuk meg, aki a zsoldtárénekletést házastársaknak ajánlja: legyenek —
írja — mindenben együtt: a gyülekezetben, a félelemben, az üldöztetésben,
majd hozzáteszi: «énekeljenek egymásközt zsoldtárokat és himnuszokat, és
kölcsonösen versenyezzenek, ki énekel jobban istenének.»⁵² De a «magán-zsoldtár»
kultusza nyilván — sőt talán már előbb, a hellénizmus óta — élhetett a keleti
provinciákban is. Az alexandriai *ATHANASIUS*-nak a zsoldtárokról mondott
magasztaló szavai láthatólag éppen a privát használatot tartják szem előtt:
«ha valaki üldözést áll ki, vagy rejtőzéssel menekül előle; ha valaki szomorú
és bánatos, vagy a szerencse visszatért hozzá, az ellenséget legyőzte, és az
Úrnak dicsérettel, hálaival, magasztalással akar adózni — mindehhez a zsol-
dárokból elegendő anyagot választhat, és azt, amit ezek tartalmaznak, saját
műveként ajánlhatja fel az Úrnak.»⁵³

A «magánhasználatra» szánt ének szükségletének természetesen kellett
a *szólisztikus* műfajok igényéhez vezetnie. Az önálló szólóéneknek természe-
tesen voltak hagyományai az antik művészetben. Szólisztikus volt az előadása
már az ókori hőséneknek; szólisztikusan adták elő az antik líra termékeit,
a dráma bizonyos ének-betéteit, a «kinaidologosz»-műfaj gúnyos énekeit.
De ezek a szólisztikus műfajok egy olyan közösségi művészet mindennapi
társadalmi gyakorlatának talaján virágoztak, amelyben az összművészeti
jelleg és a neki megfelelő dallam- és ritmusvariációs formák voltak az ural-

⁵² TERTULLIANUS, *Liber II ad uxorem*, 9. fejezet. (MIGNE PL. 1. köt., 1416—1417. hasáb.)

⁵³ ATHANASIUS, *Epistola ad Marcellinum*. (MIGNE PL. 27. köt., 42. hasáb.) Idezi: P. WAGNER, i. m. I., 13. l.

kodók ; éppen ezért a szólisztikus műfajok is *ebből* a gyakorlathból emelkedtek ki, ennek «megkomponált» formáit adták, ennek elemeiből építkeztek. Ebből bontották ki szervezett sor- és strófaképleteiket, «lai»-szerű füzér-formáikat. Azok az újfajta szólisztikus műfajok, amelyek nem a «mindennapi» művészet *hivatalos* fokon való reprodukálásának igényéből, hanem *magának* a «mindennapi» művészetnek, a *zene mindennapi társadalmi gyakorlatának* átalakuló — *privatizálódó* — formáiból és szükségleteiből jöttek létre, első csiráikban a *hellénizmus* idején jelennek meg. Ilyen műfaj részben már a «kitharodia», de voltaképp ezzel rokon jelenség a zoltárének «directaneus» típusa is. A hellénizmus feltételei közt azonban lényegileg új zenei formatípus ebből a szükségletből még nem születik : a kitharodia megmarad a «lai»-típus keretei közt, a hellénisztikus zoltár «directaneus» típusa pedig — minden jel szerint — nem teremt új formaelvet, csak a meglévőt zúzza szét, monoton beszéd-énekké soványítva az óhéber psalmódia gazdag variációs képleteit.

Az új szólóének-típus, mint az énekformák fejlődésének új foka, akkor születik meg, amikor az ókorvégi társadalmi átalakulás a legszélesebb néptömegek életformájában hoz létre gyökeres változásokat ; amikor éppen ezért átalakul a zenei kifejezőeszközök elsődleges létrehozója : maga a népművészet.

A szólóének, mint a «privát élet» új műfaja, persze nem szorítja ki a zenei gyakorlat *közösségi* formáit ; de, míg előbb a meghatározó a közösségi gyakorlat volt és ez nyomta rá bélyegét a szólisztikus formákra is, most a *szólisztikus-magángyakorlat* lesz a meghatározó, és ennek megfelelően alakulnak át a zene *közösségi* gyakorlatának formái is.

Ez vezet a közös ének új formájának : az *egyszólamú* tömegéneknek a létrejöttéhez is. A közös ének eddigi formája az együttes rögtönzés, a közvetlen közös alkotás volt ; ennek feleltek meg a különböző *válaszoló* formatípusok, továbbá az egyidejű variációból szükségképpen adódó «megosztott» (alapképletet és annak különböző változatait adó) és «heterofón» (a különböző változatokat egyidejűleg megszólaltató) *többszólamúsági* formák. Az egyszólamú ének ezen a fokon csak a közös előadás *szervezett* formájaként jöhetett létre, pl. a görög kórusokban. Most viszont a zene társadalmi gyakorlatának alapja a *privát-szólisztikus* szükségletből születő *dalforma* lesz, a közös ének pedig lényegében : *közösen előadott dal*.

Ebből a — most még csak csirázó — fejlődésből fakad a kor egy jellegzetes «ölfedezése» : a *tömegek egyszólamú éneke* a kortársak számára különös, megragadó *új élményként* hat, még akkor is, ha akár csak a refrénben jelentkezik. Antiochiai CYPRIANUS például lelkendezve írja le egy gyülekezeti énekét, ahol «egy héber szót fűztek hozzá minden vershez *egy* hangon, úgy hogy az ember azt hitte, hogy ez nem is emberek (sokasága), hanem egy egységbe összefonódott okos lény, amely csodálatos hangzást szólaltat meg . . .»⁵⁴ AMBROSIIUS szerint «az egység hatalmas köteléke, ha a nép egész sokasága egyetlen karban emeli föl hangját». ⁵⁵ (A zoltárénekről van szó.) Az «*una voce*» előadott közös ének a kor új jelszava, mégpedig egyáltalán nemcsak az egyházatyák követeléseiben, hanem a harcos népi irányzatok olyan jellegzetes termékében

⁵⁴ Confessio CYPRIANI, 17. Idézi F. J. DÖLGER i. m. (l. 31. j.) 132—133. l.

⁵⁵ AMBROSIIUS, In ps. I. (Migne PL, 14. köt., 968. hasáb.) Idézi P. WAGNER, i. m. I., 9. l.

is, mint az «Ascensio Jesajae», amelynek látomása az angyali kar egybeforrott énekét írja le.⁵⁶

A fejlődés útja persze hosszú lesz még addig, amíg a közös variáció, a lai-szerű fűzerek helyén kialakul a népzene jellegzetes új formatípusa: a *strófikus dalforma*, a maga architektónikus szerkezetével. Az első évszázadok közös éneklésmódja sokat megőriz még az addigi közös rögtönzés zenelési formáiból. Mindenekelőtt a «hívás-válasz» felelgetős formája az, ami továbbél, és még a születő új formatípusok keretei közt is megőrzi jelentőségét.

Létrejönnek azonban a zsoltárének olyan új típusai is, amelyek lényege az, hogy az egész zsoltár «egyvégtében», kar-válaszok közbenjövete nélkül kerül előadásra. Ennek az új előadásmódnak két fő típusáról beszélhetünk; mindkettőnek neve — tudatosan vagy nem — jelzi nem csupán az «egyhuzamban» történő előadást, hanem az ilyen előadáshoz kapcsolódó sajátos énekmódot is. Az egyik ilyen név: a «tractus», a másik pedig: a «cantus directaneus».

A «tractus»-szó eredete középkori elméletírók szerint az, hogy «tractim», vagyis egyhuzamban, szólisztikusan, kar-válaszok nélkül kell a zsoltárt énekelni.⁵⁷ Ha a kifejezés valóban csak ebből a technikai utasítászerű megjelölésből eredt is, kézenfekvő egy másik magyarázat is, amely oly jól jellemezné a széles díszítésű tractus-énekek tipikus előadásmódját: a tractus-szó jelentése nemcsak az «egyhuzamban» történő előadásra utalhat, hanem a «*nyújtva*», «*vontatottan*» történő előadásra is! Ez a magyarázati lehetőség — mint P. WAGNER-tól tudjuk — fölmerült a középkori kommentátoroknál is: «F. nevet... már korán vonatkoztatták a vele megjelölt ének előadásmódjára, amelynek lassúnak, elnyújtottnak, vontatottnak kellett lennie, megfelelően a nap vezeklő jellegének, amelyen előadták.»⁵⁸ A gyászos karaktert azonban — mint P. Wagner is rámutat — csak később tekintették a «tractus»-ok alapvonásának; valószínűleg későbbi a név is (VIII—IX. század?); de a tractus-énekek maguk kétségkívül a «gregorián» zene legrégebbi rétegéhez tartoznak. A későbbi kor volt nyilván, amely ezt a jellegzetes énekformát elsősorban gyászosnak érezte, és amely — akár az «egyvégtében» való, akár az «elnyújtott, vontatott» előadás, akár pedig *mindkettő* jellemzésére — a «tractus» nevet adta. Kárhogyan is áll azonban a dolog, a «tractus»-énekeket típusukban bátran állíthatjuk középkori jobbágyének-társaik: az orosz «*protjazsnij*»-ének, vagy a francia «*chanson à grand vent*» mellé. Maga a név pedig, ha több nem, legalábbis szimbólikus. Egyrészt azért, mert a «tractus»-szó jelentésében pontosan azt fejezi ki, mint az orosz «*protjazsnij*» (протягивать = kinyújt, megnyújt, húz, tehát voltaképp a latin «*traho*»-ige megfelelője) és a francia «*chanson à grand vent*» («*nagyszélű*», «*nagy levegőjű*», «*nagy szuszra énekelt*» szélesívű ének); másrészt pedig azért, mert ez a szó az énekforma «*nagylélegzetű, elnyújtott*» típusának megjelölését összekapcsolja az egyvégtében *önállóan* elénekelt *szólóének* jelentésével. A kettő

⁵⁶ Az «una voce» ideálhoz l. WAGNER J., Az ókori kereszténység zenei élete. Különlenyomat a Katolikus Szemle 1943. évi decemberi számából, 2. l.; persze téves az a szemlélet, amely az «una voce»-ban valamiféle «középutat» lát a tömegek «kaotikus» zenéje és a «magábaszálló elmélyedés» közt. — Az «Ascensio Jesajae» (kiadta Dillmann, Lipcse 1877.) éles, bíráló szavait a «nyájakat elnyomó pásztorokról» már a II. rész 4. fejezetében idéztük. Itt említjük meg még, hogy az «Ascensio» a középkori tömegmozgalmakig megőrizte a népszerűségét: kedvelt irata volt a balkáni bogomil- és a dél-francia *kathar*-eretnekeknek, a spanyol szektáknak. (Lásd A. HARNACK, *Gesch. der altchrist. Litt.*, I. rész, 855—856. l.)

⁵⁷ Lásd P. WAGNER i. m. I., 98—99. l.

⁵⁸ Uo. 99. l.

a valóságban is szorosan összefügg egymással: *a vonatott, szélesívű, széles díszítésű előadásmód éppen és csakis az önállósuló szólóének műfajában alakulhatott ki!*

Hasonlóan kettős tartalma van a «directaneus» kifejezésnek is. A liturgikus gyakorlatban (ahol aránylag későn, elsősorban *Benedictus* VI. századi szabályzatában van nyoma) olyan előadást jelent, ahol a zoltárt — a «tractikus» énekhez hasonlóan — «egyenesen», válaszolgatás nélkül végigéneklük. Ez vonatkozhatik *kórus*-előadásra is, sőt az ambroziánus liturgiában kifejezetten ez az értelme: a zoltárt a karok nem váltakozva, hanem *együtt* adják elő.⁵⁹ De többen tulajdonítanak neki egy másik, az *énekformára* utaló jelentést is: *Ursprung* például a «tonus directaneus»-megjelölést az Athanasius-féle deklamációs, «egyenes dallamú» (tehát hajlítások, belsőleg tagozott dallamvariációk nélküli) énekmodra alkalmazza.⁶⁰

Flóttünk van tehát a zoltárének két típusa, amelyeket mindenekelőtt a zoltár újfajta, szólóének- vagy tömegének-szerű előadása jellemez. A zoltárt mindenestre «egyvégtében» adják elő: a «tractus» esetében szólóénekes, a «psalmus directaneus» esetében pedig főként kar. De mindkét típusnak van egy másik sajátossága is, amely nem csupán «zenélési formájukat» érinti (vagyis a közös rögtönzés válaszolható formáitól függetlenedő önálló előadást), hanem a szorosabb értelemben vett *zenei* formát (amely persze a *zenélési* forma természetével elválaszthatatlanul összefügg): a «tractus»-ra a szélesen «áténeklő», a «psalmus directaneus»-ra pedig a szabadon «átbeszélő» énekforma jellemző.

A «tractus»-típus *ősében* rá fogunk ismerni a hellénisztikus énekformák «második típusára», a Septuagiinta plebejus rétegének «belsőleg tagozott» dallam- és ritmusvilágára; a «directaneus»-típus *ősében* pedig a hellénisztikus énekformák «első típusára», az egyenletes hangmagasságon recitáló «tenoros» képletre.

De a latin «tractus»-típus áténeklí a hellénisztikus «második típus» képleteit, és *újfajta énekformát teremt belőle*: a latin «directaneus»-típus pedig új élettel tölti meg a hellénisztikus «első típus» száraz recitáló sémáját, és *megalkotja belőle az európai «architektonikus» dalforma első előképeit*.

Kövessük most először a «tractus»-, majd a «directaneus»-típus útját.

(a) A «tractikus» út

A tractus-énekekről már P. Wagner megállapította, hogy a keresztény kultusz legrégebbi énektípusai közé tartoznak, és «a keresztény mise-ének első zsengeit» kell bennük látnunk.⁶¹ Egyik bizonyítéka erre a tractusok *szöveg-választása*, a másik pedig a tractusok sajátos *dallamszerkezete*. Az elsőt illetően: a tractus-szövegek «csak zoltárokat vagy canticumokat vesznek tekintetbe, ezek pedig, mint ismeretes, a kereszténység első évszázadaiban a liturgikus szólista igényének kizárólagos kielégítői voltak» (persze hozzá kell tennünk, hogy ez a «kizárólagosság» csak a hivatalos egyház által is elismert anyagra vonatkozhat). A másodikat illetően: a tractus-dallamok *regiségét bizonyítja az «oktoechos»-előtti hangnemiség: a II. és VIII. modus kizárólagos uralma; az «egyenesvonalú», tenor-technikájú latin psalmódiával szemben a körülvívariációs technika, többé-kevésbé állandó formuláival, «interpunkciós» — vagyis metszeteknél alkalmazott — melizmatikájával.*

⁵⁹ Uo., 27. l.

⁶⁰ O. URSPRUNG, *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam 1931. 10—11. l.

⁶¹ P. WAGNER i. m. III. 366. skk. l.

Ezekből a bizonyítékokból azonban Wagner azt a következtetést vonja le, hogy tehát a tractusok «tulajdonképpeni forrása . . . semmi más nem lehet, mint a zsidó zsinagógiai szólópsalmódia». E következtetés forrása viszont már inkább Wagner «teológikus» koncepciója, mint maguk a való tények. Wagner fejlődéstani képéből ugyanis teljesen kiesik az a nagy korszak, amely pedig a keresztény mozgalmak és ideológiai formák legfontosabb előkészítője volt: a *hellénizmus* korszaka.

Holott a tractusok fontos szövegi és dallami sajátosságai mutatnak arra, hogy *közvetlen előzményeik nem egyszerűen a zsidó, hanem közelebbről: a hellénisztikus énekformák voltak, mégpedig azoknak is a plebejusi rétege.*

Mindenekelőtt nézzük magukat a szövegeket. A tractus-szövegeknek nemcsak egyszerű kiválasztása, hanem a szöveg-változatok maguk is a régiség bizonyítékai: a Vulgata-verziótól számos esetben eltérnek, a korai Itala-verziókhöz tartva magukat. Ilyen szempontból a legnagyobbfokú «burjánzást» nem a zsoltár-, hanem a *canticum*-szövegek nyújtják. Tudjuk, hogy a canticumok már a Septuagintában a «plebejusi réteg» legfőbb képviselői, a szabad átköltések és betoldások legfőbb területei voltak. A tractusok canticum-szövegeiben pedig azt látjuk, hogy a Vulgata-szövegtől *éppen azért térnek el, mert a Septuaginta-szövegekhez*, ezeknek szabad átköltéseivel, betoldásaihoz tartják magukat! Eltérnek tehát éppen ezért a *héber eredetétől is*⁶² (amelynek alapján a hivatalos verzió a korai latin változatokat nem egyszer — és ott, ahol ezt a kialakult szokás ereje nem tette lehetetlenné — revidálta).

Ennek a könnyen megállapítható ténynek a részletes filológiai bizonyítását itt szükségtelennek tartjuk. Elegendő, ha három példát utalunk. Ezek egyikét: a «Habakuk-canticum»-ot már a hellénisztikus énekformákat tárgyaló fejezetünkben elemeztük. Ott meggyőződhattunk róla, hogy egyrészt a görög verzió a héber eredetihez képest számottevő kiegészítéseket, átköltéseket tartalmaz, másrészt, hogy a latin tractus-ének verziója *éppen a görög átköltéshez tartja magát*, szemben akár a héber eredetivel, akár pedig a Vulgata hivatalos verziójával.⁶³ Másik példaként a «Három ifjú énekét»

⁶² A *zsoltár-szövegű tractusok* is számos esetben őrzik még a régi latin «Itala»-verziók elemeit. Tekintve azonban, hogy a kánonba fölvetett zsoltár-szövegeket általában régebbi hagyomány szentesítette és így sohasem voltak olyan mértékű szabad átköltések és betoldások tárgyai, mint a canticumok közül az újabb eredetűek (pl. Dániel és Habakuk), itt kevesebb a megfogható nyoma annak, hogy a latin psalmódia éppen a hellénisztikus psalmódiaiból nőtt ki. Azok a — jobbára csak részletbeli — fordítás-eltérések, amelyek a hivatalos Vulgata-szöveggel szemben a régi verziók továbbhélését mutatják, helyenként a Septuagintához közelítenek a héberrel szemben, helyenként éppen fordítva, másutt meg éppúgy eltérnek a hébertől, mint a Septuagintától. Mindenesetre azonban annak a szabad változatképzésnek a nyoma él bennük is, amely a hellénisztikus és korai latin szövegeket annyira jellemezte.

⁶³ Mint Hieronymus maga mondja a Habakuk-ének kérdéses részéről: «Ami azonban a Hetvenek (ti. a „Septuaginta“) mondtak, az sem a héberben, sem pedig más fordítónál nem található». (Az Itala-verziókban persze «található») Lásd ŠABATIER, i. m. 2. köt., 966. l.; ugyanott láthatók tractusunk forrásai: a régi Itala-verziók. — A canticumok szabad variáns-képzésére egyébként jellemző, hogy a Habakuk-ének 3. versébe a legkülönbözőbb behelyettesítéseket alkalmazták, azt illetően, hogy Isten honnan fog megérkezni az utolsó ítéletre. Eredetileg a Témán felől jön; de más változatok szerint «Libanon felől», vagy a későbbi általánosítás szerint már csak egyszerűen «délről», a «déli szél irányából» (ab austro), a «szent» pedig már nem a «Páran hegyéről», hanem az «árnyékos és sötét hegyről». Egyes — nyilván az északafrikai harcoss messianisztikus-eszkatológikus mozgalmakban született — verziók szerint pedig éppen «az afrikai szél irányából». «Deus ab Africo veniet» — így szól a szöveg Irenaeusnál, Novatianusnál, de még a IV. századi Augustinusnál is; ily szívós volt az északafrikai hagyomány.

említjük meg, amely a héber eredetihez képest — mint láttuk — teljesen önálló betoldás, és csak a katolikus teológia tesz hiábavaló erőfeszítéseket, hogy — a «kinyilatkoztatás» folytonosságának bizonyítására — egy megfelelő héber forrás létét föltételezhetővé tegye. Ez az utóbbi ének egyébként, éppen népszerűsége miatt, átkerült a hivatalos Vulgata-szövegbe is.

Harmadik példaként ragadjuk ki a «Mózes»-ének tractus-változatát. A tractus a Mózes-ének első három versére épül. Lényegesebb eltérés a Vulgata-szöveghez képest a 2. és 3. versben van. A szöveg mindkét esetben a Septuaginta szerint megy, és a Vulgata-verziótól éppúgy eltér, mint a héber eredetitől.

Íme az eltérő részek változatai *a)* a Septuaginta görög szövege, *b)* a tractus-ének latin szövege, *c)* a hivatalos Vulgata-szöveg, *d)* a héber eredetit itt lényegében pontosan adó Károli-féle fordítás szerint :

<i>Septuaginta</i>	<i>Tractus</i> ⁶⁴		<i>Vulgata</i>	<i>Károli (héber szerint)</i>
2. βοηθός καὶ σκεπαστής ἐγένετό μοι εἰς σωτηρίαν	2. adjutor et protector factus est mihi in salutem.		2. Fortitudo mea, et laus mea Dominus, et factus est mihi in salutem.	2. Erősségem az Úr és énekem, szabadítómuná lőn nekem.
3. Κύριος συντριβῶν πολέμου, κύριος ὄνομα αὐτῶ.	3. Dominus conterens bella : Dominus nomen est illi.		3. Dominus quasi vir pugnator ; omni- potens nomen ejus.	3. Vitéz harcos az Úr ; az ő neve Jehova.

A tractus-szöveg 2. versében az «adjutor et protector» (segítő és védelmező) a Septuaginta-verzió (βοηθός καὶ σκεπαστής) pontos fordítása, szemben a Vulgata és a héber szöveg «erősség és dicséret»-ével ; a tractus-szöveg harmadik verse : «Dominus conterens bella, Dominus nomen est illi» ugyanígy pontosan a Septuagintához tartja magát, egészen a συντριβῶν πολέμου = conterens bella (háborút viselő) kifejezés szó szerinti visszaadásáig, míg a Vulgata-szöveg «vir pugnator»-a a héber «harcos»-hoz közelít. (Ami az «Úr» szónak a «mindenható»-omnipotens — szionimával való föleserélését illeti a vers második tagjának kezdetén, itt a latin is és Károli is eltér a hébertől, amely mindkét helyen «Jahve»-t használ.)

A tractusok szöveg-elemzése tehát abban ugyan alátámasztja P. WAGNER nézetét, hogy itt igen régi énekekről van szó, hiszen a «Habakuk-canticum» és a «Mózes-ének» szövege még *Vulgata-előtti verzióban* (tehát a IV. századot kétségkívül megelőző időből) maradt fenn ; de abban már nem, hogy ez a régiség közvetlenül a héber tradícióhoz kapcsolódó folytonosságot jelentene. A szövegek valójában arra mutatnak, hogy a latin tractusok a hellénisztikus tömegmozgalmak éneke repertoárjába eresztik gyökereiket.

A canticum-tractus fejlődési vonal földrajzi útját tehát minden valószínűség szerint éppúgy a *Kisázsia—Egyiptom—latin Észak-Afrika* — útvonal-

⁶⁴ A tractus-szöveg Vulgatától (és hébertől) eltérő és Septuagintához közelítő részei természetesen itt is régi, Vulgatát megelőző «Itala»-verziók. A Mózes-ének kérdéses részeit vö. SABATIER i. m. I. köt. 164. I. Itala-verzióival.

ban lehet megrajzolni, mint *magukét a plebejus tömegmozgalmakét*, amelyek a fél-apokrif canticumok megalkotói és hordozói voltak. Ugyanez az útja a montanista eretnekségnek is (amely, mint láttuk, a több évszázados kisázsiai plebejus mozgalmak folytatása); ugyanúgy minden «hivatalos» közvetítés nélkül, sőt a hivatalos egyház ellenére jut el az is Kisázsiából Észak-Afrikába, majd Galliába, Hispániába, és alakul át a kolonátus talajáról fakadó új népmozgalmak ideológiai formájává. Ezek a «földalatti csatornák»: a tömegmozgalmak kontinens-közi érintkezései vihették még át a hellénisztikus társadalom plebejus rétegei által átköltött canticumokat a latin világ területére, az északafrikai colonusok közé.

De igazolja-e a *zene* is a tractus-énekek hellénisztikus-népi eredetét?

A tractusok dallama egy aránylag szűk terjedelmű, II. és VIII. «modus»-on belül mozgó hangkészlet variációs, «belülről tagozott» kifejtése, a variáció állandóan visszatérő motívum-típusaival. Különösen jellemző rá a *nagyszekund-váltó* technika: a záróhangok *do-re*, illetve *fa-szol* felelgetése.

Ez a leírás önmagában még nem adna olyan támpontot, amely a héber, görög, vagy éppen latin dallamvariációs típusokat egymástól megkülönbözteti: mindhárom éppúgy használja a szűk terjedelmű képletek variációit, mint az ezzel összefüggő és mindenütt jól ismert nagyszekund-váltó technikát.

Ha a tractusok *szövegei kétségkívül* hellénisztikus népi kapcsolatra utalnak, *dallamai* pedig a hellénisztikus eredetet *legalábbis lehetségessé* teszik, ez mindenestre már elégséges lenne ahhoz, hogy a tractus-énekek *legvalószínűbb* közvetlen előzményét a *hellénisztikus* népi énekformákban lássuk. De a dallamokról ennél még többet is lehet mondani, ami a hellénisztikus eredet mellett szól.

A tractus-dallamok hangkészlete ugyanis *nagyobb terjedelmű*, mint a zsidó dallamok szokásos tri- és tetrachord-variációié. A nagyszekund-váltásnak itt nem csupán az a szerepe, mint a zsidó ószövetségi énekek nagyrésztében. Nemcsak egyszerű *zárlati felelgetésről* van szó, a tri- és tetrachord-variációs motívumok többé-kevésbé azonos folyása mellett; hanem a nagyszekund-távolságra levő támaszhangok *«rezonátor»-szerű*, alaphangkénti alkalmazásáról, a dallam-motívumok meghatározottságáról aszerint, hogy a két támaszhang közül éppen melyik «uralkodik». Ez a technika: a zenei hangoknak nem csupán váltakozó, mondóka-szerű ismételtetése, hanem a bennük rejlő egyes *felhang-lehetőségek kibontása* nyilván későbbi fejlemény, és kibontásához első ízben a hangszeres zene ornamentáló variációi adhattak lehetőséget, mielőtt még a vokális zenében megrögződtek.

És azt látjuk, hogy a nagyszekund-váltásnak éppen ez a «rezonátor-szerű» felfogása a görög zenében különösen elterjedt, az ókortól kezdve egészen a mai görög népzeneig. A legkorábbi hír róla az «iasti-aeolia» említése (i. e. V. század). Már ez a név arra enged következtetni, hogy nem egyszerű záróhang-váltásról, hanem alaphang-, hangrendszer-váltakozásról van szó. Ezt teljes mértékben igazolják a görög zene régi és mai típusai.

A tractus-dallamok fokváltása két típust ad: az egyikben (II. modus) *re* alaphang váltakozik *do*-val (ez megfelel a tulajdonképpeni «iasti-aeoliá»-nak); a másikban (VIII. modus) *szol* alaphang váltakozik *fa*-val (ennek a típusnak a görög elméletben nincs külön neve, de a görög zenében nemkevésbé ismert). Az ilyen fokváltás jellegét, szemben a korábbi — és a zsidóban uralkodó — típussal — sémaszerűen a következőképp szemléltethetjük:

103.

a) „zsidó” fokváltás sémája:

„ futó”hangok záróhangok

b) „hellén” fokváltás sémája:

vagy legalábbis és vagy legalábbis

A «hellén» fokváltás *második* típusának szemléltetésére adjunk egy antik görög zenei példát: a közismert «Seikilos dalát». ⁶⁵ (A dallam fölött betűvel jelezzük az egyes részletek feltételezett «rezonátor-bázisát».)

104.

Ho - szon dzész, fai - nu, mé - den ho - lósz szü lü - pü.

Prosz o - li - gon esz - ti to dzén, to te - losz ho chro - nosz a - pai - tei.

(«Amíg élsz, örvendj, semmit se bánkódj. Oly rövid az élet, Chronosz [az idő] hamar meghozza elmúlásodat.» — A hellénisztikus vaudeville-couplet jellegzetes formája és gondolatmenete!)

Az *első* típust pedig jellemezzük mai görög népzenei példával. Az ilyen-fajta fokváltás a görög népzeneben egyáltalán nem ritkaság, hanem jellegzetes elem (*Lambelet* gyűjteményének 60 éneke közül 14-ben lép föl, a dallam gerinceként, vagy legalábbis járulékaként). ⁶⁶

⁶⁵ BARTHA D. átírását és magyar fordítását adjuk: A zenetörténet antológiája, Budapest 1948. Példatár 2., ill. Jegyzetek 10. l. — Megjegyzendő, hogy URSPRUNG a Seikilos-dalról származtatja a «Hosanna filio David» kezdetű antifóniát; a Nemesis-himnusz egy azonos dallamszerkezetű részletéből pedig egy Kyrie-dallamot (Die kath. Kirchenmusik, 5. l.). Sokkal helyesebb azonban, ha az ilyen «származtatások» helyett — amelyhez hasonlókat valóban nem nehéz produkálni — a lényegre mutatunk rá: a *dallamszerkezet elvére*, amely éppúgy jellemezte a hellénizmus, mint a «gregoriánium» dallamanyagának egy rétegét. A rokonvonások is mindenekelőtt *ebből* erednek, és nyilván csak egészen ritkán a közvetlen «származásból».

⁶⁶ G. LAMBELET, *La musique populaire grecque*. Athén 1934. Példánk: 53. sz., 174. sköv. lk. A példát — jobb összehasonlítás kedvéért — nagyszekunddal mélyebbre transzponáltuk.

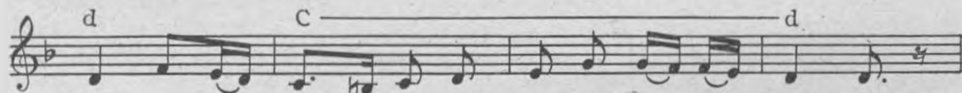
105.



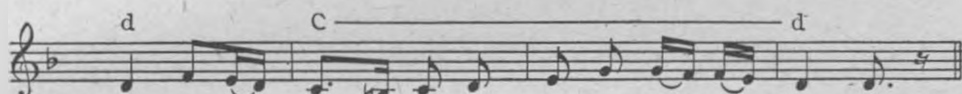
Szóló: Po - ta - me tza-nem po - ta - me mu



Po - ta - me po - ta - me ho - tan ge - mi - dzeisz.



Pú ba - reisz pú ba-reisz kaj kü - ma - ti - dzeisz.



Többen: Pú ba - reisz pú ba - reisz kaj kü - ma - ti - dzeisz. .

(«Folyó, barátom, én folyom,
Folyó, folyó, amikor megdávadsz,
Hova örvénylesz, hova örvénylesz és tajtékzol?
Hova örvénylesz, hova örvénylesz és tajtékzol?»)

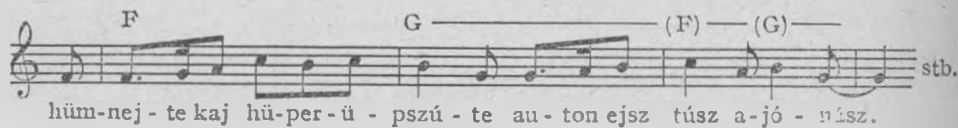
Az idézett példákban könnyű ráismerni a tractus-dallamok két jellegzetes típusára: a hypomixolid és hypodór tractus-«makámra». Ha tekintetbe vesszük, hogy a tractusok alapjául szolgáló canticum-szövegek görög eredetijét ritmikusan énekelhették (lásd erre vonatkozólag az előző fejezet elemzéseit a hellénisztikus canticumok ritmusáról), és ennek megfelelően megkíséreljük, hogy a latin tractusok széles melizmái mögül a görög szöveg segítségével egy feltételezett eredeti, ritmikus formát rekonstruáljunk, akkor olyan dallamokat kapunk, amelyek fenti példáink szoros rokonai.

Bármennyire is fönnáll ilyen kísérleteknél az önkényesség veszélye, a kapcsolat érzékeltetése céljából mégis adunk itt két ilyen rekonstrukciót: az egyiket a mixolidikus-nagyszekundváltó («második») típus, a másikat a dórikus-nagyszekundváltó («első») típus érzékeltetésére.

A mixolidikus típus példáját nem a szűkebb értelemben vett tractus-anyagból vesszük, mégpedig csupán azért, hogy a hellénisztikus kor önálló ritmikus canticum-alkotásainak leghíresebbjét: a «Három ifjú énekét» tractikus változatban is bemutathassuk. E dallam persze leglényegesebb vonásaiban, mindenekelőtt a nagyszekund-váltásban, megegyezik a tulajdonképeni tractusok mixolidikus típusával. Rekonstrukciónk kiindulása az *ambroszianus* antifonáriumban közölt «Hymnus cum pueris» dallama.⁶⁷

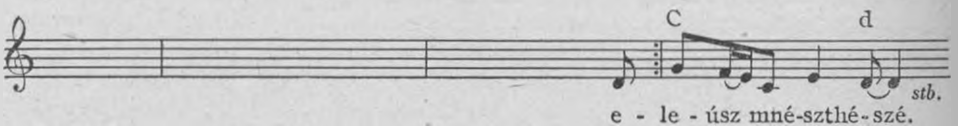
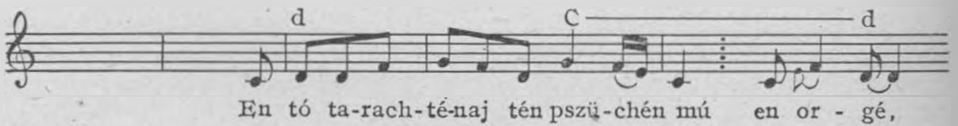
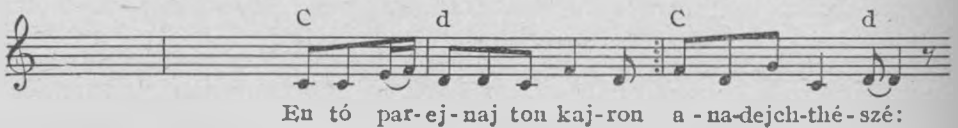
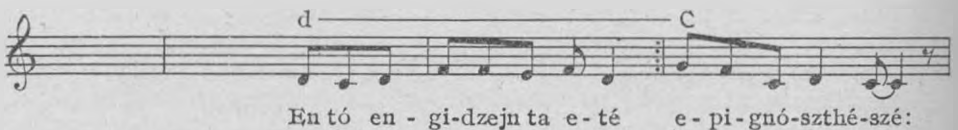
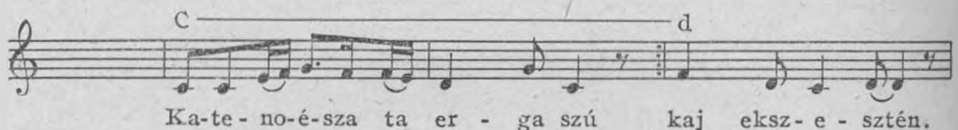
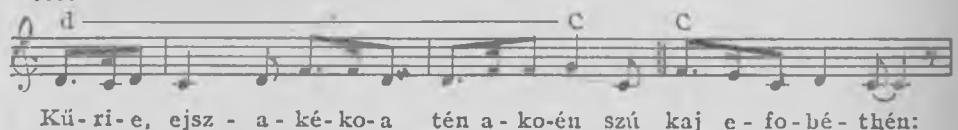
⁶⁷ *Paléographie Musicale* 5. (és 6.) köt., 258. sz.

106.



A dórikus típus szemléltetésére pedig álljon itt a Habakuk-canticum tractus-formája nyomán készült rekonstrukció.

107.



Ha 106. példánkat összehasonlítjuk a 104.-kel, a 107.-et pedig a 105.-kel, akkor világosan szembetűnnek a rokon dallamszerkezeti alapelvek.

Kérdés persze, hogy az ilyen «rekonstrukciók» mennyire nyújthatják azt a reményt, hogy az eredeti dallam-képet akárcsak meg is közelítik. De semmikép sem kérdés, hogy a) az idézett canticumok eredeti görög szövege *ritmikus* volt; b) hogy azoknak a hellénisztikus népi ritmusoknak a környezetében, amelyek e canticumokban uralkodók, ilyen típusú *fokváltó dallamok* éltek; végül pedig c) hogy e canticumok *tractus-formában fennmaradt dallamai* is éppen ilyen fokváltó típusúak.

A tractusok ránkmaradt dallamai azonban egy igen lényeges ponton *különböznek is* a hellénisztikus énekformák világától: azoknak eredeti ritmusképleteit *széles melizmatikus díszítésekben oldják fel, «éneklék át».*

Ez az a pont, ahol az énekformák fejlődésének «latin» foka a leglényegesebb újat adja a tractus-énekekben, a megelőző hellénisztikus vagy akár zsidó énekformákhoz viszonyítva. Az óhéber énekformák — mint láttuk — ismerték bár a melizmatikus éneket, de melizmatikájuk maga is erősen az «anapesztikus» ritmusvariációhoz volt kötve, tehát ugyanazt a fejlődési fokot képviselte, mint az erősebben szöveghez kötött énekeik; a görögöknél pedig a fennmaradt anyagban még ilyenfajta «tripudikus-jubiláló» melizmatikát sem találunk (bár valószínű, hogy ez náluk is létezett).

Minden jel arra mutat tehát, hogy *ez a széles—nagyívű—vontatott melizmatikájú, szoros értelemben vett «tractikus» énektípus éppen a kolonátusi fejlődéssel jelenik meg első ízben, a legtöményebb, leghatározottabb formában persze éppen ezért a latin nyelvterületen.*

A fejlődés útja nyilván az volt, hogy a hellénisztikus tömegmozgalmakban népszerű canticumok (és zoltárok) átkerültek latin nyelvterületre, mindenekelőtt Észak-Afrikába; itt olyan mozgalom sodrába jutottak, amelynek fő bázisát az éppen létrejött és egyre szaporodó *colonusi* réteg adta; ennek a colonusi rétegnek, átformálódó életformájával, átformálódó szükségleteivel együtt átformálódóban voltak énekformái is; új igényének megfelelően kezdte átalakítani, pontosabban: «áténekelni» a hellénisztikus tömegmozgalmak hozzákerült énekeit is; és ezek az énekek annál inkább elvesztették eredeti ritmikus jellegüket, annál «tractikusabbak», szélesebben, vontatottabban melizmatikusak lettek, minél inkább megszilárdult a colonusi réteg új életformája, és minél inkább megrögzödtek, határozottabb formát öltöttek az új igényeiknek megfelelő újfajta énektípusok.

Ezt a fejlődési vonalat itt — az anyag természete szerint — csupán közvetett bizonyítékokkal támaszthatjuk alá, a történelem, az ideológia-történet, a verstan, a zenetörténet és a folklór területéről vett nyomós tényekkel. De a *francia* fejlődés szinte szóról-szóra megismétli majd ezt a folyamatot; és ott sokkal közelebről láthatjuk majd, hogy a barbár korszak dallam- és ritmus-variációs képletei hogyan «éneklődnek át» a szorosan a jobbagyi életformához kötött «chanson à grand vent» típusokká. (Ezt az átalakulást előkészületben levő 2. könyvünk írja le.)

Valóban, nehéz nem gondolni a francia paraszt eke mellett énekelt «ökorhajtó» nótáira, amelyeknek nehezen, súlyosan lejtő dallamát, szélesvontatott díszítéseit a jobbagyparaszt nehéz magános munkája, kiszolgáltatott helyzetében is törhetetlen életereje, képzeletgazdagsága érlelte meg: nehéz erre nem gondolni, ha a latin tractus-énekeket halljuk, a latin zoltárének

nyilván legrégebb változatait, amelyeket — mint Hieronymustól tudjuk — az «izzadó arató» énekelt.

Ez, és csak ez a nagy társadalmi-életformabeli átalakulás adhatja meg a magyarázatot arra, ami már nemcsak közvetve, hanem közvetlenül is megállapítható tény: hogy a «gregoriánus» révén fennmaradt dallamanyagban az «átbeszélő-áténeklő», szólisztikus-dalszerű elemek uralkodnak. Ezt a magyarázatot a «kultusz» önmagában nem adhatja meg. Miért uralkodtak az ókori héber, görög, latin kultuszban is a ritmusvariációs elemek (és miért éltek ennek egyes nyomai hosszú ideig tovább még a latin keresztény kultuszban is)? És miért kellett az énekformák jellegének alapvetően megváltoznia éppen abban az időben, amikor végbement a társadalom hatalmas átalakulása a feudalizmus felé? Mert a «kultusz» és zenei gyakorlatának ahhoz, hogy életképes legyen, a néptömegek gondolkodásához kellett idomulnia; tükröznie kellett tehát azokat a változásokat is, amelyek a nép életkörülményeiben és énekformáiban is végbementek.

Tehát alapvetően az «izzadó arató» szükségleteinek hatását és közvetlen alkotómunkájának eredményét kell látnunk abban, hogy a hellénisztikus tömegmozgalmak kedvelt canticumainak ritmus- és dallamvariációs képleteit latin földön «tractizálták», «áténekeltek»; annál is inkább, mert mint már tudjuk, ezeknek a canticumoknak nem egy eleme — *filológiailag kimutathatóan* — a hivatalos egyház szöveg-revíziójával szemben élt makacsul tovább a hagyományban.

Így jöhettek létre azok a tractikus canticum-változatok, amelyekből kettőt az imént felhasználtunk a feltételezett eredeti görög ritmus- és dallamvariációs forma rekonstruálására. Közöljük most — összehasonlítás végett — meglevő, «áténekelte» tractikus formájukat (az összehasonlítás megkönnyítésére a görög szöveget is beírtuk a latin szöveg megfelelő szavai alá).

Íme 106. példánk tractikus változata:

108.

(6) Be - ne - di - ci - te fon -
(Eülogejte, haj péga)

(6) tes Do - mi - ni, Do -
[Kúriú], ton Kúrión:

(6) mi - no Hy -
hümnejte

(8) mmum di - ca -

mus et su - per - ex - al - te - mus e -
kaj hüperüpszúte auton

um in
eisz túsz

sae - cu - la.
ajónász)

Megjegyzendő, hogy az ambroziánus liturgiának ez a darabja szövegében eltér a Vulgata-verziótól. Ott a refrén-sor: «laudate et superexaltate eum in saecula.» Lehet talán, hogy a szöveget illetően itt még olyan verzióval állunk szemben, amely megtartotta a refrén eredeti jelentőségét, mint közösségi zenélesi formáét, és éppen azért «adonisi-gagliardikus» ritmusban formálta meg a szöveget? Ez a ritmus könnyen rekonstruálható lenne:

*Hymnum dicamus⁶⁸
Et exaltemus...*

De eltér dallamában is a tractusok szokásos díszítésmódjától, mindenekelött abban, hogy sokkal többször alkalmaz ismételt és variált hangcsoportokat. Egészében közelebb áll még tehát a táncszerű kötöttség eredeti forrásaihoz.

107. példánk tractikus eredetije — a nevezetes «Habakuk-ének» latin változata — a szó szorosabb értelmében vett «tractus»:

109.

Do - mi - ne.
(Kürie,

au - di - vi au - di - tum tu um,
ejszakékoa tén akoén szú,

um,
et ti - mu - i:
kaj efobéthén:

⁶⁸ Ehhez közelít a régi Itala-verziók (SABATIER i. m. 2. köt. 863. 1.) «*ymnum dicite*» vagy «*ymnum dicite* változata is (a görög *ύμνετε*-ből).

con - si - de - ra - vi
katenoésza

o - pe - ra tu - a, et ex - pa -
ta erga szú kaj ekszesztén.

vi. In me -
En meszó

di - o du - o - rum
düo

a - ni - ma li - um
dzóón

in - no - te -
gnószthészé

sce - ris: dum ap - pro - pin - qua -
en tó engidzejn

ve - rint an - ní, co - gno - sce - ris:
ta eté, epignószthészé:

dum ad - ve - ne - rit tem - pus,
en tó parejnaj ton kajron,

os - ten
anadeichthészé:

de - ris. In e - o,
en tó

dum con-tur - ba - ta fu - e - rit a - ni -
tarachténaj tén pszüchén

ma me - a : in i - ra, mi - se - ri - cor -
mú en orgé, eleúsz

di - ae me - mor e -
mnészthészé.)

ris. stb.

Ez utóbbi tractus-típus annyira szembeötlően hasonlít egy francia «chanson à grand vent» ökörhajtó énekhez, hogy ennek közlése is kívánatosnak látszik, tekintet nélkül arra, hogy a francia dallam közvetlen előzményeit (a barbár korszak ritmus- és dallamvariációs típusait, a «chanson de geste»-et stb., tehát a dallamforma «áténekeletlen» változatait), továbbá a szöveg más verzióit itt nincs mód bemutatni; nem térhetünk ki a szöveg ritmus-formájának elemzésére sem, amely egyébként már fejlett ouvert-clos sortípust ad. A közös vonás így is világosan megállapítható: mindkét dallam egy szűk regiszterű dallamváz központjára épül, mint közvetlen elődei: a dallam- és ritmusvariációs formák; a dallamvariáció sok elemét még megtartja, de a ritmikus formát már feloldja a szabad, széles áténeklésben; ez visszahat a dallamformulák jellegére is: a táncszerű ismétlés és variálás szabadabb dallamkibontásnak ad helyet.

A dolog különös érdekessége, hogy a francia ének *hangrendszere is* pontosan megfelel az «iasti-aeolikus» tractus típusának. Ez a hangrendszer ismert a francia népzene korai formáiban is. Bár — tekintve, hogy délfancia (Gers-i) népdalról van szó — az sem lehetetlen, hogy olyan paraszti hagyomány él itt tovább, amelynek «ősapái» még a gallo-román colonusok voltak.

A szántás munkáját kísérő éneket kiáltás-szerű részek szakítják meg: a szántóvető ökreit biztatja.⁶⁹

110.

Largo.

En re ve-nant des no ces,
j'é-tais bien fa - ti - gué. [Ha! Laouret!]
Au bord d'u - ne fon - tai - ne
je me suis re - po - sé. [Arré! Caoubet!]
Cette eau é - tait si clai - re
je ne suis bien bai - gné.

(«A mennyegzőről hazatérőben igen fáradt voltam [Ha! Laouret!]
Egy forrás partjánál lepihentem. [Allj! Caoubet!]
Ez a víz oly tiszta volt, jól megfürödtem.»)

A latin tractus-típusok mai formája természetesen már a későbbi századok nyomát is magán hordja: hangkészlete az oktávon túl is kiszélesedett, kadenciális fokai pedig kettőről háromra bővültek (III. fok, mint mediáns, a dórikus tractusban). De gerincében még azok a szűk terjedelmű, nagyszekundváltó formulák állnak, amelyek a ritmus- és dallamvariációs technikára voltak jellemzőek, és amelyek «áténeklésének» útján a tractikus típusok csak az első lépést tették meg.

Ennek az első lépésnek a lényege az, hogy a néhány hangból álló képletek «belülről tagozott» variálásának módját a tractikus típusok még megtartják; de a ritmusvariáció feloldása, az elsődlegesen melodikus képzelet előtérbelépése megnyitja az utat a szabadabb, szélesebb, «ívszerűbb» dallamfejlesztés felé. Ezen az úton jut el ez a dallamtípus az oktáv «feltárása», a kadenciális fokok kibővítése, egyszóval: a «dalszerű» fejlődés feltételeinek meghódítása felé.

⁶⁹ S. TRÉBUCQ, *La chanson populaire et la vie rurale des Pyrénées à la Vendée*. B ordeaux 1912. 2. köt., 47. l. — Közli W. WIORA, *Europäischer Volksgesang*, 15. l.

Az a dallamfajta, amely egy szűk centrumból kiindulva, kisugárzó, szét-
áradó, mozgékony díszítés-képletek segítségével tárja fel a modális hangrend-
szer szélesebb összefüggéseit, a traktusokon túl is a «gregorián» ének egyik
fontos, jellegzetes rétegét képezi. Ez az, amit P. WAGNER «organikus» típusnak
nevez, szembeállítva a másik, «architektonikus» típussal. Az utóbbi típus más
úton jut el a modalitás meghódításához: magának a belső dallami szerkezet-
nek a «kifeszítése», «ívesítése» útján.

Ennek a második típusnak, amely a modern népdalformák legfontosabb
csírája, szintén a zoltarének örizte meg a legkorábbi formáit: mégpedig a
zoltaréneknek a «tractikus» melletti másik válfaja, a «directaneus» zoltár-
típus.

β) A «directaneus» út

Mint láttuk, a *tractikus* zoltarének hellénisztikus elődjei főként azok a
hellénisztikus dallam- és ritmusvariációs népi énekformák voltak, amelyeket a
Septuaginta plebejus rétege, majd a «János jelenései», végül a montanista ének-
töredékek is képviseltek. Ezeket az énekformákat nyilván elsősorban a tömeg-
mozgalmak közvetítették, amelyeknek messianisztikus-eszkatológikus eszméi
is eljutottak a keleti provinciák «anachorétáitól», régi élet-lehetőségeitől meg-
fosztott, rabszolgává, vándorrá, úti rablóvá, guerilla-harcossá lett rétegeitől az
északafrikai «saltus»-ok colonus-parasztjaiig; és amint ezek az eszmék maguk
a colonusok helyzetének, szükségleteinek megfelelően alakultak át, aszkétiku-
sabb, személyesebb-elvontabb, de egyben az uralkodó rétegekkel, köztük az
egyház gazdagságot halmozó vezetőivel mind élesebben szembeforduló jelle-
get öltve, úgy alakultak át maguk az énekformák is: a hellénisztikus dallam-
és ritmusvariációs képleteket a földdarabkáján magánosan tengődő colonus
szélesebb, «áténekelt», szabadon elnyújtott, nehéz-vontatott hangsúlyozású
szólóénekké tette.

A «*directaneus*»-típus előzményei viszont a hellénisztikus zoltarének
másik fő típusába: az «egyenes dallamú», egy hangon recitáló képletbe nyúlhat-
nak vissza. Erről feltételeztük, hogy a zsidó diaspora görögnyelvű gyakorlatá-
nak még szűkebb zsinagógai formáját képviselte: azt a formát, amelyben az
eredeti zsidó zoltarének eleven összművészeti elemei (tetrachord- és anapesz-
tikus variáció) egy elvontabb morális «tanítás» szólisztikus- «átbeszélt» recitá-
ciójává változtak át.

Ha a *tractikus* típus előzményeit: a hellénisztikus népi énekformákat
eredetileg is a *néptömegek* szükséglete hívta életre, és így természetesen talál-
ták meg az útjukat a colonusok ének-gyakorlatába, a «*directaneus*»-típus elő-
zményeivel más a helyzet: itt olyan gondolatkörről és olyan énekformákról van
szó, amelyeket a hellénisztikus először mint bizonyos középrétegek privatizálódó
életének tükrözőit termelt ki, és amelyek a *kolonátusi fejlődés talaján válnak
elsősorban népi jellegűvé.*

Másrészt: ha a *tractus* elődjét képviselő hellénisztikus népi énekformák
«colonusi» átalakításának lényege az volt, hogy az élet közvetlen, hús—vér
valóságából fakadó, a közös művészeti tevékenység mindennapi nyilvánosságá-
ban fogant dallam- és ritmusvariációs képletek egy általánosítóbb, egyben
privatizáltabb zenei világ felé haladtak, amely a közvetlen valóság eleven
anyagszerűségét távolabbi síkra vetítette és egyben a nyilvánosság közvetlen

(táncban-mozgásban is megjelenített) életábrázolásának sok elemét kiszűrte, — a «directaneus»-típus átalakítása más jellegű volt: itt nem egy eredetileg is népi énekforma-világot kellett colonusi értelemben privatizálni, hanem egy eredetileg is privatizált — de nem népi — kifejezőmódot kellett colonusi értelemben *népivé tenni*.

Az a privatizálódási-általánosodási folyamat, amely az ókor klasszikus korszakának letűnése óta a társadalom fejlődésében végbement, és amelynek egyik terméke maga a kereszténység is, a gondolkodókat ilyen vagy olyan oldalról régóta foglalkoztatta.⁷⁰ Nem világítottak azonban rá ennek a folyamatnak anyagi alapjára, még kevésbé pedig azokra a kihatásaira, amelyek nemcsak az emberi kultúra «hivatalos» oldalát, hanem magát a *néptömegek* életét és ideológiai formáit is messzemenően érintették, és amelyek tulajdonképp e folyamat tömegbázisát adták. Ilyen értelemben a kérdést első ízben *Marx* világította meg. «Az ember csak a történeti folyamat által válik elkülönültté. Eredetileg mint *faji lény, törzsi lény* . . . jelenik meg . . . Ennek az elkülönülésnek egyik fő eszköze maga a csere . . . Mihelyt a dolog idáig fejlődött, az ember mint elkülönült már csak magára vonatkoztatja magát, de annak az eszközei, hogy magát mint elkülönültet tételezze, az ő magát- általánossá- és közösségtételévé lettek.»⁷¹ És másutt: «Az árutermelők társadalma számára, amelynek általános társadalmi termelőviszonya abból áll, hogy termékeihez mint *áruhoz*, tehát mint *értékekhez* vonatkozik és magánmunkáit ebben a *dologi* formában mint *egyenlő emberi munkát* vonatkoztatja egymásra, a *kereszténység*, az elvont ember kultuszával . . . a legmegfelelőbb vallási forma. Az óázsiai, antik stb. termelőmódokban a terméknek áruvá válása és ezért az emberek léte mint árutermelőké alárendelt szerepet játszik, amely azonban annál jelentékenyebb lesz, mennél inkább belépnek ezek a közösségek pusztulásuk szakaszába . . . Ama társadalmi termelő szervezetek rendkívüli mértékben egyszerűbbek és átlátszóbbak, mint a polgári, de vagy az egyéni ember éretlenségén alapszanak, aki még nem tudott elszakadni a másokkal való természetes faji összefüggés köldökzsinórjától, vagy pedig közvetlen uralmi és elnyomatási viszonyokon.»⁷²

Itt ugyan *Marx* a privatizálódás-általánosodás kialakulását, mint az árutermelés folyamányát, elsősorban a tőkés társadalom szemszögéből vizsgálja, de rámutat ennek csíráira már a törzsi kötelékek bomlása idején és az antik társadalom utolsó szakaszában.

És ez az az elem, amely a hellenisztikus társadalom árutermelőinek talajáról a colonusi lét talajára kerülve, új körülmények közt tovább folytatja életét. Új gyökerét három fő tényező adja. Az egyik, hogy a provinciák «saltus»-aira került colonusok törzsi kötelékeit a történelmi fejlődés szétzúzta; a maguk mögött hagyott szűkebb közösségi keretek helyett egy újfajta, *sokkal tágabb, általánosabb* összetartozás: a közös kizsákmányolás által a kialakulóban levő egységes *osztály* tagjai közt létrejövő összetartozás tudata kezd bennük kifejlődni. A másik, hogy kizsákmányolásuk formája nem kollektív, hanem *egyéni* kiszolgáltatottságot jelent. A harmadik pedig, hogy életformájuk, munkakörülményeik is messzemenően az *egyén* szerepét hozzák előtérbe.

⁷⁰ Különösen *HEGELT*. Mint a *Grundlinien der Philosophie des Rechtes*-ben írja, a Római Birodalomban «létrejön a megkülönböztetés az erkölcsi élet végtelen széttépettsége és a személyes öntudat szélsősége, valamint az elvont általánosság között».

⁷¹ *K. MARX*, *A tőkés termelés előtti tulajdonformák*. Budapest 1953. 31. l.

⁷² *K. MARX*, *A tőke*. I. köt. Budapest 1949. 90. l.

Ezt az «átvételt», de egyben mélyreható átalakítást az ideológiai formák síkján is jól lehet követni. Az askétizmust pl. elsősorban a hellénisztikus társadalom moralizáló irányzatai hozták létre, és a stoikusoknál, vagy akár Filónnál korántsem volt még népi jellege. De a tömegmozgalom talaján olyan irányzattá válik, amely a nép nyomasztó életkörülményeiből fakad, és egyben az uralkodó világgal, nem utolsósorban az egyházi vezetőkkel való szembe fordulás, a felénk irányuló népi követelések kifejezője lesz. Ez már nem bölcsekedő moralizálás, kiút-keresés az önmegtartóztatásban, hanem az a fajta askézis, amellyel — mint ENGELS a középkorral kapcsolatban írja — «valamennyi vallásos színezetű középkori felkeléskor és az újabb idők minden proletármozgalmának kezdetén találkozunk. Az erkölcsöknek ez az alköcsöknek az az erőssége, az élet örömeinek és élvezeteinek megtagadására irányuló követelés egyfelől a spártai egyenlőség elvét állítja fel az uralkodóosztályokkal szemben, másfelől pedig ez az a szükséges átmeneti fokozat, amely nélkül a társadalom legalsó rétegét mozgásba hozni lehetetlen. Hogy forradalmi energiája kifejlődjék, hogy világosan tudatára ébredjen a társadalom valamennyi elemével szemben való ellenséges helyzetének, hogy osztályként összpontosulhasson, már kezdetben mindent le kell vetkőznie, ami még egyáltalán kibékíthetné a fennálló társadalmi renddel, le kell mondania arról a kevés élvezetről is, amelyek nyomasztó létét pillanatnyilag még elviselhetővé teszik és amelyeket még a legkeményebb nyomás sem ragadhat el tőle.»⁷³ (Kiemelés tőlem — M. J.)

Ha a colonusok tömegmozgalmai a hellénizmus intellektuális askézisét «atnépiesítik», másrészt viszont a hellénizmus tömegmozgalmainak sok esetben még inkább «hedonisztikus» vonásait ugyanakkor «át-asketizálják».

Mindez persze szoros összefüggésben van a zenélési formákkal, és következésképp magukkal a zenei formákkal is. Nem véletlen, hogy az eleven mindennapi élet közvetlen nyilvánosságából fakadó, az élet hús-vér valóságát közvetlenül megtestesítő énekes—hangszeres—táncos zenélési formák a hellénisztikus tömegmozgalmakban még virágnak és a gnoszticizmus tömegmozgalmi ágában is tovább élnek. De a plebejus mozgalmak egy másik ága szembe fordul velük; és azok az egyházi vezetők, akik a hangszer, tánc, színjáték ellen kikelnek, olyan askézis érdekében emelnek ugyan szót, amely nagyon jól beleillik a hivatalos egyház érdekeinek vonalába, de amely egyben mégis megszólaltatója az új népi eszméknek, népi követeléseknek is. És ha időszámításunk első századaitól a középkor végéig az egyházatyák egy kötetre való kirohanását gyűjthetnők is össze a hangszeres—táncos népnívészeti formák ellen, hasonló kötetet szerkeszthetnénk a népi eretnekmozgalmak követeléseiből, a huszitákig, vagy a német parasztháború Furulyás Jankójáig, akinek látomásai megparancsolják, hogy «égesse el dobját, ne szolgáljon többé a táncnak és egyéb vétkes gyönyöröknek».

Amíg a tömegek felszabadulási törekvései és mozgalmi a vallásos burkot le nem vetik, amíg a felszabadulást csak a vallásos illúziókban lehet elképzelni, a mindennapi élet valósága feloldhatatlan ellentmondásban fog állni a nagy tömegmozgalmak várakozásaival, elképzeléseivel és a nekik megfelelő zenei gyakorlattal. A nép persze továbbra is megjeleníti énekben, táncban a maga mindennapi életét; de milyen hosszú idő fog eltelni addig, amíg az eleven ritmusú táncdalok nemcsak a mindennapokban visszhangzanak, hanem a nagy, általánosító eszméktől vezetett mozgalmakat is lelkesítik! Amikor

⁷³ Fr. ENGELS, *A német parasztháború*. Budapest 1949. 46. l.

a tömegek legnagyobb megmozdulásait nem az elnyújtott középkori eretnek-énekek, nem a «Ktož jsú boží bojovníci» vagy az «Ein' feste Burg» súlyos, kimért ütemei, hanem a «Carmagnole» fürgén ugránczó táncritmusai fogják kísérni!

Ez az újfajta igény nemcsak a tömegmozgalmakra, hanem — elég jelentős mértékben — magukra a *mindennapokra* is rányomja bélyegét. Itt sem ugyan a hellénisztikus privatizálódás értelmében, de olyan új értelemben, amely több ponton mégis rokon a hellénisztikus privatizálódással és annak csírázó «magánének»-kultuszával (a kitharodiával) is. A hellénisztikus privatizálódás két lehetséges úthoz vezetett: vagy a közösség nagy problémáitól elszakadó «együnk és igyunk, hisz holnap meghalunk» (*πάγωμεν καὶ πίωμεν...*) gondolatkörhöz, vagy — a közösségtől ugyancsak elszakadó — elvont morálizáláshoz. A zenei formák területén egyik sem alkotott lényeges újat: az előbbi úthoz kapcsolódó zene lényegében a korábbi ritmus- és dallamvariációs formák, lai-képletek, «vaudeville-couplet»-k alkalmazását jelentette az új igényekhez; a másik út pedig ezeknek a formáknak a «kiszikkasztását», elvont recitációs sémába merevítését (a «directaneus» feltehető őstípusát) hozhatta csak magával.

A colonusi-jobbágyi «privatizálódás» ezzel szemben nem a valóságtól, a nagy közös élményektől való *elfordulást, elszakadást*, hanem a *valósághoz, a közösséghez való viszony új formáját* jelenti. A *valóság* a talaja az új művészi formáknak is; csak nem közvetlen-érzékeltes, a mindennapi jelenségekbe beágyazott módon, a táncos—mozdulatos megjelenítés formáiban, hanem általánosítottabb, «áttettebb», az egyéni képzelet feldolgozó munkájának nagyobb teret nyújtó módszerekkel. A *közösség* az éltető eleme az új művészi formáknak is; csak nem az eddigi, közvetlenül közösségi-összművészeti keretek közt érvényesül szerepe, hanem olyan felépített, önálló életre alkalmas, sűrítettebb, «alkotás-szerűbb» formákban, amelyek az eddig közös rögtönzésben kibontakozó valóságkép elemeit általánosítottabb művészi képekbe tönörítik. Ezt az új művészi formát ugyancsak a közösség teremti, de más módon: nem közös, egyidejű variálás, egyidejű alkotás során, de távolságban kilométerekre, időben pedig évszázadokra «széthúzott» egyedi változtatóképző-csiszoló munkával.

Persze nem hiányoznak a közvetlen közösségi alkalmak sem; csupán lecsökkennek és elvész elsődlegesen meghatározó szerepük. Az elnyújtott, szélesen díszített «rubato» jobbágyparaszti dal éppúgy «realizálható», «konkretizálható» súlyos-szillabikus tömegénekként vagy «giusto» táncdalként is.

A zene élet-gazdagságának sok eleme kétségkívül kiszorul ebből az új művészetből; de azok az elemek, amelyeket megtart és kiemel, sokkal többet nyernek mélységben, kifejezőerőben, önálló művészi formában: a dallam gazdagsága, a dallam építkezésének architektonikus tömörsége, a zenei deklamáció kifejező volta olyan *új* vonások, amelyeket addig nem ismert a zeneművészet.

Hogyan jut el a népzene ezekhez az új vonásokhoz?

A «tipikus jellemek» és életük «tipikus körülményei» a népi összművészeti formák közt még közvetlenül, spontán módon, bonyolultabb áttételek nélkül testesültek meg magában az összművészeti *cselekvésben*, amelynek elsődleges hordozója még az emberi mozgás volt, és a dallam, a ritmus, kezdetibb fokon maga a szöveg is csupán ennek a cselekvésnek a *szervező formája*. Az eposz — az első nagyobb általánosító forma, a népművészet és hivatásos művészet határán — még ebből az összművészeti talajból nőtt ki, oly módon, hogy az alapritmus — és nyilván az alapdallam — kibontójának szerepét a cselekvéstől (táncból)

a szöveg vette át. A népművészet táncos-felelgetős refrénes formái továbbra is megőrizték az összművészeti jelleg ilyen vagy olyan fokát, egészen a «vaudeville-couplet»-ig, amely bár a *sűrítés* nagyobb fokát tartalmazta (aforisztikus-ság), teljes kibomlásának színtere, igazi talaja mégis a közös művészeti tevékenység volt (lásd a hellinisztikus «vaudeville»-ről, vagy a latin katonaeénekről elmondottakat).

A megjelenítés új módjának viszont formájában *dalszerűnek*, egy ember által is teljesértékűen előadhatónak kell lennie, tartalmában pedig mégis magában kell foglalnia az emberek, sorsok tipikus mozzanatait. Így merült föl szükségszerűen a *lírai-epikus* forma, amely valamennyi nép jobbágyparaszti művészetében uralkodó. Nem az átalakuló nemzeti társadalom nagy közös küzdelmeit, tömegek harcát és egy kiemelkedő hősbe sűrített vonásait ábrázoló eposz, hanem az *egyéni sorsot* a társadalom jellegzetes körülményein végigvonultató «balladikus» epika. (Ez a népi epika természetesen más lehetett az elszigetelt ókori colonusnál, mint az élő nemzeti hagyományokkal, közösségi kötelekekkel rendelkező középkori jobbágyparasztnál.)

Ennek az újfajta epikus formának a szükségszerű velejárója az «elmondó» jelleg: az ének nem rövid kis formulákat ismétel és variál, hanem nagyobb *ívekre*: mondatokban fokozatosan kibontakozó képekre épül. Ez a «nagyívű» jelleg, amely a «tractus»-típusnak szövegi-dallami gerincében még nem, csupán *ornamentikájában* él, a születő architektonikus dalformákban *szervezetileg* (és egyben persze szövegileg) is realizálódik.

Az európai népdal jobbágyparaszti rétegének legjellegzetesebb típusa az, amelyik mélyről indul, majd széles ívben fölfelé tör és eléri felső, cezúraszerű nyugvópontját; a dallam második része pedig ismét alászáll a nyugvóponttra. Az ilyen «íves», architektonikus dallamtípus tehát *két főrészből áll*; a két főrész ismét két-két összetevőre tagolódik, amelyek a felső, illetve alsó nyugvópont-hoz mintegy lépcsőfokot jelentenek: így négysoros forma adódik.

Grafikusan ez a következőképp ábrázolható:



Szemléltetésül egy kiragadott példa, a híres francia «Renaud-ballada», amelyet TIERSOT szerint «régóta a népdal klasszikus típusának tekintenek».⁷⁴

111.



Quand Jean Re-naud de guer-re r'vint, Te-nait ses tri-pes dans ses mains.



Sa mère à la fe-nêtre en haut: „Voi-ci ve-nir mon fils Re-naud.”

⁷⁴ J. TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris 1889. A dallam 14–15. l.; az idézet: 16. l.

(«Amikor Jean Renaud visszatért a háborúból,
Beleit a kezében tartotta.

Anyja az ablakban hangosan [lgy kiállt]:
«Íme itt jön az én Renaud fiam.»

Megjegyezzük még, hogy ezúttal a dallam harmadik sora valamelyest eltér a fenti általános sémától.)

Mint látjuk, itt az «ív» már nemcsak «organikusan» kanyargó dallamdiszítésekben bontakozik ki (mint a tractikus típusnál), hanem egy *tervszerűen felépített architektóniában* konkretizálódik, amely az «átbeszélő-elmondó» tagokat szimmetrikus-lekerekített *dalformába* sűriti. (A ritmus — amellyel II—III. könyvünkben még sokszor találkozunk majd — az ismert francia 8-as 4—4 osztású «átbeszélő» típusa: hosszú csak az utolsó tag, a többi parlando-szerűen «szaporáz». Képletben: x x x —)

Ez az architektonikus dalforma nem más, mint a gondolatok kifejtésének, a széles, epikusan nyugodt «elmondásuak» a vágánya. Nem az adott képet jellemzi zeneileg — az ilyesfajta «festés» a zenében még ritka jelenség —, hanem azt az *emberi magatartást* — a jobbágyparaszt történetileg kialakult vonásaira jellemző magatartást —, amely az ilyen történetek elmondásához *általában* kapcsolódik (ebben áll éppen a zene általánosító jellege!). Ezt pedig — az elmondandó tárgyhoz kapcsolódva — oly módon bontja ki, hogy az első sor mintegy bevezetésül szolgál, és az esemény tulajdonképpen drámai magva a csúcsponton: a második vagy harmadik sorban «*dép színre*».

Az általános magatartás persze az élő népdalban nem marad meg sémának, hanem szakadatlanul új és új módon «koncretizálódik»: mindenekelőtt a szövegben, az előadás hanglejtéseiben, a dallami díszítésekben, és — bár kisebb részben — magának az alpdallamnak az egyedi sajátágaiban is. A konkretizálás, kifejtés fő része azonban az, hogy a dalszerű formába sűritett zenei kifejezés nem egyszer jelenik meg, hanem *strófák sorozatában*, ami a variáció egy formája: a dallami alapképletet az új szövegi képek, a nekik megfelelő előadásbeli és díszítésbeli változatok újabb és újabb színben világítják meg, miközben emberek arculatát, emberek sorsát rajzolják ki a cselekmény menetében. Variáció ez is: csak nem rövid dallam- és ritmusformulák ismétlődő-behelyettesítő variációja már, mint korábban, hanem egy *nagyobb formai egység* szakadatlan reprodukálása. Nem motívum-variáció, hanem *strófikus dal-variáció*.

Láthatólag túl messzire mentünk az «íves-architektonikus» jobbágyparaszti népdal sajátosságainak kifejtésében. Oly messzire, hogy a leírt vonások jelentős részét a most tárgyalt korban aligha lehet feltételezni; maga a felhozott példa pedig a «barbár» népművészet közbejötté nélkül nem képzelhető el.

Minderre azért volt mégis szükség, hogy világosan lássuk a jobbágyparaszti népdal fejlődésének *irányát*. Ennek segítségével világossá lesz, hogy az az új énektípus, amivé a latin tömegek gyakorlata a hellénisztikus «directaneus»-típust teszi, a jobbágyparaszti népdal ismert formáihoz képest igen kezdeti fokon áll ugyan, de csirájában mégis tartalmazza már a jobbágyparaszti népdal legfontosabb elemeit.

Ez a latin zsoltárének-típus lényegében az az énekforma, amit ma latin psalmódiának (sőt pontatlanul nem egyszer: psalmódiának *általában*) szokás nevezni. Vagyis az a recitációs képlet, amely fölszálló «initium»-mal indul,

majd a tartott tenorhangon recitálva ér el a cezúra «fölső» zárlatáig ; második részében pedig ugyancsak a recitáló tenorról száll le a befejező «alsó» zárlatig.

(Grafikusan : ⁷⁵



Látszólag egyszerű sémáról van tehát szó, amelyet szokás úgy tekinteni, mint «az emberi beszéd lejtésének természetes megformálását», kortól és körülményektől független, magától értetődő, mindenütt érvényes képletet.

A valóság azonban az, hogy ez a formula egyrészt gyökeresen eltér a megelőző korok énekforma-típusaitól, másrészt az, hogy a vele összefüggő új zenei-verstani sajátosságok az európai jobbagyparaszti népdal összes lényeges elemeinek csíráját magukban hordozzák.

Az az állítás, hogy sémánk az «emberi beszéd természetes lejtését» követi, már önmagában is bonyolult kérdés-csoportot zár magába. Először is : mióta lett az emberi beszéd természetes lejtése «íves» jellegű, mióta nyugszik a mondat nagyobb összefüggéseket magába foglaló «nagy lélegzetű» hierarchikus ciklusán? A primitív beszéd egysége a szó, a primitív énekformák tipikus eszköze a szóvariáció. Másodsor : mióta alakultak ki azok az énekformák, amelyek éppen a mondat nagy ívét emelik ki tipikus mozzanatként, és a mondat belső tagozódását : az egyes szavak által nyújtott dallami- és ritmusvariációs lehetőségeket háttérbe szorítják? A klasszikus ókor, amely nyelvileg már eljutott a legszelebb, legösszetettebb mondatszerkezetekig, énekformáiban messzemenően kiaknázza a belső dallami és ritmikai tagozás lehetőségeit, és mintegy szintetikusán jut el a nagyobb egységekhez.

Tehát maga az a tény, hogy a latin psalmódia nem akármilyen beszéd, hanem egy bizonyos fajta beszéd «természetes lejtésén» alapszik, és hogy ebből a természetes lejtésből nem akármit, hanem éppen a mondatok nagy íveit bányászta ki, mint a zenei általánosítás fő anyagát, nem szemlélhető időtlenül, hanem éppen és csakis történetileg válik érthetővé.

De ez a psalmódia sokkal több, mint valamilyen — akár történetileg konkrét — beszédnek az egyszerű sémája. Feltétlenül benne vannak a valóság zenei általánosításának azok az elemei, amelyek éppen a jobbagyparaszti népdalra jellemzőek. Az «ős-psalmódia» felemelkedő és leszálló ívében (amely még nem más, mint a ritmus- és dallamvariációs formák 3—4 hangú hangkészletének «kifeszítése», ívvé formálása) benne rejlik már azoknak a szélesívű nagy dallamoknak a csírája, amelyek a közös jobbagyi életben kovácsolódtak ki, és súlyosan erőteljes hanglejtésekkel, nyugodtan, szélesen kibomló képekkel, az egyéni képzelet gazdag, áradó díszítéseivel mondják el történeteiket az emberekről és sorsokról.

A jobbagyparaszti dal csíráját a latin psalmódiának nemcsak ez az íves, felemelkedő és leszálló vonala hordozza magában, hanem egyéb formai sajátosságai is. Ezek közül a legfontosabb a psalmódikus képlet kélrészessége : az a

⁷⁵ P. WAGNER sémája a latin «ős-psalmódiára.» I. m. III, 175. l.

kétrészség, amely nem párhuzamból, hanem éppen az emelkedés és esés ellentétpárjából adódik. A *felső és alsó nyugvópont*, az emelkedésre következő *cezúra* és a leszállásra következő *zárlat* olyan formát ad, amelyben a *latin psalmódia* képletei és az *európai jobbágyparaszti népdal* főtípusa alapvető egyezést mutatnak. Erről az egyezésről könnyen meggyőződhetünk, ha az európai népdalnak az imént adott sémáját összevetjük a latin psalmódiáról közölt sémával.

Ennek a dallami-kifejezőmódbeli sémának messzemenő formai következményei vannak. Összefügg magának a *szövegnek* az építkezésével is, és magyarázata az új népi énekformák legfőbb *verstani* tulajdonságainak: az «átbeszélő» típusú verset verssé tevő, nélkülözhetetlen *cezúrának* és *rímnek*. Így tehát az új énekforma *magyarázatává lesz éppen annak a nagyszabású és sokat vitatott verstani átalakulásnak is, amely az ókor végén a metrikus verseléstől a «szillabikus»-rímes verselés felé végbemegy.*

Az első, aki ezt az összefüggést fölvetette: G. LOTE francia verstörténeész. Ő ugyan ezt a tényt az új verselés liturgikus eredetének bizonyítékaként fogja föl, és tovább nem megy; azt a kérdést már nem vizsgálja, hogy maguknak a liturgikus szükségleteknek miért kellett átalakulniok, hogy ennek az átalakulásnak a magyarázata, háttere csakis a nép igényeinek, a népművészetnek az átalakulása lehet, amit többek közt a korai latin kultusz elsődlegesen népi jellege is bizonyít. De ha ide LOTE nem is jut el, mégis nagyjelentőségű marad az a megállapítása, hogy a «szillabikus» költészet a szükségképpen velejáró *cezúrával* és *rímmel* éppen a latin psalmódia dallamformájában leli magyarázatát.

LOTE a *cezúráról* és a *rímről* így ír: «Már a liturgikus költészetben megvannak, és abban a formában, ahogy ott találjuk őket, a *szillabizmus egyenes következményei.*»⁷⁶ A *cezúra* és *rím* különbségét a következőképp határozza meg: «Az előbbi: *felső hangsúly* (accent en haut), az utóbbi: *alsó hangsúly* (accent en bas), amely azonkívül együttjár a megfelelő hangszínnel is, amely ezt a fül számára rögzíti és privilégiumát jelzi... A többi szótág ezekhez viszonyítva csak a szolgáló szerepét játssza és alázatosan engedelmeskedik nekik.»⁷⁷

Lote nemcsak megállapítja, hogy a *cezúranak* és *rímnek* megfelelő dallamépítkezési elemek már a psalmódiában megtalálhatók, hanem *éppen a latin psalmódia dallamtípusából vezeti is le őket.*

Ez kétségtelenül így is van: a *cezúra*, a *rím*, mint *esetleges* elem, mint a *vers-alkotás* egyik lehetséges, járulékos eszköze, megtalálható ugyan a ritmusvariációs formákban és az ókori szervezett, sűrített vers-típusokban is; *de törvényszerűvé, nélkülözhetetlenné, fő eszközzé az «átbeszélő», «ívekben» építkező formáknál válik.*

Ezzel függ össze az új énekformák egy másik sajátja is: a *tagok zárórészének* fontos szerepe, német szóval kifejezve: az «endbedingt» jelleg. Éppen azért, hogy a *belső ritmikai* és *dallami tagozás* intenzív feszültségét a nagy *ívek* extenzív feszültsége szorítja ki, különös súlyt kell adni a kiszélesített, átbeszél-áténekelte «nagy tagokat» elhatároló zárásoknak. A *belső szótágok* kötött metrikai minősége elvész, szabadon lehet rajtuk átfutni a kifejező beszéd adott szükségletei szerint; de a *külső*, az *ívet lezáró szótág* abszolút nyugvó-

⁷⁶ G. LOTE, *Histoire du vers français*. I. kötet, I. rész, Páris 1949. 83. 1

⁷⁷ Uo. 290. 1.

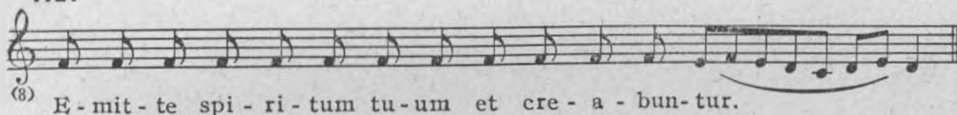
pontot kell hogy adjon, ezért szükségszerűvé válik ennek a szótagnak a megnyújtása.

A cezúra szótag-hosszabbító szerepét ugyancsak I.OTE tette világossá; ezt erősítik meg — mint ő kimutatja — a középkori elméleti források is.⁷⁸

I.OTE-nak ehhez a tételéhez további igazolást ad a liturgikus ének korai formáinak egy fontos zenei vonása: a végmelizma-technika.

A recitációs-átbeszélő tagok *utolsó szótagjára* énekelt (és így az utolsó szótagot megnyújtó) díszítést a melizmatikus ének legkorábbi típusaként szokás tekinteni. Ilyen értelemben beszél róla P. WAGNER, mint «primitív» típusról, amely megtalálható a legegyszerűbb recitációs formulákban is, mint: ⁷⁹

112.



P. WAGNER az utolsó szótagra énekelt melizma meglétére vonatkozó történelmi utalást lát CASSIANUS egy helyében, amely elbeszéli, hogy egyes egyiptomi kolostorokban (a IV. század végén) a zsoltárok végére bizonyos «modulációkat» függesztettek («... adjunctione quarundam modulationum...»)⁸⁰ Az egyiptomi kolostorok említése annál is inkább érdekes, mert az egyiptomi szerzetes-mozgalom mindenekelőtt a földjeikről elűzött vagy elmenekült parasztok, a colonusok radikális-aszkétikus tömegmozgalmának, forradalmi törekvéseinek levezetéseként jött létre és nyert elfogadást a hivatalos egyház részéről.

WAGNER azonban a «régiséget» itt is — mint mindenütt — a *zsidó* eredettel azonosítja. Holott a melizmának az óhéber énekformákban — mint már láttuk is — egészen más szerepe van: ott a melizmatikus díszítések is a tetrachordális-anapesztikus *ritmus- és dallamvariáció szerves részei*. A latin végmelizma-technikától való gyökeres eltérését az alábbi két pontban lehet összefoglalni:

1. A héber melizmatika nem szétrombolja, hanem ellenkezőleg: *hangsúlyozza, kiemeli* a szövegben megtestesülő ritmust (persze ez a probléma csak «grammatikus»⁸¹ szövegeknél merül föl). *Ezzel függ össze az a sajátsága, hogy általában a szavak végén jelenik meg: mint tudjuk, a héber nyelv véghangsúlyossága a héber «anapesztikus» metrika alapja.* A latin végmelizma pedig éppen ellenkezőleg: ellentétben áll a metrikai hosszúság és metrikai hangsúly minden lehetséges törvényével, mert a latin nyelvben az utolsó szótag sohasem hangsúlyos (csak egyszótagú szó esetében), és egyáltalán nem mindig hosszú.⁸² A héber melizmatika egyébként *önmagában is általában anapesztikus* lüktetésű.

⁷⁸ Uo. 85—87. l.

⁷⁹ P. WAGNER i. m. III., 33—34. l.

⁸⁰ P. WAGNER i. m. I., 33. l. (MIGNE, PL 59. köt., 77. l.)

⁸¹ «Grammatikus» szöveg alatt az értelmi jelentéssel bíró szövegeket értjük, szemben a «jubilációs» táncszókkal, mint pl. az «alleluja».

⁸² Az utolsó szótagra alkalmazott melizma P. WAGNER szerint is «ellentmondani látszik a szöveg és zene összhangjának». I. m. III., 291. l.

2. A szó végén — ott sem szükségszerűen — alkalmazott héber melizmatikát semmiképp sem azonosíthatjuk a tag végén, metszeteknél alkalmazott latin melizmatikával. Az előbbi esetben a melizma a *beliülről tagozott variáció* eszköze, az utóbbiban pedig éppen a belső variáció háttérbeszorulásának kifejezője, az *ív záradékának* jelzője. Az a tény, hogy a *melizma a tag végén jut különös fontossághoz*, megfelel annak a folyamatnak, amelyben a tag végére szorulnak a ritmus esetleges maradványai (vö. *cursus!*), és amelyben a zárószótag fontosságának kiemelésére, a nagy ívek megfelelőésének hangsúlyozására végül is megszületik az állandó *rím*.

Az ilyen típusú melizmatikához pedig nem sok támpontot találhatunk az óhéber psalmódiában; annál több példát ad viszont az *európai jobbágyparaszti* folklór a cezurált tag utolsó szótagjának megnyújtására, melizmatikus kidíszítésére. Így a francia «chanson à grand vent» típusú ökörhajtó énekek egyik jellegzetes eleme a záróhang trillaszerű megnyújtása. Ezek a zárófordulatok közvetlen párhuzamba állíthatók a «gregorián» ének gyakori záróhangcsoportjával, a «torculus»-szal:

113.



A záróhang-megnyújtás persze a francia verselési-zenei formákban sem a nyelv véghangsúlyosságából fakad: ez az elv megtalálható a legkülönbözőbb népek parlando-rubato típusú jobbágyparaszti dalaiban, ott is, ahol a nyelv a legkevésbé sem véghangsúlyos. Hogy közelfekvő példát mondjunk: a zárószótag megnyújtása törvénytörő a *magyar* parlando népdalban is, holott a magyar nyelvben köztudomásúan nem az utolsó, hanem az *első* szótag a hangsúlyos. Az ilyen hangnyújtás itt is nem egy esetben melizmatikus kidíszítéssel jár együtt. Példaként egy moldvai csángó népballadát adunk, mert itt a díszítések sokkal gazdagabban élnek még, mint a magyarországi dalok többségében.⁸³

114.

Parlando $\text{♩} = \text{cca } 76$

Éf - jú Má - tyás ki - rály O - lyan ál - mot lá - tott.
I - veg ab - lak a - latt Nagy hosz - szú jal - ma - fa.

Ha a latin psalmódia kéttagú íves formájában, végmelizma-technikájában (amelyek P. WAGNER szerint egyaránt a latin liturgikus ének *legrégibb*

⁸³ FARAGÓ J.—JAGAMAS J., *Moldvai csángó népdalok és népballadák*. Bukarest—Budapest é. n. 134. l., 14. szám.

állományához tartoznak) adva vannak már az európai jobbagyparaszi népdal *architektonikus* szerkezetének, *rimes* versformájának csírái, ugyanúgy megtaláljuk benne a *strófikus* építkezés és a *kvint-központú tonalitás* csíráit is.

A dallami képletek ismétlése, új szöveggel való «konkretizálása» már a ritmusvariációs technika legrégebb formáiban is ismeretes volt. A dallamismétlés azonban itt csupán rövid *alapotívumok* ismétlését (és variálását) jelentette. Ezzel szemben a *strófikus* ismétlés lényege az, hogy nemcsak egy rövid alapotívum, hanem egy egész zenei «épület»: egy teljes architektonikus dallamszerkezet új és új szövegekkel reprodukálódik.

Az ilyen formának addig csak egy előzménye volt: a klasszikus görög *hivatalos* költészet néhány vers-típusa. Hogy itt a ritmikai «épület» strófikus ismétlése valamilyen dallami «épület» strófikus ismétlését is jelentette-e, azt nem tudjuk; a fennmaradt görög zenei emlékek mindenesetre nem a strófikuság elvén, hanem a «lai»-forma füzér-elvén alapszanak.

A latin «directaneus» zoltár-típus annyiban jelenti a strófikus dalforma csíráját, hogy *valamennyi zoltárvers a kezdőversszak dallamvázára éneklődik*. Olyan esettel ugyan már a héber zoltárnál is találkozunk, hogy egy «ouvert-clos» dallami alapképlet a zoltár több versén át végigvonul. Ott azonban ez az ismétlődés még csak bizonyos alapotívumok ismétlését—variálását jelenti, és még a «lai»-típus kategóriájába tartozik. Ismérvei: a) egy szűk hangkészletű alapotívum, amely «*soron*» belül is állandóan reprodukálódik; b) ez a motívum szakadatlan variációkban ölt testet; c) az egyes szakaszok — «lai»-szakaszok! — terjedelme, «sorainak» száma tetszés szerint növelhető vagy csökkenthető.

Ezzel szemben a latin psalmódia a) egy «íves» jellegű alapformából indul ki, amely soron belül nem tagozódik, hanem «kifeszül», és lényeges hangjai: a cezúra- és szakasz-zárások *szakaszról-szakaszra* ismétlődnek; b) tehát a sorok nem szakadatlan motívumvariációk láncából épülnek, hanem *egylélegzetű vonalat* adnak, amelyen belül a szótagszámok váltakozása sem vezet *motívum*-variációhoz; c) a szótagszámok szabad váltakozása mellett is, a szakaszoknak általában *alapvetően kéttagúnak* kell maradni.

Énnek a különbségnek a szemléltetésére álljon itt a 133. (héber számozás szerint 134.) zoltár héber és latin éneklési módja.

115.

a.

héber: 134. zoltár, 1. vers.

Sir ha-ma-ã - lot hin-ne ba-rę-hu et ã-do-naj kql ab -
 - | x x x - | x - | x x x x x x - | x x

de ã-do-naj ha - ó - mę - dim bę - bet ã-do-naj bal-le - lot,
 - | x x - | x x x - | x x x x - | x x - ||

b. latin: 133. zsoltár, 1. vers.

Ⓢ(1.) Ec-ce nunc be-ne-di-ci-te Do-mi-num,

omnes ser-vi Do-mi-ni:

Ⓢ(2.) Qui sta-tis in do-mo Do-mi-ni,

in a-tri-is do-mus De-i no-stri.

(Héber [Károli G. szerint] :

«Nosza, áldjátok az Urat
mind, ti szolgálai az Úrnak,
akik az Úr házában álltok éjjelente!»

Latin:

«Nosza áldjátok az Urat
mind, ti szolgálai az Úrnak,
akik az Úr házában álltok,
Istenünk házában csarnokaiban.»

A héber változatot a szokásos metrikai jelekkel és a sor-egységeket feltüntető cezúra-jelekkel láttuk el; a latin változatot — könnyebb összehasonlítás kedvéért — nagyszekunddal mélyebbre transzponáltuk.)

Az összehasonlítás nyomán a következő három fő következtetést vonhatjuk le:

1. A héber ének *ritmusa* az *anapestikus egységek szakadatlan variációjára* épül, mint:

$x \text{ } \text{ } \parallel x x \text{ } \text{ } \parallel x x x \text{ } \text{ } \parallel \text{ stb.}$

(Vö. e dallam ritmikai elemzésével, a héber fejezet 63. sz. példájához kapcsolódva.) Ezzel szemben a latin ének *nagy*, «*átbeszélte*» *íveket* ad, amelyeknek kötelező nyugvópontjait csak a sorközépi metszet és a sorvégi zárlat nyújtja:

$x x x x \dots \text{ } \text{ } \parallel x x x x \dots \text{ } \text{ } \parallel$

2. A héber ének *dallama* az *alapképlet* (itt már felső kisterccsel kibővített tetrachord) *szakadatlan variációira*, *kis egységekből építkező belső tagozására* épül. Ezzel szemben a latin ének *nagy*, «*kifeszített*» *dallamíveket* ad, amelyeknek kötelező nyugvópontjait ismét csak a sorközépi metszet és a sorvégi zárlat nyújtja.

3. Éppen, mert a héber dallam *alaptéglái* a *kis, variált egységek* maradnak, lehetséges a *nagyobb egységek*: a «*sorok*» *számának növelése* is. Ha a dallamváz az «*ouvert-clos*» *elvre* épül, páratlan sorszám esetében a megoldás: «*ouvert-ouvert-clos*» *stb.*, vagy, mint jelen esetben: «*clos-ouvert-clos*». Ezzel szemben a latin zsoltárének az — *íves értelemben vett* — *kéttagúságot alapvető*

elvvé teszi. (Ezt a kéttágúságot még az sem oldja fel, ha — hosszabb első félsor esetében — az első félsort a «flexa» további két félre osztja: a főmetszet szerepe és a két fő ívből való összetétel akkor is változatlanul megmarad.) Hogy ez a kéttágúság milyen alapvetővé válik a latin zsolttárének megformálásában, mutatja, hogy ennek érdekében még önkényes kiegészítésektől sem riadnak vissza. Jelen példánkban a héber vers három sor-egységből áll. A latin változat azonban első versként — az «íves-sorpár»-elvnek megfelelően — *csak két sort tart meg: az egyedülmaradó harmadik sort pedig önkényesen még egy negyedikkel egészíti ki, hogy így újabb, második sorpárt alkothasson* («in atriis Domus Dei nostris»)!⁸⁴ A zsolttárversek ilyen áttagolása, amely helyenként még önkényes kiegészítéshez is vezet, a latin zsolttárban egyébként sem ritka jelenség; a maga helyén még részletesebben foglalkozunk majd vele.

Azzal a nagy átalakulással, amely az «íves» típusú énekformát létrehozta, még egy új vonásnak kellett szükségszerűen együttjárnia: a hangrendszer átalakulásának. Ez a psalmódiában még persze csak csírájában mutatkozik: mindenekelőtt a *meglevő* tri- és tetrachordális képleteket feszíti ki ívvé, ahelyett, hogy belülről tagozná. De az íves-dalszerű énekforma a *továbbiakban a hangrendszer széles feltárásához, az oktáv — ornamentális és architektonikus úton történő — «fölfedezéséhez», a kvint-oktáv-központú hangrendszer: a modális hangnemek kialakulásához vezet.* Ez a folyamat pedig nem más, mint a tri- és tetrachordális képletek ívvé való kifizetésének szükségszerű folytatása, az út az íves-dalszerű énekformához *adekvát* hangnemi rendszer megtalálása felé.

Láthatjuk tehát, hogy a jobbagyparaszti dalforma sajátosságai *egységes rendszert* alkotnak, és e sajátságok *leglényegesebb csírái már a latin psalmódiában megtalálhatók.* Ezek, összefoglalóan:

1. *Ívvé* kifizetett dallamvonal.
2. Az ív *kétrészes* tagolódása: nyugvópont fönt (cezura) és nyugvópont lent (zárlat).
3. Az átbeszélte ívek végén, a felső és alsó nyugvóponton a *zárószótag* különleges fontossága. A zárószótag megnyújtása, *végmelizma.* A *rim* csírája.
4. A nagy ívek ismétlése, új szövegekkel való reprodukálása: a *strófikus* dalforma csírája.
5. A nagy ívek igényéből folyóan a *hangrendszer szélesebb feltárása:* út a kvint-oktáv-központú modális rendszer felé.

Ez az az új, aminek a népművészetben való létrejöttét már a latin psalmódia tükrözi. Ezt az újat jól el tudtuk határolni az addig ismert énekformáktól: az óhéber psalmódia anapestikus-tetrachordvariációs típusaitól, a ritmus- és dallamvariációs elemekből «szintetikusán szervezett» ókori strófaformáktól, a kitharodia lai-füzereitől.

Jól elhatárolható a hellénisztikus «*vaudeville-couplet*»-től is. Bár a *sorpár* törvénye ott is előtérbe lép, szerepe mégis egészen más még, mint az «íves» típusú sorpárnak. Először is: a «*vaudeville-couplet*» sorpárja nem önálló dal, hanem *refrén-szerű* szerepet tölt be: ezt a refrén-szerű magot pedig csak a *közös rögtönzés,* a közös művészeti tevékenység képes teljesértékűen kibontani, igazi életre kelteni. Másodsor: a «*vaudeville-couplet*» két része nem alkot íves formát, mert alapjában *kis egységekből,* kis ritmus- és dallamvariációs formulákból áll össze sorpárrá. Harmadszor: ennek megfelelően éppen ezért maga a

⁸⁴ Az «éjjelente» kifejezés egyébként a latin szövegben az első vers vége helyett a második vers elejére került (mint a görögben is).

sorpár sem abszolút szükségszerűség, csupán legkedvezőbb, legideálisabb forma ; de éppúgy lehetséges egy sorból (persze cezurált sorból, ahol az elő-ill. utótag az «előtét-jelszó»-képletnek felel meg), vagy három, esetleg négy sorból álló egység is.

Egyébként igen valószínű, hogy a «vaudeville»-típusú sorpár, mint a latin népköltészet e korban leghasználatosabb formája, az «íves» típusú sorpár közvetlen előzménye volt. Az átalakulás valószínűleg mindenekelőtt e népköltészeti formán belül ment végbe, és a latin zsoldár «coupletizálódása» olyan népköltészeti szellemében történt, amelynek «couplet»-formái éppen átalakulóban voltak a «vaudeville»-sorpártól az íves sorpár felé. A «vaudeville-couplet» «áténeklése», «ívesítése» — amely a paraszti élet új formájából, új szükségleteiből fakadt — kellett hogy legyen az a népi talaj, amely a zsoldárénekekre is rányomta a maga bélyegét, és amely a héberből és görögből átvett énekformákban létrehozta a latin psalmódia sajátos új vonásait.

Éppen ebben a folyamatban kellett az általunk feltételezett hellénisztikus «directaneus»-típusú zsoldározásnak az ösztönző szerepét betöltenie. A hellénisztikus zsoldározásban, mint láttuk, már korábban létrejöttek bizonyos «átbeszélő» énekformák, amelyeket azonban ott még a zsoldárnak egy elvontmorális «tanítás» értelmében való átalakítása diktált, és amelynek dallami vágánya ott aligha lehetett több egy száraz, «egyenesvonalú» recitációs sémánál, valahogy ilyenformán :



Ez a «directaneus»-típus lehetett az az ideál, amelyet az alexandriai — éppen alexandriai — ATHANASIUS még az i. u. IV. században is szembeszegez a zsoldáréneke «burjánzóbb» típusaival.

Ha azonban ez a «directaneus» ének ösztönző szerepet is tölthetett be abban a folyamatban, amely az íves típusú, átbeszélő-áténekelte népi énekformákat létrehozta, a latin népi gyakorlat mindenesetre teljesen újat, éiőt, művészileg értékeset: a strófikus dalforma östípusait teremtette belőle. A száraz vonalból ívet formált, az ívet szimmetrikusan tagolta, a metszeteket melizmatikus díszítésekkel látta el.

A két énekforma közti különbséget nagyon jól mutatják az északafrikai — éppen északafrikai — AUGUSTINUS kétségei, lelki vívódásai. Hol Athanasius ideáljának ad igazat, aki «a zsoldárénekest oly mérsékelt hanghajtásokkal énekelte, hogy előadása inkább deklamáció volt, mint ének» ; hol viszont azoknak az «édes dallamoknak» az előnyét látja, amelyekkel Dávid zsoldárait az ő környezetének mindennapi gyakorlatában éneklék.⁸⁵

A kétfajta énekforma különbségében nyilván az alexandriai hellénisztikus és a latin — mindenekelőtt északafrikai — népi zsoldáréneke-gyakorlat különbségét kell látnunk. Az «édes dallamok» — amelyeknek «fél-apokrif» jellege miatt a szentnek lelkifurdalása van, és amelyek hasznát mégis mozgósító erejükben látja — Augustinus környezetének mindennapi gyakorlatát képviselik (erre utal a «frequentatur» kifejezés). Vele szemben az elvontmorális hivatalos zsoldár-eszmény áll, amelynek kiindulása mindenekelőtt Alexandria. Az északafrikai colonus : az «izzadó arató» élethől fakadó dallam-

⁸⁵ AUGUSTINUS, Confessiones. X, 33. (MIGNE : PI, 32. köt., 800. hasáb.) Idézi : P. WAGNER, i. m. I., 32. l.

gazdagsága — szemben az alexandriai egyházatya (a moralizáló hellénisztikus filozófus utóda) elvont aszkétizmusával: ez az a «Scylla és Charybdis», amelyek közt Augustinus ingadozik.

Hogy a zoltárének «directaneus»-típusának ilyen száraz, elvont sémája — szemben a latin zoltár dalszerű formájával — létezett, arra további közvetett bizonyítékok is vannak.

Ilyen közvetett bizonyíték az *ambróziánus* ének zoltár-formája is, amely *nem ismer mediációt* (felső nyugvópontot), és csupán «incipit»-et (kezdést), recitáló hangot és záró kadenciát használ.⁸⁶ Ez a tény annál tanulságosabb, mivel, mint ismeretes, Észak-Itáliának szoros kapcsolata volt a Kelettel; DUCHESNE szerint az ambróziánus ritus sok ponton érintkezik a szírrel és göröggel.⁸⁷ Föltehető tehát, hogy az ambróziánus zoltározás a hellénisztikus «directaneus»-típus folytatója, szemben a latin psalmódia dalszerűségével. «édes dallamaival».

Igy példa:⁸⁸

116.



(8) Do-mi - ne, Do - mi - nus no - ster, quam ad - mi - ra - bi - le



est no - men tu - um in u - ni - ver - sa ter - ra!

Ugyanezt támasztja alá maga a *bizánci liturgia* is, amely a hellénisztikus gyakorlat legközvetlenebb örököse és máig a Septuaginta-szövegeket használja. A bizánci liturgiában a szorosabban vett psalmódiából nem maradt más, mint száraz, beszédszerű recitáció; az egyszerű zoltár-formákat már korán háttérbe is szorították a himnusz-irodalom ritmus- és dallamvariációs elemekből szervezett, többnyire lai-szerű formái.

Mindebből az következik, hogy a *hellénisztikus zoltár «directaneus»-típusából* — amely eredetileg száraz, merev, elvont recitáció volt — a *latin gyakorlatban az uralkodó colonusi fejlődés talaján lett művészi, életképes zenei forma*. A «directaneus»-típus első, hellénisztikus formája inkább egy újfajta liturgikus szükségletet tükrözött, mintsem egy újfajta *művészi* kifejezés igényét; inkább megfosztotta a zsidó zoltárt eredeti művészi vonásaitól, mintsem hogy új művészi vonásokkal gazdagította volna; ezért a «directaneus»-típus és a vele kapcsolatos «tisza» zoltározás Keleten sohasem tett szert fontos szerepre az új liturgikus *énekformák* kialakulásában, és lényegében a «lekció», a szövegolvasás keretei közt maradt.

⁸⁶ Vö. P. WAGNER i. m. III., 85. l., H. ANGLÈS, *Latin Chant...* 66. l.

⁸⁷ H. ANGLÈS, *Latin Chant...* 60. l. Ágoston szerint (Confess. IX. 7.) 386-ban Milánóban Ambrus veszély idején összegyűjtötte híveit a templomban s akkor «hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium... institutum est», — ami kétségtelenül a szír—görög gyakorlattal való kapcsolatra utal.

⁸⁸ *Liber Vespertalis*, 17. l. Idézi H. ANGLÈS, *Latin Chant...* 66. l.

Ezzel szemben a latin fejlődésben a «directaneus»-típus «átbeszélő» vonásai találkoztak azzal a művészi átalakulással, amely a kolonátusi fejlődés idején a népművészetben végbement és az átbeszélő-áténeklő, íves énekformák felé irányult. Ez magyarázza, hogy a latin gyakorlat élettel töltötte meg a hellénisztikus recitáló sémát; de ez magyarázza azt is, hogy a latin liturgikus énekformákban a zsolttár központi szerephez jutott; és azt is, hogy a latin liturgikus énekformák egész további fejlődésének alapja az a psalmódikus típus, amely először hozta létre az íves-dalszerű formának: az európai jobbágyparaszti népdal alap-típusának csíráit.

C) Az «íves sorpár» kialakulásának történetéhez

A fenti fejtegetések választ adtak arra a kérdésre, hogy az «íves» típusú psalmódia egészében, lényegében milyen fejlődési fokot képvisel.

Pontos kérdés azonban az is, hogy mennyiben vagyunk képesek rekonstruálni az új ének típus létrejöttének történeti folyamatát?

Ennek a rekonstrukciónak két eszköze van: az egyik a szövegek, a másik pedig a dallamok összehasonlító, fejlődéstörténeti elemzése. Az előbbi eszköz kétségtől a szilárdabb, megbízhatóbb, mert szövegek — ellentétben a dallamokkal — a korai századokból is fennmaradtak, míg a dallamok eredeti formájára csak következtetni lehet.

Először tehát a szövegeket vizsgáljuk meg.

Mindenekelőtt: mi az íves-dalszerű énekforma csírázásának a szövegben is érzékelhető kritériuma?

Láthattuk, hogy az íves típusú zsolttárének egyik legjellegzetesebb tulajdonsága a sorpár törvényszerűvé válása. A «vaudeville»-típusú «ouvert-clos» formák a sorpár helyett alkalmazhattak más képleteket is; ez dallamilag nem járt más következménnyel, mint hogy az «ouvert»-t vagy a «clos»-t többször ismételték; a szűk regiszterű, kis egységekből összetett, kis egységekben «belülről tagozott» dallam lényege, fő menete ezáltal nem szenvedett változást. Az íves típusú formánál azonban, ahol a dallam egy fölmenő és egy leszálló ághól áll, ahol a szűk regiszterű «ouvert-clos» a felső és alsó nyugvópont törvényszerű sarokpilléreivé tágu, a sorpár már nem csupán a legkedvezőbb, legtípusosabb megoldás, hanem egyenesen szükségszerű. A dallam két, nagyjából szimmetrikus félre oszlik; két, nagyjából szimmetrikus félre kell oszlania tehát a szövegnek is.

Megfigyelhető-e az, hogy a latin psalmódia ilyen értelemben alakítja át a zsolttárszövegeket?

Teljes mértékben megfigyelhető. Annyira, hogy a latin zsolttárok a sorpár létrehozása érdekében nemcsak a szöveg átrendezéséhez folyamodnak, hanem ha kell, még önkényes kiegészítésekhez is.

Ami pedig a történeti sorrend, a keletkezés szempontjából a legérdekesebb: a szöveg ilyen «coupletizálásának» nyomát lehet már találni a korai Itala-verziókban is, amelyek — mint láthattuk — zömükben még a «szabályozatlan» népi gyakorlatot képviselik, és mindenekelőtt az Észak-Afrikában születő colonusi réteg tömegbázisával állnak kapcsolatban.

Vegyük első példának a 133. zsolttárt, ahol már 115. a, b. példánk kapcsán megfigyelhettük, hogy a latin szöveg — a dallam érdekében! — hogyan veszi ki első versként

a 3 tagú héber vers első két sorát, és a fennmaradó harmadik sorhoz hogyan ad hozzá önkényesen még egy negyediket, hogy a második sorpárt létrehozhassa.

Itt először is azt kell még megjegyeznünk, hogy a kérdéses betoldás («in atriis domus Dei nostri») nemcsak a héberben, hanem az eredeti görög *Septuaginta*-szövegben sem szerepel, tehát kifejezetten a latin szöveg önálló betoldása.

A latin szövegnek viszont már a régi, *Itala-verzióiban* is megtalálható. Az *Itala*-szöveg így szól:⁸⁹

Ecce nunc benedicite Dominum	omnes servi :
Qui statis in domo Domini,	in atriis domus Dei nostri.

(A *Vulgata*-szöveghez képest tehát az eltérés mindössze annyi, hogy az első sor második tagjában «omnes servi Domini» helyett csak «omnes servi» van. Ebben egyébként szövegünk eltér a *Septuaginta*tól és a héber eredetitől is. Lehet, hogy ez az apokrif verzió itt a rabszolgák és colonusok szellemében történt átalakítás nyomát őrzi? «Dicsérjétek az Urat, mind ti szolgálai az Úrnak» helyett: «Dicsérjétek az urat, mind ti szolgák!»)

Hogy a második sor második felsorát alkotó betoldás sem a héberben, sem a görögben nem szerepel, már *Hieronymus* számára világos volt; és hogy mégis megtartotta, csak a hagyomány kényszerítő erejével lehet magyarázni. *Hieronymus* így ír: «Ez a sorcska sem a héber írásokban, sem semmiféle közlésben, sem magánál a Hetven (*Septuaginta*) fordítónál nem található; hanem úgy tűnik nekem, hogy a következő zsoltárból helyezték ide»⁹⁰ (a 134. zsoltár 2. versében ugyanis e szavak szintén szerepelnek).

Hasonló esettel találkozunk az 1. zsoltár 4. versében is. Az eredeti hébert itt pontosan fordító *Hieronymus* íéle «*Psalterium Hebraicum*» így szól: *Non sic impii: sed tanquam pulvis, quem projicit ventus.* («Nem így a gonoszok: hanem mint a por, amit szétszór a szél.»)

Az első tag azonban így túl rövid lett volna az íves sorpár követelményeire mérten. A problémát már az *Itala* úgy oldotta meg, hogy a «*Non sic*»-et a felsor végén megismételte:⁹¹

Non sic impii, non sic...

Ez a kiegészítés megint csak a hagyomány szívóssága révén került át a *Vulgata*-ba. Hiszen *Hieronymus* tisztaiban volt apokrif jellegével. «*Non sic impii.*» A másodsor mondott *non sic* a héber írásokban nem fordul elő, sem magánál a Hetven fordítónál; mert *Origenes Hexapla*-ját a *Caesarea-i* könyvtárban újra átolvasván csak egyszer találtam ezt leírva.»⁹²

Ugyanebben a versben van egy másik, ugyancsak már az *Itala*-szövegben is szereplő kiegészítés is. A vers végéhez a «*quem projicit ventus*» szavak után a latin szöveg hozzáfűzi:

...a facie terrae.
(«...a föld színéről».)

Ez az utóbbi toldalék azonban nem szükséges az íves sorpár kiegyensúlyozott szimmetriájához. Sokkal valószínűbb, hogy a második felsor *gagliardikus* lendülete szülte, folytatásként és a ritmus megerősítéseként, nyomatékos tartalmi és formai lezárásként:

sed tanquam	pulvis
quem projicit	ventus
a facie	terrae.

Egyáltalán, ha meggondoljuk, hogy a latin zsoltárszövegek egy éppen átalakuló népművészet sodrában csiszolódtak, akkor nem meglepő, hogy ezekben a szövegekben a régi, ritmusvariációs és «*vaudeville-couplet*»-szerű elemek még meglévő maradványai sokszor együtt lépnek fel az íves-átbeszéltdalforma most keletkező elemeivel.

⁸⁹ SABATIER i. III. 2. köt., 261. 1. (Ms. Sangerin. szerint)

⁹⁰ MORIN, *Anecdota Maredsolana*, III. 1, 91/16. Idézi A. RAHLFS, *Der Text des Septuaginta-Psalms*. 121. 1.

⁹¹ SABATIER i. III. 2. köt. 10. 1.

⁹² MORIN i. III. III. 1, 5/13. Idézi A. RAHLFS, *Der Text des Septuaginta-Psalms*. 120. 1.

Ilyen esettel találkozunk a 95. zsoltárban is, amelynek a régi latin népi ritmikából fakadó elemeit már korábban tanulmányoztuk. E zsoltár 10. versének első fele a régi verzióban, mint láttuk, szabályos «nagypolitikus» sort adott:

Enim correxit orbem, | quae non commovebitur.

Ugyanebben a versben találkoztunk egy régi, a Vulgata-ban már eltávolított népi betoldással is, amelyre eddig csak tartalmi szempontból hívtuk föl a figyelmet. Nézzük meg most jelentőségét a dallamforma szempontjából.

A zsoltár hivatalos változata, mivel a harcias betoldást «kicenzurázta», kénytelen volt a vers egész hosszú első tagját egylélegzetre énekelt előtagnak venni, mivel a rövid második tagot nem lehetett felezni, és így csak utótagnak volt alkalmas. Ez a változat tehát így hangzik:

117.

(8) Et e - nim cor-re-xit or-bem ter-rae, qui non com-mo-ve-bi-tur:

ju - di - ca - bit po - pu - los in ae - qui - ta - te.

A régi változatban szereplő betoldás dallami-formai értelme viszont azonnal világossá lesz, ha meggondoljuk, hogy az első felsor régi változata, mint «vaudeville-couplet» (trochaikus szeptenárius!) — tehát az «íves couplet» elődje — hasonló pár huzamot kívánt a második felsorban. Így mindkettőből «egész» strófát lehetett képezni, és ez sokkal természetesebben, dalszerűbben, művészebben hat, mint a hivatalos változat monoton, hosszadalmas hang-ismétlései:

118.

(8) Et e - nim cor - re-xit or-bem, quae non com-mo-ve-bi-tur:

(8) ju - di - ca-bit po-pu-los in ae-qui-ta-te, et gen-tes in i-ra su - a.

Így szinte a szemünk láttára keveredik a «vaudeville» típusú sorpár és az «íves» típusú sorpár elve. Az első couplet ritmikailag még «vaudeville»-típusú; de a ritmus «vaudeville» kéttagúságát a dallam íves-architektonikus módon értelmezi át. A második couplet pedig már nem a «vaudeville», hanem az «íves» értelemben vett kéttagúságot reprodukálja csupán: a ritmus belső tagozódását «átbeszéli» és szimmetriát csak a nagy egységekben ad, a sorok hozzávetőleg azonos terjedelmében és a cezúrának és zárlatnak a — nyilván már a régi dallamban is realizálódó — «sarokköveiben».

Folyamatról van tehát szó, és ezért természetes, hogy minél messzebbre megyünk időben, annál uralkodóbbak — és egyben fejlettebbek, kialakultabbak — az íves-dalszerű forma elemei, és annál inkább háttérbe szorulnak az eredeti latin népi formák még továbbhéló, ritmus- és dallamvariációs maradványai.

Így érthető, hogy a *Vulgata* zsoltárszövegei olyan helyeken is adnak további «coupletizálásokat», ahol a régebbi Itala-szövegben ez a törekvés még nem, vagy csak csírájában jelentkezett.

Jellemző példa erre a 69. zsoltár első verse.

Nézzük mindenekelőtt a héber eredetit, amely Károli lényegében pontos fordításában így szól:

Isten, az én szabadításomra, Uram, az én segítségemre siess!
A Septuaginta görög szövege a kettős felszólítást egybevonta:

ὁ θεός, εἰς τὴν βοήθειάν μου πρόσχες

(«Isten, az én segítségemre siess»).

Az Itala természetesen itt is a görög szövegből indult ki. A görög verzió pontos átültetésével a szöveg így hangzott volna (amint hangzik is egy helyen, Augustinusnál):

Deus in adiutorium meum intende

Egy ilyen magában álló sorral azonban az íves-sorpáros zsoltáreklési mód mit sem tudott volna kezdeni. Legalább a kezdő «Deus» felszólítást kellett kibővíteni, hogy a felszólítás után természetesen adódó cezúra olyan két egységet adjon, amelyek közül az első terjedelme a másodikét legalábbis megközelíti. Ez magyarázza, hogy az Itala-verziókban a szöveg ténylegesen a következőképpen szól:

Domine Deus in adiutorium meum intende

Más változatok pedig még tovább mennek:

*Domine Deus meus in adiutorium meum intende*⁹³

E két szövegre pedig már jól alkalmazható a latin psalmódia dallam-váza:

119.

Do - mi - ne De - us
in ad - ju - to - ri - um me - um in - ten - de.

Do - mi - ne De - us me - us

A «coupletizálási» folyamat azonban itt sem állt meg. A *Vulgata*-ban már olyan szöveget találunk, amely nem egyszerűen az első tag nyújtásával teremti meg a cezúra lehetőségét, hanem úgy, hogy az egytagú görög sorból két, gondolatilag párhuzamoszsinonimikus, önálló tagot hoz létre:

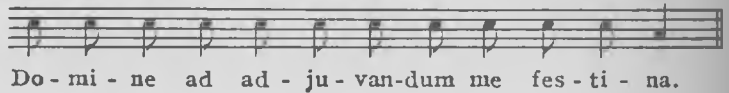
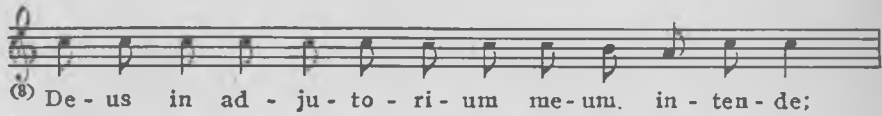
Deus in adiutorium meum intende;

Domine, ad adjuvandum me festina.

(«Isten, az én segítségemre indulj; Uram, az én támogatásomra siess.»)

A dallam íves-kéttagú formája most jut csak el igazi jelentőségéhez:

⁹³ E változatokat lásd SABATIER i. m. 2. köt. 139. l. Az első Itala-változat a Ms. Sangerm., a második pedig a Carnut. és Corb. szerint.



Ölmerülhet itt az a gondolat, hogy a Vulgata kéttagú-szinonimikus megoldása nem jelent mást, mint csupán a héber eredetihez való visszatérést. Ez azonban nem fedné a tényeket. A héber eredetinek csupán *egy állítmánya* van; ez a szerkezet pedig kéttagúsághoz nem, legfeljebb háromtagúsághoz vezetethet.

Hieronymus a *Psalterium Hebraicum*-ban megkísérelte, hogy visszatérjen a héber eredeti szerkezetéhez:

Deus ut liberet me, Domine ut auxiliaris mihi festina.

Íz a verzió azonban nem maradt fenn, nem állta ki a gyakorlat próbáját. Végül is olyan változat került ki győztesen, amely eltér a görögtől is (mert azt kétrészes-párhuzamos gondolattá bővíti ki), és eltér a hébertől is (mert mindkét résznek *külön állítmánya* van). Hogy a végleges forma kialakulásában a héber eredeti alapján megvalósított revízióknak ösztönző szerepe lehetett, az egyáltalán nincs kizárva; de hogy ezt a végleges formát *sem a görög, sem a héber szöveg szerkezetével, hanem egyedül az íves sorpár új törvényével lehet csak kielégítően megmagyarázni*, az egészen bizonyos. Hieronymusnak tehát itt is engednie kellett a szöveg «tisztaságából», a népi gyakorlat javára; és ezt a népi gyakorlatot itt is vagy egy már hagyományosan kicsiszolódott szöveg képviselte, amelyet Hieronymus átvett (az első sor esetében ez világos), vagy legalábbis a kialakult énekformák törvényeinek általános kényszerítő ereje.⁹¹

Egészen hasonló a helyzet a 92. zsoltár 3—4. versével. Az eredeti *héber* szöveg így szól:⁹⁵

3. Folyamok emelik, Örökkévaló! folyamok emelik szavukat; folyamok emelik habjaikat.

4. Hatalmas vizek zúgásinál hatalmasabbak a tenger hullámai; hatalmasabb az Örökkévaló a magasságban!

A *Septuaginta* fordítása a 3. vers harmadik tagját («folyamok emelik habjaikat») elhagyja; egyébként lényegében megfelel az eredetinek:

3. ἐπιῆραν οἱ ποταμοί, κύριε,
ἐπιῆραν οἱ ποταμοὶ φωνὰς αὐτῶν.

4. ἀπὸ φωνῶν ὑδάτων πολλῶν θυμαστοὶ οἱ μετεωρισμοὶ τῆς θαλάσσης.
θυμαστός ἐν ὑψηλοῖς ὁ κύριος.

⁹¹ Kínálkozik esetleg az az ellenvetés, hogy a két sor egyszerűen azért keletkezett, mert Hieronymus azt akarta, hogy «a kecske is jóllakjék, a káposzta is megmaradjon»: a hagyományos első sort megtartva akarta mégis belevinni a szövegbe a héber eredeti kettős gondolatát. De egyrészt: a «káposzta» ugyan megmaradt, de «a kecske nem lakott jól», mert a héber eredeti lényeges és az Itala-verzióból hiányzó gondolata: a «szabadítás» így sem került be a szövegbe, csupán a «segítségül»-t ismételte el egy újabb szinonima; másrészt: még ha történetesen így lenne is, miért maradt meg *éppen itt* a héber eredeti alapján korrigált szöveg, ahol sorpár létrejöttéhez vezetett, míg sok más esetben kiesett az idő szűrőjén?

⁹⁵ Károli fordítása itt nem pontos; ezért STERN M. kétnyelvű kiadásának magyar fordítását adjuk: *Izráel énekei, vagyis zsoltárok*... Budapest, 1888. 116. 1.

(«3. *Emelték a folyamok, Uram,*
Emelték a folyamok hangjukat:

4. *A nagy vizek hangja által csodálatos*
a tenger magassossága;
csodálatos a magasságban az Úr.»)

Az *Itala* latin szövege itt is a Septuagintából indul ki. Ennek megfelelően szintén elhagyja a héber szöveg 3. versének harmadik tagját. De még egy újabb változtatást is hoz: a 4. vers első sorának kezdetét a 3. vers végéhez csapja hozzá.⁹⁶

3. *Elevaverunt flumina Domine: elevaverunt flumina vocem suam, 4. (!) a voce aquarum multarum.*

(4 *Altitudinis jucunditas maris, mirabilis in ecclesiis Dominus.*

(«3. *Emelték a folyamok Uram: emelték a folyamok hangjukat,*

4. *a nagy vizek hangjából.*

A fenség gyönyörűsége a tengeré, csodálatos a gyülekezetekben az Úr.»)

Ennek a «burjánzásnak» vet véget a *Vulgata*-szöveg, amely a következő végleges formát hozza:

3. *Elevaverunt flumina Domine:*

Elevaverunt flumina fluctos suos,
Mirabiles elationes maris,

Elevaverunt flumina vocem suam.

4. *a vocibus aquarum multarum.*
mirabilis in altis Dominus.

(«3. *Emelték a folyamok Uram:*

Emelték a folyamok hullámaikat,
Csodálatosak a tenger hömpölygéseit,

emelték a folyamok hangjukat.

4. *a nagy vizek hangjaiból.*
csodálatos a magasságban az Úr.»)

Az apróbb részletkérdéseket — mint azt, hogy az *Italának* a «gyülekezetekbe»⁹⁷ vitt istenét a *Vulgata* ismét a ködös «magasságokba» emeli — most nem vizsgáljuk. A legérdekesebb az, hogy a *Vulgata*-szöveg *visszaállítja* a héber eredeti 3. sorának harmadik tagját, de *nem állítja vissza* a 4. versszak elejéről a 3. versszak végére átemelt rész eredeti helyét. Mivel magyarázható, hogy a *Vulgata* létrehozója az egyik esetben tiszteletben tartotta az eredeti héber szöveg szentségét, a másik esetben viszont elhanyagolta a «kinyilatkoztatásnak» azt a forrását, amelyet pedig még ráadásul — ellentétben az előbbi esettel — *nemcsak a héber, hanem a görög szöveg tekintélye is támogatott!*

A magyarázat a következő: az eredeti héber szöveg teljes visszaállítása egyszerűen még jobban felforgatta volna az *Itala*-szöveg hagyományos formáját, másrészt — ami szempontunkból még sokkal fontosabb — a 3. versben *ismét csak háromtagúságot eredményezett volna.* (Az eredeti héber 3. vers háromtagú; háromtagúvá lett az *Itala*-szöveg is, azáltal, hogy a 4. vers egy részét a 3. versbe vitte át.) A héber eredeti 3. verse eddig mellőzött harmadik tagjának *visszaállítása* pedig — a 4. versből átemelt rész *megtartásával* — kitérő lehetőséget nyújtott arra, hogy az *átemelt résznek is párja legyen:* az egyik esetben *keresztülvitt,* a másik esetben pedig *elmellőzött szöveg-rekonstrukció lehetővé tette, hogy a 3–4. vers — az új énekforma igényeinek megfelelően — három tökéletes sorpárra legyen beosztható.*⁹⁸

⁹⁶ Lásd SABATIER i. m. 2. köt., 186. l.

⁹⁷ A görög *ἐκκλησία* szó eredeti jelentése: «gyűlés, népgyűlés».

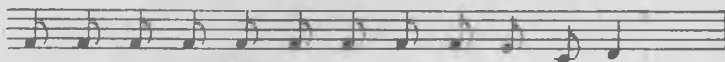
⁹⁸ Helyénvaló megemlíteni, hogy a (héber eredeti alapján történt?) pótlásnak még két másik latin változata is ismert: az egyik Ambrosius nyomán («*elevabunt flumina fluctos suos*»), a másik pedig a mozarab psaltériumból («*Tollant flumina altitudines suas*»). Lehet, hogy ezek a héber nyomán született «tudós» kiegészítések, de éppoly lehetséges, hogy olyan népi eredetű változatok, amelyek szintén a sorpár-képzés igényéből fakadtak, és amelyekhez akár a héber eredeti ismerete nélkül, egyszerű szinoníma-halmozás útján is el lehetett jutni.

Az így létrehozott versek a latin zsoltárforma vágányain kifogástalanul énekelhetők :

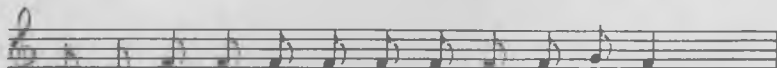
121.



(8) E - le - va - ve-runt flu-mi - na, Do-mi - ne:



e - le - va - ve-runt flu-mi - na vo-cem su - am.



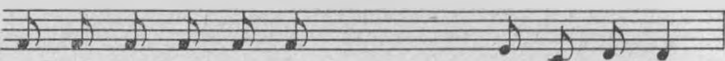
(8) E - le - va - ve-runt flu-mi - na fluc-tus su - os,



a vo-ci-bus a-qua-rum mul-ta-rum.



(8) Mi-ra-bi-les e-la-ti-o-nes ma-ris:



mi-ra-bi-lis in al - tis Do-mi-nus.

A zsoltárok «íves-sorpáros» értelemben végbement átalakulásának persze csak *egyik* megnyilvánulása az, hogy a zsoltár-szövegek önkényes átrendezésen, betoldásokon és kihagyásokon mennek át. Ez szélsőséges megoldás és a ritkábbak közé tartozik. Az esetek többségében az ívesítés-«coupletizálás» enélkül is megoldható.

Míg a megoldás előbbi, szélsőséges formájára példaként csak viszonylag kevés esetet tudunk fölhozni, az utóbbi formára *példa a latin zsoltárének egész fennmaradt gyakorlata*.

Miben áll az «ívesítés-coupletizálás»-nak ez a leggyakoribb formája? Az «ívesítés» abban, hogy nincs tekintettel a zsoltárversek eredeti belső tagozódására, hanem a kiszemelt egységet — amely eredetileg állhatott két, három, vagy még több egységből is — *egyetlen egységes ívé* vonja össze; a «coupletizálás» pedig abban, hogy ezekből az ívekből *párokat* formál, ismét függetlenül attól, hogy az eredeti zsoltárvers eredetileg is két, vagy pedig ennél több részre tagozódott-e, sőt számos esetben e versek *külső határait sem veszi tekintetbe*, hanem *egy* névleges verset *több* valóságos szakaszra bont, vagy ellenkezőleg, *több* névleges verset vagy azoknak egyes részeit *egy* valóságos szakaszba vonja össze.

123.

4. vers

1.  Mul - ta fe - ci - sti tu, Do - mi - ne, De - us me - us, mi - ra - bi - li - a tu - a: et co - gi - ta - ti - o - ni - bus tu - is non est qui si - mi - lis sit ti - bi.

2.  An - nun - ti - a - vi et lo - cu - tus sum: mul - ti - pli - ca - ti sunt su - per nu - me - rum.

124.

4-5. vers

1.  Ad ni - hi - lum de - duc - tus est in con - spec - tu e - jus ma - li - gnus: ti - men - tes au - tem Do - mi - num glo - ri - fi - cat.

2.  Qui ju - rat pro - xi - mo su - o, et non de - ci - pit, qui pe - cu - ni - am su - am non de - dit ad u - su - ram, et mu - ne - ra su - per in - no - cen - tem non ac - ce - pit.

3.  Qui fa - cit hae, non mo - ve - bi - tur in ae - ter - num.

125.

3. vers

1.  Be - a - tus vir qui non ab - i - it in con - si - li - o im - pi - o - rum, et in vi - a pec - ca - to - rum non ste - tit et in ca - the - dra pe - sti - len - ti - ae non se - dit.

2.  Sed in le - ge Do - mi - ni vo - lun - tas e - jus, et in le - ge e - jus me - di - ta - bi - tur di - e ac noc - te.

3.  Et e - rit tan - quam li - gnus, quod plan - ta - tum est se - cus de - cur - sus a - qua - rum, quod fruc - tum su - um da - bit in tem - po - re su - o.

4.  Et fo - li - um e - jus non de - flu - et, et om - ni - a quae - cum - que fa - ci - et pro - spe - ra - bun - tur.

4.  Non sic im - pi - i, non sic: sed tan - quam pul - vis, quem pro - ji - cit ven - tus a fa - ci - e ter - rae.

5.  I - de - o non re - sur - gent im - pi - i in ju - di - ci - o: ne - que pec - ca - to - res in con - ci - li - o ju - sto - rum.

Éppen, mert az ilyesfajta átalakítások a latin zsoltárének leggyakoribb, tömegesen előforduló jelenségei, elegendő, ha — csupán szemléltetésként — mindegyikre egy-egy kiragadott példát hozunk.

Az «ívesítésre», több egység összevonására álljon itt a 2. zsoltár 2. verse. A vers eredeti hármas (vagy négyes?) tagozódása — amely a héber és görög szövegben megfigyelhető — jól látható a latin szövegből is:

*Asiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum
adversus Dominum, () et adversus Christum ejus.*

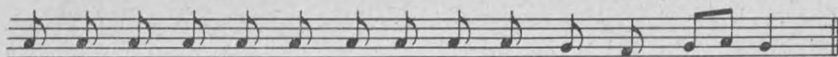
(«Összeálltak a föld királyai, és a fejedelmek egybegyültek,
az Úr ellen, () és az ő Felkentje ellen.»)

A dallam azonban erre nincs tekintettel; a szöveget két nagy részre osztja csupán, és mindkét rész belső tagozódását egyetlen ívbe egyesíti:

122.



A-sti-te-runt re-ges ter-rae, et prin-ci-pes con-ve-ne-runt in u-num



ad-ver-sus Do-mi-num, et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.

Egy zsoltárvers két dallamszakaszra bontását szemléltesse a 39. zsoltár 6. versének ének módja, amely egyben a belső tagozódás «átbeszélésére» is jó példa. (Lásd a melléklet 123. sz. példáját.)

(«Sok csodát cselekedtél te, Úram, Istenem: és gondolataidra nézve senki sem hasonló hozzád.

Hirdettem és elmondottam: többek, semhogy elszámálhatnám.»)

Az átcsoportosítás legkülönbözőbb példáit adja a 14. zsoltár 4—5. verse (amelynek külön nevezetessége az uzorások, pénzemberek elleni — a római császárság utolsó századaiban oly széles tömegek gondolataival találkozó — ítélet): a zsoltár ének módja a 4. versből elhagyja a harmadik tagot; ezt a tagot a következő, 5. vershez csapja; az 5. vers utolsó tagjából pedig önálló verset formál.

Ívve a szöveg:

4. Ad nihilum deductus est in conspectu ejus malignus; timentes autem Dominum glorificat. Qui jurat proximo suo, et non decipit;

5. qui pecuniam suam non dedit ad usuram, et munera super innocentem non accepit. Qui facit haec non movebitur in aeternum.

(«4. Semmivé lesz színe előtt a gonosz; de az Urat féltőket megdicsőíti. Aki megesküszik felebarátjának és nem csalja meg;

5. aki pénzt nem adja uzorára, és ajándékot az ártatlan kárára nem fogad el. Aki ezeket cselekszi, nem rendül meg soha örökké.»)

És a dallami átrendezés: (Lásd a melléklet 124. sz. példáját.)

A zsoltár-«vers» tehát egyáltalán nem szükségképpen zenei-formatani egység többé, mint a héber zsoltárnál; bár a szövegek leírása külsőlegesen még kötheti magát ezekhez az egységekhez, helyükre a gyakorlatban, az élő, énekes előadásban új formai egységek lépnek, amelyeket az íves sorpár törvénye határoz meg, és amelyek az eredeti — lai-szerű — szakasz-egységeket szabadon áthághatják.

Hogy a latin «dal-zsoltár» egészében mily messzire került a héber «dai-zsoltár»-tól, azt legjobb, ha olyan példán szemléltetjük, amelynek héber for-

máját már annakidején, a héber énekformákról szóló fejezetben, a «lai-zsoltár» példajaként elemeztük.

Vegyük tehát ismét elő a sokat idézett 1. héber zsoltárt és állítsuk meléje a zsoltár latin formáját. Hely-takarékosság céljából az előbbit nem közöljük le ismét, hanem kérjük az olvasót, hogy az alább következő latin formát (1—5. vers) vesse össze a 65. példában adott héber verzióval. (A latin zsoltárt — könnyebb összehasonlítás kedvéért — nagyszekunddal följebb transzponáltuk.) (Lásd a melléklet 125. sz. példáját.)

(«1. Boldog ember az, aki nem jár gonoszok tanácsán, bűnösök útján meg nem áll, és pusztulás székében nem ül.

2. Hanem az Úr törvényében van az ő akarata, és az ő törvényéről gondolkodik éjjel és nappal.

3. És olyan lesz mint a fa, amelyet vizek folyása mentén ültettek, amely gyümölcsét időben adja :

És levele nem hervad el : és minden, amit csak tesz, szerencsés lesz.

4. Nem így a gonoszok, nem így : hanem mint a por, amit szétszór a szél a föld színéről.

5. Azért nem állhatnak meg a gonoszok az ítéletben : sem a bűnösök az igazak gyülekezetében.»)

Az összehasonlítás a következő eredményekre vezet :

1. A héber zsoltár kis dallami és ritmikai egységekből építkezik — a latin pedig nagy ívekből.

2. A kis egységeken belül a héber zsoltár a hangkészsletet és a ritmust szakadatlanul tagozza, variálja, át- meg átjárja, mintegy «boncolja» ; — a latin viszont a ritmust átbeszéli, nyugvópontot csak a cezúránál és zárlatnál adva, a dallamot pedig magasra «kifeszíti», a lejjebbfekvő hangokat csak kezdetnél és zárásnál járva be.

3. Bár a héber dallam is «ouvert-clos» elvre épül, az «ouvert» és «clos» fordulatokat a nagyobb egységeken belül is szabadon alkalmazza, másrészt a nagyobb egységeknél sem ragaszkodik a kéttagúsághoz, mert ad háromtagú verset is (3. vers) ; — a latin viszont következetes kéttagúságra törekszik, és ennek érdekében még addig is elmegy, hogy

a) a 3. verset két szakaszra bontja fel, sőt

b) a 4. versben önkényes betoldást (az első tagban megismételt «non sic») is alkalmaz.

A zsoltár-szövegekkel kapcsolatban még egy utolsó kérdés merül föl : ha a zsoltár íves formájában már benne van a *rim* csírája, vajon megfigyelhető-e a szövegekben a *rim* *tényleges* fellépése is?

Mielőtt e kérdésre választ adnánk, figyelembe kell vennünk két dolgot. Az egyik az, hogy az új dalformák elemei a latin zsoltárénekekben még igen kezdeti fokon, első csíráikban jelennek csak meg. A másik pedig az, hogy a latin zsoltárok adott formáját nem lehet tökéletes, önálló értékű alkotásnak, még kevésbé teljes értelemben vett *népi* alkotásnak tekinteni. A zsoltárszövegek végül is adva voltak, és a latin zsoltár minden önálló vonása mellett sem volt alapjában más mint *fordítás*, amelyet a mozgalom ilyen vagy olyan aktivistái végeztek. A fordítások olyan elvégzése, hogy az így nyert szövegek alkalmazkodjanak a népi énekformák adott — és éppen átalakuló — követelményeihez, természetesen lehetett és volt is *tendencia* ; a már elkészült fordításokat pedig a népi gyakorlat *alakíthatta* és alakította is : változatokat képzett belőlük, tartalmi és formai szempontból figyelemreméltó kihagyásokat és hozzá-

tételeket eszközölt stb. De az így létrejött énekek *sohasem, vagy csak igen ritka esetben jelenthették dallamnak és szövegnek, tartalomnak és művészi formának azt az ideális találkozását, amelynek eredménye valóban teljesértékű művészi alkotás, mégpedig a népművészetet egyedi vonásaiban is maradéktalanul tükröző alkotás lehetett volna.*

Így, ha megállapítjuk, hogy a rímnek, asszonáncnak egyes elemei valóban fölfedezhetők a latin zsoltárszövegekben, de ezek *igen elszórtak* még, akkor egyben joggal föltételezhetjük, hogy ezeknek az elemeknek a kor *tényleges népművészetében* már *nagyobb szerepe* volt; annál is inkább, mert a következő századok fejleményei is ezt igazolják.

A rímes-asszonáncos törekvések félreérthetetlen jeleivel találkozunk pl. a 73. zsoltárban, már annak Itala-változatában is. Az asszonáló végződéseket a *Vulgata* is nagyrészt megtartotta, helyenként még éppen megtoldotta. Szemléltetésül közöljük a régi verzió asszonáló helyeit; a *Vulgata*-szövegre csak ott utalunk, ahol az a rím-asszonánc szempontjából számottevő változást tartalmaz.

1. *Quare repulisti Deus in finem:*
iratus est furor tuus in oves pascuae tuae?

2. *Memorare congregationis tuae,*
quam adquisisti ab initio.
Liberasti virgam haereditatis tuae:
montem Sion hunc, in quo commoratus es in eo.

3. *Eleva manus tuas in superbias eorum in finem:*
quanta malignatus est inimicus in sanctis tuis.

(A *Vulgata* javít:

3. *Leva manus tuas in superbias eorum in finem:*
quanta malignatus est inimicus in sancto!)

4. *Et gloriati sunt odientes te,*
in medio atrio tuo.

(Itt viszont a *Vulgata* rontja a sorozatot, páros asszonáncot adva:

4. *Et gloriati sunt qui oderunt te:*
in medio solemnitatis tuae.)

Az 5. vers végéből és a 6. versből képzett sorpárokat a mai ének mód egy sorpárrá vonja össze. A régi verzió félreérthetetlen ritmikus elemei azonban még kétszeres belső tagolást mutatnak, a «vaudeville-couplet» értelmében. Ezt támasztják alá a megfelelő asszonáncok is:

(5) *Sicut in silva lignorum securibus*
6. *exciderunt januas ejus in idipsum:*

in bipenni, et ascia

dejecerunt ea.

A rímes-asszonáncos cezúrák és sorvégek hasonlóképpen átszövik a 2. zsoltárt: azzal a különbséggel, hogy itt nem a végigvonuló kereszt-asszonánc, hanem a versen belüli páros asszonánc az uralkodó forma. Meg kell még jegyezni azt is, hogy a többnyire névmás-ismétlésekből adódó egybecsendülések nagyrésze már a görög szövegben megtalálható. De a latin szöveg ezt még határozottabbá teszi: egyrészt szaporítja az egybe-

csendüléseket, másrészt a cezúrákat következetesen itt helyezi el; végül, a sorpáron felülj, «föls» cezúrák elvetésével a sorpár-asszonanciák még nagyobb súlyt kapnak. Íme a rimes-asszonános versek, a Vulgata-szöveg alapján:

2. *Asiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum:
adversus Dominum, et adversus Christum ejus.*
3. *Dirumpamus vincula eorum:
et projiciamus a nobis jugum ipsorum.*
4. *Qui habitat in caelis, iridebit eos:
et Dominus subsannabit eos.*
5. *Tunc loquatur ad eos in ira sua,
et in furore suo conturbabit eos.*
6. *Ego autem constitutus sum Rex ab eo super Sion montem sanctum ejus.
praedicans praeceptum ejus.*
7. *Dominus dixit ad me:
Filius meus es tu, ego hodie genui te.*
11. *Servite Domino in timore:
et exsultate ei cum tremore.*

Az ilyen többé-kevésbé végigvonuló asszonánc-sorok mellett nem egy esetben találunk egy-egy versben, elszigetelten fölbukkanó asszonánccokat is. Így pl. a 133. zsoltár 1. versében:

1. *Ecce nunc benedicite Dominum,
omnes servi Domini:
Qui statis in domo Domini,
in atris domus Dei nostri.*

Az itt föllépő asszonánc annál érdekesebb, mert — mint már rámutattunk — az utolsó sor önkényes betoldás; a héber eredetiben a vers végén szereplő «éjjelente» szó pedig — ugyancsak önkényesen — a következő vers elejére került át. Igaz, hogy az «éjjelente» szót már a görög Septuaginta-szöveg is áthelyezi; de ott ez az áthelyezés semmiféle asszonánc létrejöttéhez nem vezet. A latin szöveg második sorpárjának asszonánccát viszont az «in noctibus» visszahelyezése tökéletesen felborítaná. Nyilván ezért sem élhetett meg Hieronymus kísérlete a «Psalterium Hebraicum»-ban, hogy a héber eredeti képét — a betoldott sor elhagyásával és az «éjjelente» visszahelyezésével — helyreállítsa:

*Ecce benedicite Dominum, omnes servi Domini:
Qui statis in domo Domini in noctibus.*

*

A szövegek elemzése tehát megmutatta, hogy a) az íves sorpár felé való fejlődés elemei már a korai latin zsoltár-szövegekben megfigyelhetők, és hogy b) ezek az elemek később mind határozottabbá válnak.

Ha most az íves-dalszerű zsoltárénekforma zenei fejlődési útját akarjuk fölvezetni, akkor nehezebb helyzetben vagyunk, mert itt nem támaszkodhatunk olyan dokumentumokra, amelyek kétségtelenül a vizsgált korból származnak.

Közvetett eszközökkel azonban a szövegi fejlődésnek megfelelő dallami fejlődési vonal is jól megrajzolható.

Ez a fejlődés nyilván két fő úton történt :

1. a hellénisztikus «directaneus» típusú recitáló séma gazdagítása, dalszerűsítése útján ;

2. a népművészet meglevő variációs dallamtípusainak «ívesítése» útján.

Az előbbi úttal főntebb már foglalkoztunk. Utaltunk azokra a dokumentumokra, amelyek egy száraz, merev hellénisztikus recitáló séma meglétét bizonyítják. (Athanasius «directaneus-ideálja»; a «fölső nyugvópont» nélküli ambroziánus psalmódia ; a bizánci liturgia száraz zsoltár-recitálása.) E séma dalszerűsödésének útját a latin psalmódiában a következőkben foglaltuk össze :

a) a «fölső nyugvópont» létrehozása, íves-dalszerű szimmetriák kialakítása ;

b) a zárlatok dallami gazdagítása, melizmatikus kidíszítése.

A «dal-zsoltár» létrejöttének útját azonban nemcsak a hellénisztikus «directaneus»-típusból kiindulva lehet megrajzolni, hanem a népi dallamvariációs típusokból is. Hogy ez az út nemcsak hipotétikus, hanem *valóságos* folyamatot tükröz, azt világosan bizonyítják egyes zsoltárformák fennmaradt dallamvariációs elemei (éppúgy, mint ahogyan a szövegek őrzik a régi ritmusvariációs költészet maradványait).

Mint már elmondottuk, a latin psalmódia valamennyi dallamformájának gerincét még a tri- és tetrachordális képletek adják. Az új énekforma itt még általában nem vezet a hangkészlet kibővüléséhez, egy új hangrendszer kialakulásához, hanem csupán a *meglevő* hangrendszer *másfajta felhasználásához*: kiválasztódik az adott hangrendszer legmagasabb — vagy egyik legmagasabb — hangja, amelyre a dallam mintegy ívszerűen feszül ki, míg a hangkészlet többi tagja általában csak az indulásnál és zárásnál, esetleg a cezúránál jut szóhoz.

Ennek az átalakulásnak a konkrét szemléltetésére vegyük a «do-re-mi» típusú trichordikus dallamvázat. E dallamváz ritmus- és dallamvariációs formájával már az «Exsultet» elemzése során (90. és 92. példa) találkoztunk ; az «Exsultet» szövegében a «Suovetaurilia-típusú» ritmusvariáció számos elemét mutattuk ki. Nagyon valószínű, hogy a dallam is a régi latin variációs népi énekformák sajátosságait őrzi.

Ez a dallamtípus a trichord szakadatlan bejárására, belülről tagozott variálására épül, szoros összefüggésben a hozzá kapcsolódó szöveg ritmikus variációjával. (Itt, az összehasonlítás kedvéért, kvarttal följebb transzponáljuk.)

126.

Hec nox est in qua de-stru-ctis vin - cu - lis mor - tis

Cri - stus ab in - fe - ris vi - ctor a - scen - dit.

Van a latin psalmódiának egy típusa, amely még nem tér el lényegesen ettől a dallamvázttól: nemcsak a trichordon belül marad, de a kadenciák nagy-szekundfokváltását (*re-do*) is megtartja még, nem tágítja szét a felső és alsó nyugvópont nagyobb távolságává; sőt, a cezúrát mélyebben helyezi el, mint a zárlatot. De már határozottan újat hoz abban, hogy a dallamot nem tagozza belülről, hanem a legmagasabb hangra ívvé feszíti ki.

127.

(122. zsoltár)

Ad te le-va-vi o-cu-los me-os, qui ha-bi-tas in cae-lis.

Ec-ce sí-cut o-cu-li ser-vo-rum in ma-ni-bus do-mi-no-rum su-o-rum:
stb.

Állítsuk most melléje az «I. tonus» psalmódia-típusát. A cezúra itt má^r magasabbra került, mint a záróhang; a két nyugvópont közti különbség nagy tercécé tágult ki; a hangrendszer pedig a «fa» felső váltóhangjával tetrachorddá bővült ki.

128.

(138. zsoltár)

Do-mi-ne pro-ba-sti me et co-gno-vi-sti me:

tu co-gno-vi-sti ses-si-o-nem me-am et re-sur-rec-ti-o-nem me-am.

In-tel-le-xi-sti co-gi-ta-ti-o-nes me-as de lon-ge:

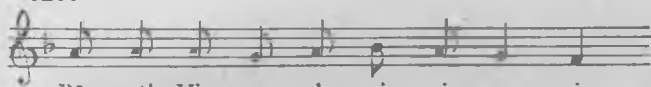
se-mi-tam me-am et fu-ni-cu-lum me-um in ve-sti-ga-sti.

Az eredeti dallamvarációs elemek «ívesítésének» hasonló folyamatát figyelhetjük meg az egyik legtöbbször vitatott zsoltárdallam: a «tonus peregrinus» fejlődési útjában. Nem lehetetlen, hogy a «tonus peregrinus» — amely

E. WERNER szerint «talán a legrégebb psalmódikus formula» — héber eredetű. A héber dallamot még a hellénisztikus gyakorlat közvetíthette a latin provinciák felé; ezt bizonyítja, hogy hordozó szövegének (görög—latin 113. ill. héber 114. zsoltár) kezdő sorait a Septuaginta szövege az anapesztikus ritmusvariáció iránti különös gonddal ültette át görögbe. A héber eredet mellett szól, hogy E. WERNER e dallamtípust megtalálta a zsidó énekgyakorlatban. Persze ez önmagában nem feltétlen bizonyíték, mert nem zárja ki azt, hogy az átvétel fordítva történt, a későbbi századokban; de a dallamtípus tetrachordvariációs formái a héber zene jellegzetes vonásait mutatják.

A dallam — amelyet E. WERNER a litván zsidóknál jegyzett fel — így szól:⁹⁹

129.



Be - zeth Yis - ra - el mi - miz - va - yim,



beth Ya - a - kob me - am fo - es.

— | × × — | × × — | × × — ||

Jól kivehetők tehát benne a héber dallam- és ritmusvariáció ismert elemei. A dallamvariáció alapja egy két tetrachordból (b—f, illetve g—d) összetett hangkészlet, amelyhez hasonlóval már 63. ill. 115/a példáinkban is találkoztunk. Az anapesztikus ritmusvariáció az első részben már elmosódott, de a második részben még egészen határozottan él, a dallami melizmákban is (kiemelésére az eddig használt jeleket alkalmaztam).

Hogy a Septuaginta-szöveg ebben az esetben mennyire tartja még magát az eredeti héber ritmusvariáció lejtéséhez, világosan kiderül, ha a görög szöveget a fenti dallamra alkalmazzuk. (A hosszú «versláb»-záró szótagokat aláhúztam.)

130.



En e - kszo - dó Isz - ra - él ek sz Ai - gü - ptú



oj - kú I - a - kób ek la - ú bar - ba - rú.

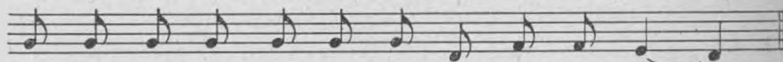
⁹⁹ E. WERNER, *Preliminary Notes for a Comparative Study of Catholic and Jewish Musical Punctuation*. (Hebrew Union College Annual, 15. kot. Cincinnati 1940.) 347. l.

Állítsuk most az előbbi két példa mellé a «tonus peregrinus» latin dallamát.

131.



In e - xi - tu Is - ra - el de Ae - gy - pto,



do - mus Ja - cob de po - pu - lo bar - ba - ro.

Látható, hogy a latin változat a héber zsoltár legszembevetőbb elemeit továbbviszi: dallamilag megtartja a hangkészetet, a legtöbb jellemző fordulatot; szövegileg pedig éppúgy tapad a görög szöveg lejtéséhez, mint a görög a héberéhez.

Mégis van benne néhány eltérés, amely bár aprónak látszik, mégis lényeges, mert az íves-átbeszélt dalforma irányában való fejlődést mutatja.

Mindenekelőtt feloldja, «átbeszéli» az anapesztikus ritmusvariációt (ez különösen a második részben világos). Ugyanúgy nivellálja a dallamot is: a héber dallam második részének $b-a-g$ variációs fordulatát a latin forma «legyalulja», a g -hangból recitációs «tuba»-hangot csinál. A tetrachord-variációs jellegtől való eltávolodást, a dalszerúség és a vele összefüggő kvint-oktáv-központú hangnemi rendszer felé haladást tükrözi még az az apróság is, hogy a héber dallam $g-f-e-d$ zárása helyett a latin dallamban $f-e-d$ zárás szerepel. A zsidó dallam elve ugyanis még az, hogy két tetrachordot variál: a $b-f$, majd $g-d$ tetrachordokat; a latin dallam pedig már egységesebben « d -ben érzi magát», ezért nem élezi ki a zárlatban mégegyszer az alsó tetrachord felső határhangját. Mivel — egyrészt a $b-a-g$ fordulat legyalulása miatt, másrészt az első rész $b-a-g-f$ zárására a héberben adott $g-f-e-d$ válasz g -jének kiküszöbölése miatt — a b szerepe háttérbeszorul, az a szerepe nyomul előtérbe, tehát a dallam központjában nem először a $b-f$, majd a $g-d$ tetrachordot, hanem egységesen az $a-d$ pentachordot érezzük.

A latin dallamnak a héber tetrachord-variációs elvtől való eltávolodását talán még jobban szemlélteti, ha azzal a másik héber dallammal állítjuk szembe, amelyet E. WERNER ugyancsak a »tonus peregrinus« héber kapcsolatainak illusztrálására közöl.¹⁰⁰

132.



Miz - mor le - da - vid. Ha - bu la - do - nai b^c - ne



e - lim, ha - bu la - do - nai ka - vod va - oz.

¹⁰⁰ 29. zsoltár (héber számozás szerint). E. WERNER i. m. 347. l. (IDELSOHN, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*. 2. köt., 65. l. nyomán.)

(«Dávid zsoltára.
Adjatok az Úrnak, ti fejedelmeknek fiai,
adjatok az Úrnak tiszteletet és dicséretet!»)

Már maga a metrikus forma :

x — | x x — | x — | x — |

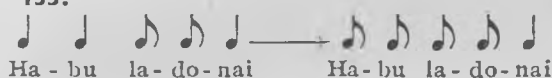
Habu ladonai bene elim,

x — | x x — | x — | x — |

habu ladonai kavod va-oz

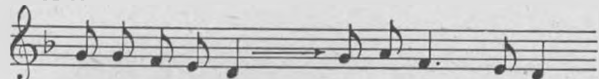
elképzelhetetlen a latin psalmódiában ; de elképzelhetetlenek a szövegre épülő ritmusvariációs játékok :

133.



és a tetrachord-variáció jellegzetes példái is :

134.



A latin «tonus peregrinus» persze még nem került túl messze ettől a világtól : bár belső kifejlésében már az íves-dalszerű forma elemei jelentkeznek, külső dallamváz-kerete még a zsidó tetrachordális dallam maradt. Erre vall az is, hogy recitáló «tuba»-hangja még nem állandó, hanem az első részben más, mint a másodikban (a, ill. g).

E. WERNER, bár a hangsúlyt egész idézett tanulmányában a héber és latin elemek közti kapcsolatra, az azonos elemekre helyezi, mégis megállapítja : «De szembeötlő, hogy a zsidó kantilláció tenorjai gyakran változnak, t. i. hogy a vers második felének más a tonus currens-e, mint az elsőnek. Az egyház zsoltár-tónusaiban ez csak a tonus peregrinus-nál fordul elő, amely, mint fent kimutattuk, valószínűleg az utolsó örökség, amelyet az egyház átvett a zsinagógától».¹⁰¹

Már P. WAGNER is fölveti : «A Commemoratio néhány példája. . . azt a sejtést igazolja, hogy a recitáció kezdetben nem tartotta magát mindig szigorúan a tuba-koz, hanem azt alkalmilag bizonyos föl- vagy lefelé irányuló kitérésekkel elhagyta. Ez az egészen régi gyakorlat a keleti zsoltározás hasonló vonásaira emlékeztet.»¹⁰²

¹⁰¹ E. WERNER i. m. 359—360. l. Ugyanitt említi a «tenor-fluktuáció» néhány más maradványát is a gregorián énekekben.

¹⁰² P. WAGNER i. m. III., 112—113. l. Idézi E. WERNER uo. 360 l., 52. jegyzet.

Az az átalakulás, amely a «változó tubahangtól» az állandó tubahanghoz vezetett és amelynek okai E. WERNER szerint még «homályban» vannak, pedig nyilvánvalóan nem más, mint annak a folyamatnak egyik oldala, amelynek során a dallam- (és ritmus-) variációs énekformák íves-dalszerű énekformákká alakultak át. Ez persze másrészt nem is egyszerűen a héber zoltártól a latin zoltár felé ment végbe, hanem az ókori ritmus- és dallamvariációs formáktól általában, a jobbagyparaszti népdal új vonásain nyugvó énekformák felé. A héber «lai-zoltár» útja a latin «dal-zoltárig» csupán egy része ennek a fejlődésnek; bár tagadhatatlanul az a része, amely a mai kutató számára a legláthatóbb, legkézzelfoghatóbb.

Az állandó tuba-hang és annak elhelyezkedése már olyan területre visz, amely túlnő a dallamforma kérdésének körén, bár vele szorosan összefügg: a hangnemi rendszer területére. A tuba-hang végleges rögzítése, a latin zoltár dallamformájának végleges kialakulása ugyanis a «8 tonus rendszerének» — más szóval a modális hangrendszernek — a születésével esik egybe. A 8 tonus rendszere — amely már a kvint-oktáv központú hangrendszer határozott megjelenése — valószínűleg csak az I. évezred második felében szilárdult meg; de P. Wagner szerint «nem lehetetlen, hogy alapkövét már a IV. század lefektette».¹⁰³

GASTOUÉ kimutatja, hogy a 8 tonus és formulái eredetileg kizárólag a zoltárok előadására szolgáltak.¹⁰⁴ Ez ismét azt bizonyítja, hogy a zoltárénekben, tehát a latin keresztény tömegmozgalom legfontosabb és leginkább a tömegek gyakorlatában élő énekformájában ért meg először a hangnemi rendszer tekintetében is az az új, ami a későbbi századok során uralkodóvá lett. A zoltár itt is a «katalizátor» szerepét játszotta: sajátos formájánál, a mozgalmakban elért sajátos szerepénél fogva így először tudta fölszívni — és a továbbiakban ösztönözni — azokat az új vonásokat, amelyeket a néptömegek életének és művészi kifejezési formáinak nagy átalakulása kitermelt.

Mihelyt a psalmódia ezt a szerepét betöltötte, saját keretei gátjává váltak annak, hogy a benne testet öltött folyamatot továbbvigye; átadta helyét olyan formáknak, amelyek a dalforma gazdag íves kibontásához, a dalszerű szimmetriákhoz, a fejlettebb hangrendszer kiaknázásához tágabb teret nyitottak. Ezek az új formák a himnusz és az antifóna voltak.

A psalmódia «directaneus» típusa pedig ezzel megrekedt mint a zeneművészet jobbagyparaszti talajon történt átalakulása korai szakaszának dokumentuma. Fennmaradt formája éppen ezért nyilván sokkal szárazabb, merevebb már, mint annakidején élő előadása lehetett: hivatalos liturgikus séma lett belőle, míg a zenét tápláló élő folyamatok más műfajok területére csaptak át.

4. A zoltárének átalakulása és a verstörténeti átalakulás

A népi énekformák átalakulásáról nyújtott képünket eddig csupán az átalakuló zoltárformák elemzésének segítségével követtük nyomon. De annak, hogy ez az átalakulás a népművészetben végbement és így ment végbe, van

¹⁰³ Uo. 88. 1.

¹⁰⁴ A. GASTOUÉ, *Les origines du Chant Romain*. 146. sk. 1. Idézi E. WERNER. i. III. 353. l., 49. jegyzet.

még egy nagyon fontos bizonyítéka: a *korbeli nem-liturgikus plebejus költészet* maradványai.

Mindenekelőtt a *feliratok* tartoznak ide. Ha csupán összefoglaljuk MONCEAUX ezekre vonatkozó megállapításait, világos lesz, hogy *az itt végbement metrikai átalakulás a népi énekformák fejlődési útjáról rajzolt képünket tökéletesen igazolja.*

E megállapítások a következők:¹⁰⁵

a) a keresztény és pogány metrikus feliratok kétharmad részében, a *kvantitás elhomályosodik*;

b) ezzel szemben a *cezúra* megszilárdul a 3. lábon;

c) a hexameter *két utolsó lábának* ritmusa megmarad;

d) feltűnik az *akrostichon*, az *asszonánc*, néha a *rím* is.

Világos tehát, hogy ugyanaz a folyamat, ami a népi énekformák területén az íves-átbeszélt-áténekkelt-dalszerű formatípus létrejöttéhez vezetett, hatott a hexameteres feliratokra is. Elveszett a hexameter *belső ritmikus tagoltsága*, és szabadon *átbeszélt* tagoknak — soroknak, félsoroknak — adta át helyét. Megnőtt ezzel szemben a tagok *végeinek* szerepe, és a megmaradt ritmikus elemek ide sűrűsödtek: szükségszerűen állandósult a *cezúra* helye és megmaradt (sőt az átbeszélt «lőtét» képest nagyobb súlyt kapott) a *sorvégi záróritmus*; végül pedig, a *cezúra* és *sorvég* megnövekedett jelentőségének utolsó következményeként, megjelentek az *asszonánc* és *rím* elemei. (Az akrostichon kedveltsége végső fokon valószínűleg a héber zsoltárra vezethető vissza; miután a héber zsoltárokat már a hellénizmus széles körben elterjesztette, a Birodalom messianisztikus-eszkatológikus irányzatainak különböző misztikus verses «jóslásai» a titokzatos jelentésű akrostichon-betűsorokat nagy népszerűsége emelték. De éppen most, a nagy verstani-énekformabeli átalakulás idején, az akrostichon *sorvégi* formája kezd különös jelentőségre szert tenni: az azonos betűvel végződő sorok formailag még az akrostichon egy válfajának számíthatnak, de lényegüket tekintve már egyben a *rím* iránti igény kifejezői.)

Igen érdekes meggondolni azt is, hogy a hexameter záróverslábainak kiemelkedése voltaképpen nem jelent mást, mint az «*adonisi-gagliardikus*» *képlet önállósulását*. Tehát a hexameter záróképletét ilyen módon, a latin népköltészetben is meglevő, sőt tipikus ritmusképlet szellemében értelmezhetjük. A hexameterből ilyesfajta képlet alakult:

135.

× × × ... ♪ ♪♪ | ♪ ♪ ||

vagy:

↓ ↓ ↓ ... ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ||

Nem másról van tehát szó, mint annak a folyamatnak egy oldaláról, amelyben a népköltészet eredeti ritmusképletei a sorvégekre szorulnak, és

¹⁰⁵ P. MONCEAUX, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*. 3. köt. Páris 1905. 430. sköv. lk. — Lásd még uő, *Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique* (I—III: *Revue archéologique*, 1903—1906), *Rev. arch.* 1906. jan.—jún. (IV^e série, t. VII), 185—189. l.

amely egy más területen a *cursus* létrejöttéhez vezet. A *cursus* «legköznapibb» formája: a «*cursus planus*» pontosan azonos a hexameter «adonisi» záróritmusával.

Ennek az átalakulásnak a tanulmányozásához a leggazdagabb anyagot COMMODIANUS költeményei adják.

Commodianus, aki minden valószínűség szerint a III. század második felében, Észak-Afrikában élt,¹⁰⁶ egyben a korbéli latin plebejus ideológia egyik leg-erőteljesebb megszólaltatója is.

Miben rejlik nagy hexameteres költeményeinek, az «Instructiones»-nek és a «Carmen»-nek plebejusi jellege?

Mindenekelőtt *gondolatkörében*. A két költeményt ugyanaz a harcias apokaliptikus-eschatológikus eszmevilág itatja át, mint a hellénisztikus tömegmozgalmak, a «János jelenései» és a montanizmus hatására megélenkülő afrikai tömegmozgalmakat, majd eretnekmozgalmakat. A «Jelenések» Commodianus különösen kedvelt forrása; mint RÉVAY J. rámutat, nemcsak gondolatait, hanem gyakran kifejezéseit is átveszi. Még érdekesebb Révaynak az a megállapítása, hogy Commodianus «nemcsak az irodalmi eschatológiát ismerte, hanem jól ismerte és felhasználta annak népmondabeli változatait is».¹⁰⁷ (Kiemelés tőlem. — M. J.) Révay itt a Neróval kapcsolatos népmondára utal. Ugyancsak ő emeli ki Commodianus «massiv chiliázmusát», «mely csak földi gyönyörökre áhítozik», szemben azzal a felfogással, mely szerint «az uralkodás örömeit az isten imádásának egységében és szellemiségében... kell keresni».¹⁰⁸

E népi apokaliptia szempontjából különösen tanulságos a «Carmen» végítéleti képméne az a része, amelyben az ítélet végrehajtóiként a *gótok* szerepelnek! (805—822. sor.) A «főlelmetes nevű» Apollyon fogja őket vezetni, aki fegyverrel végetvet a szentek üldözésének: sokezer harcos élén Rómába megy, és «sok foglyulejtett szenátor fog akkor sirni; és, egy barbár által legyőzve, káromolják az eget istenét». De az üldözött keresztényeket mindenütt testvérként keresik föl. — A római uralom elleni gyűlölet és a barbárok iránti rokonszenv összefonódásának hasonló megnyilvánulása ez, mint ami a sanyargatott tömegek részéről később gyakorlati tettekben is tetet öltött, a barbárok által megszállt területekre való menekülésben, a barbár hadműveletekben való részvételben, e hadműveletek és a rabszolga és colonus-felkelések összekapcsolódásában.

Plebejus ideológiát sugároz Commodianusnak a *szegénység*, az *askétizmus* melletti állásfoglalása is, amiben megint az északafrikai tömegmozgalmak hagyományainak egyenes folytatója. Jól látta ezt a kapcsolatot már Gennadius, a hivatalos egyház krónikása is (az V. század 2. felében), aki, Commodianusról bizonyos megvetéssel nyilatkozva, szellemi elődei közül mindenekelőtt Tertullianust említi meg és megállapítja, hogy olvasóiba «különösen az önkéntes szegénység szeretetét» (maxima voluntariae paupertatis amorem) véste be (De viris illustribus, 15). Ennek a szegénység-kultusznak az éle már nemcsak a gazdagok ellen általában irányul, hanem többek közt — egészen a tertullianusi szellemben — az egyház képviselőinek üzleties szelleme ellen is, így azok ellen, akik a «lapsi»-nak (az üldözés során «elbukottaknak»: hitelhagyottaknak) pénzért, lakomáért árulják a hűnbocsánatot.¹⁰⁹

A plebejus jelleg nemcsak tartalmilag mutatható ki Commodianusnál, hanem műveinek nyelvében, kifejezésmódjában is. MONCEAUX erre vonatkozóan — nem túl nagy elismeréssel — azt írja, hogy Commodianus versei «a barbarizmusok legszebb gyűjte-

¹⁰⁶ Afrikai voltának bizonyítékai, LABRIOLLE szerint, maga a neve, továbbá nyelve, Cyprianusra utaló számos reminiscenciája, végül Cyprianus «Testimonia ad Quirinum»-ának használata. (Hist. de la litt. lat. chrétienne, 250. l.) Lásd még VERNIER, *La versification latine populaire en Afrique. Commodien et Veracundus*. (Revue de Philologie, 15. köt. 14. skk. 1.) Foglalkozását illetően a kutatók általában nem fogadják el — és későbbi leíró fantáziájának tulajdonítják — «Carmen»-je «explicit»-jének állítását, hogy püspök volt; ő magát «Krisztus koldusának» (mendicus Christi) nevezi, aki «a csatornából emelkedett ki» (de cloaca levatus). — Commodianusról egyébként komoly tudományos értékű magyar monográfia is van: RÉVAY József, *Commodianus élete, művei és kora*. Budapest 1909.

¹⁰⁷ RÉVAY J. i. m. 68. l.

¹⁰⁸ Uo. 107—108. l.

¹⁰⁹ Instructiones, II. Lásd RÉVAY J. i. m. 54. l.

ményét foglalják magukban, amelyről csak a legrosszabb latinista álmodhatott». ¹¹⁰ De vannak kutatók, akik szerint Commodianus képes lett volna a klasszikus latinság szabályai szerint is alkotni; ¹¹¹ a vulgáris latint *öntudatosan* használta, mert a *nép számára írt*. ¹¹² Népi elemet lát Révay Commodianus erőteljes szatirikus képeiben, gúnyos kifejezéseiben is, amelyeket a római világ uralkodó kultuszával szemben használ: «... műve nem akart irodalmi színvonalat elérni, hanem csak a nép szája ízét eltalálni.» ¹¹³

Végül: Commodianus művének a plebejus tömegmozgalmakkal, eretneknek bélyegzett irányzatokkal való kapcsolatát megerősíti a *hivatalos egyház* vele szembeni állásfoglalása is. Egy GELASIUS pápának (i. u. V. század vége) tulajdonított dekrétum egyenesen *apokrifáknak* jelenti ki Commodianus írásait és a keresztény hívőket *eltiltja olvasásuktól*; mint ilyeneket, egy sorba helyezi őket — többek között — TERTULLIANUS, MONTANUS és MANI műveivel.

Mindezeket tekintetbevéve, különösen fontosak azok a tanulságok is, amelyeket Commodianus műveinek *metrikai* sajátosságaiból levonhatunk: műve gondolatvilágának, nyelvének, kifejezőmódjának népi kapcsolataiból önként adódik az a következtetés, hogy verselésmódjának is — ilyen vagy olyan mértékben — a népköltészet formavilágát kell tükröznie.

Mindenesetre általánosan elismert tény, hogy Commodianus verselése jelentősen eltávolodik a hexameter klasszikus formájától. De ezen belül eltérnek a további vélemények. Egyes nézetek szerint (BOISSIER, SCHEILER) a kvantitással semmit sem törődik, csak a hangsúllyal; mások szerint (W. MEYER, HAUSSEN) a hangsúly szerepe egyáltalán nem uralkodó nála és cezúránál és sorvégen mindenekelőtt a kvantitást veszi figyelembe; egyesek szerint újító, mások viszont, mindenekelőtt Monceaux, és az ő anyagára támaszkodva mások is, kimutatják, hogy Commodianus semmit sem újított, mert verselésének elemei mind megvannak már a — főleg északafrikai — feliratokban (amelyekről az előbb volt szó); egyesek (Révay) e költészet latin népi eredete mellett törnek lándzsát, mások (Meyer) a semita hatás megnyilvánulását látják Commodianus verselésének új vonásaiban.

Ezeknek a vitás kérdéseknek egy része onnan ered, hogy a verstan adott kategóriáiban mozogva föl lehet ugyan ismerni, hogy Commodianus a latin hivatásos költészethez képest újat hozott, de ennek az újnak a természetét már nem lehet pontosan meghatározni. Vajjon a metrikus elv egyszerű «deformálódásáról» van-e szó, vagy a «hangsúlyos» elv megjelenéséről, vagy esetleg a «szótagszámlálási» elv első csíráiról? E szűk kategóriák merev falai elzárják a lehetőségeket a verselés szélesebb összefüggésekben való vizsgálata elől.

Pedig a commodianusi vers sajátosságait precíz filológiai munkával, aprólékosan leírták már: mégpedig a legpontosabban, a legélesebb szemmel még W. MEYER. Az ő megállapításai az alábbiakban foglalhatók össze: ¹¹⁴

1. Commodianus «hexameter» sor elején és cezúra után a *kvantitást éppúgy elhanyagolja, mint a hangsúlyt*.

2. *Cezúránál és sorzárlatnál megőrzi a kvantitás elveit*. (Tehát — a feliratokhoz hasonlóan — «adonisi», «cursus»-zárlatot ad. — M. J.)

3. Különösen fontos, állandó helyhez jut a *cezúra*, amely törvényszerűen a 3. láb emelkedő tagja után következik. «Ha a tiszta kvantitás-elvű hexameterben már az azonos cezúranak ez az állandó megtartása is feltűnő volna, Com-

¹¹⁰ MONCEAUX i. m. 3. köt., 483. l.; lásd még LABRIOLLE i. m. 243. l.

¹¹¹ W. MEYER, *Anfang und Ursprung* ... 27. l.

¹¹² RÉVAY J. i. m. 122. l.

¹¹³ Uo. 49. l.

¹¹⁴ W. MEYER, *Anfang und Ursprung* ... 6; 24. skk. 1.

modianus a *hosszú sor két rövid sorra osztását* még élesebben hangsúlyozza azáltal, hogy az első rövid sor utolsó szótagját, bár az emelkedő tagot (Hebung) képvisel, mégis *sorzáróként kezeli*, t. i. kvantitását nem veszi figyelembe.» (Meyer példája a Carmenből: «Plus eram quam palea levior quasi centum adessent» stb.) Később hozzáteszi: «Commodianus számára a *födolog a záradék képzése volt.*» (Kiemelések tőlem — M. J.)

4. Commodianusnál szerephez jut a *rím*. Ezt a kérdést W. Meyer csak a *sorvégi akrostichonnal* kapcsolatban érinti: az Instructiones II. 28-ban *e-*, II. 39-ben *o*-végződés; II. 27-ben két sor kivételével *i*-végződés. De meg kell említeni, hogy a rím egyébként sem ritka nála; a rimes-asszonáncos összecsendülésekbe nemcsak a sorvéget, hanem a *cezúrát* is bevonja, mint pl. Instructiones II. 37, 21—22. sorban:

Ceterum in illis | [vobis] si spem esse putatis
*In totum erratis, | si Deum et fana colatis.*¹¹⁵

5. A legfontosabb törvény, amelyet W. Meyer Commodianusnál felfedezett: a «Paargesetz», a *verspárok törvénye*. Ez abban áll, hogy *minden 2—2 hosszú sor értelmileg összetartozó pár*, utána pedig értelmi cezúra következik. «Ez a parallelizmus ahhoz hasonló, amelyet korábban a *zsolttároknál* feltételeztek.» (Kiemelés tőlem — M. J.)

W. Meyer e fölfedezései nagyjelentőségűek; de persze nem lehet belőlük «semita eredetre» következtetni. Éppúgy nem, mint ahogy az a nézet sem igaz, amely valami kezdettől fogva létező latin népköltészeti elemek feltörését látja itt. A dolog bonyolultabb, összetettebb, *történetibb* jelenség: szerepe van benne a héber és a latin népköltészeti elemeknek is, de egyiknek sem változatlan formában. A héber zsolttár — mint láttuk — hosszú utat tett meg, amíg a hellénisztikus fejlődési fokon keresztül latin zsolttárrá lett; a latin népművészet behatolt ebbe a zsolttár-gyakorlatba, de a behatoló latin népművészet maga is egy döntő átalakulás állapotában volt. A zsolttárénekek latin formája *éppen az átalakulásnak ezt a kettős útját sűrítette magába*; és Commodianus versei nem a «zsolttárral általában», hanem *éppen ezzel a latin zsolttárral mutatnak döntő hasonlóságot*. W. Meyer koncepciójával ellentétben tehát a zsolttárénekek és a latin plebejus versformák rokonsága nem a latin vers semitizálódásának, hanem éppen a «semita» zsolttár latinizálódásának — még pedig az átalakuló latin népművészet szellemében való latinizálódásának — bizonyítéka.

Ez a hasonlóság még szembeötlőbb itt, mint Monceaux latin felirataiban. A kvantitás elhomályosodásának, a cezúra szerepének, a «cursus»-szerű «adonisi» zárlatnak, a rím- és asszonánc-elemeknek a latin zsolttár tendenciáival való alapvető megegyezésére már ott rámutatunk. Most emeljük ki, Commodianussal kapcsolatban, W. Meyer következő megállapításait:

a) «A *födolog a záradék képzése.*» A sorok «endbedingt», végére kihagyott jellege, *az átbeszélt tv lezárásának a fontossága* tehát éppúgy előtérbe lép itt, mint a latin zsolttárnál, ahol az esetleg szövegileg a «cursus»-zárlatban vagy a rímben, asszonáncban, de mindenesetre zeneileg *a jellegzetes kadenciákban és a zárómelizmákban nyilvánult meg.*

¹¹⁵ RÉVAY J. példája, i. m. 124. l.

b) A *cezúra* szerepének további tisztázódása, határozottabb tagoló szerepe, amely «a hosszú sort két rövid sorra osztja». Ugyanúgy, mint ahogy a latin zsoltárt a *cezúra* és a *zárlat*, a «felső hangsúly és az alsó hangsúly» két, kb. szimmetrikus félre, «ív-részre» tagolja.

c) Ézzel függ össze a hosszú sorok *sorparképzése* is, amelynek a latin zsoltár «coupletizálódásával» való rokonsága annyira nyilvánvaló, hogy minden további magyarázata szükségtelen.

A plebejus latin (főleg *északafrikai*) költészet dokumentumai: a feliratok és Commodianus költeményei tehát megerősítik annak az útnak az igazságát, amelyet a népművészet átalakulásáról a zsoltár fejlődési útja segítségével rajzoltunk; másfelől a zsoltár latin átalakulásáról (amelynek első fő kohója ugyancsak *Észak-Afrika* volt) adott kép segít megvilágítani az i. u. első századokban megindult verstani átalakulás jellegét és legfőbb hajtóerőit.

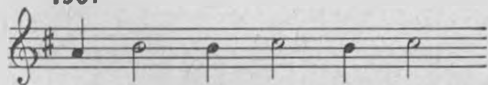
Mindkettőnek háttérében a népművészeti formáknak az íves-átbeszélt-áténekelte dalforma felé való fejlődése állott; társadalmi alapja pedig az a colonusi átalakulás volt, amely — főként a latin provinciákban, de ezek közül is elsősorban Észak-Afrikában — először hozta létre az európai jobbagyparasztság csiráit.

5. A latin és a héber zsoltárének viszonyáról

Azt hisszük, a zsoltárformák eddigi útjának megrajzolása, a zsidó után a görög-hellénisztikus, majd a latin fejlődési fok elemzése bebizonyította, hogy a latin zsoltár egyszerű visszavezetése a héber psalmódiára nem tükrözi a latin psalmódia létrejöttének tényleges folyamatát. Néhány probléma közelebbi megvilágítása azonban mégis szükségesnek látszik.

Nem kétséges, hogy ebben az átalakulási útban vannak olyan elemek, amelyek még az óhéber zsoltárban keletkeztek, és amelyeket megtartott, továbbvitt a hellénisztikus, majd a latin fejlődési fok is. Lehet itt hivatkozni mindenekelőtt arra, hogy a héber és a latin psalmódia hangrendszere közt sok az azonos vonás; továbbá arra, hogy a *sorparók* alkotása már a héber zsoltárban előtérbe lépett; végül nem egy példát lehet felhozni, amikor egy-egy *konkrét zsoltár* vagy zsoltár-részlet dallamában, sőt esetleg szövegi lejtésében is sokat megőrzött — a hellénisztikus és latin változatokon át — eredeti arculatából. Ilyen példa volt, mint láttuk, a 113. (héber 114.) zsoltár, az «*In exitu*», amelynek dallamváza (a «tonus pregrinus»), sőt kezdősorainak szövege is sok közösséget mutat a héber eredeti formájával. Lehetne utalni itt — a *canticumok* közül — a «*Mózes-énekre*», amelyben a héber eredeti kezdősor híres «kör-táncos» lejtése a görög és a latin változaton át is végigvonul és így könnyűszerrel alkalmazható a héber eredeti jambikus lejtésű dallamára (vö. a héber fejezetben, a 61. példa kapcsán elmondottakkal):

136.



q - ši - ro lā - dāu - noj
 a - szó - men tó küri - ó
 can - te - mus Do - mi - no

De másrészt : ezek a továbbvitt elemek is *más összefüggésekben jelentkeztek, más értelmet kaptak* a hellénisztikus, majd a latin zsoltárénekben. A *hangrendszer* hangjai ugyan nem egy esetben azonosak maradtak, de a latin zsoltár *egészen mást hoz ki belőlük*, mint a héber: a tri- és tetrachordális rendszerek *belülről tagozott variációja helyett a rájuk kifejlesztett ívet*. (Másrészt, tekintve, hogy az adott kor népi énekformáiban *mindeniütt tipikusak voltak* a tri- és tetrachordális rendszerek, az ilyen hangrendszerek kimutatása önmagában még éppúgy lehet bizonyíték a héber, mint a görög vagy latin eredetre.) A *sorpárokra* vonatkozóan láttuk, hogy a héber zsoltár sorpár-képzése a *«vaudeville-couplet»* egy sajátos formája, amely igen sokat megtart még a szabad, *lai-szerű* variációs elemekből is, és gyökerében más, mint a colonusi fejlődés talaján születő *«íves sorpár»*. Az, hogy a megtartott régi elemek új összefüggésekben élnek tovább, minden esetben kimutatható a felhozott konkrét példákon is. Az *«In exitu»*-nál láttuk, hogy a tetrachordvariációs rendszer hogyan kezd átalakulni íves típusú rendszerré, a szöveg pedig — a lejtés fő vonalának megtartása mellett is — hogyan *«beszélődik át»*. A *«Mózes-énekkel»* kapcsolatban pedig már korábban kimutattuk, hogy a Septuaginta-szöveg hogyan dolgozza át a héber eredetit, és hogy a korai latin *«tractus-verzió»* is *éppen a görög változatból*, nem pedig a héber eredetiből indul ki. A latin tractus-verzió *zenéjét* illetően pedig egy rövid pillantás meggyőz arról, hogy e dallam mennyire gyökeresen más, mint a héber verzió dallama. A héberben : rövid motívumok ritmikus ismétlései, variációi, és az anapesztikus variáció még a melizmatikus függelékekben is ott lüktet (lásd a 61. példát) ; a latinban pedig : széles *«áténeklés»*, átfogó dallamívek, vontatott-nagylélezetű építkezés (vö. a 109. példában adott tractus-típussal, amelynek mixolidikus változata a Mózes-ének tractus-dallama).

A zsidó liturgikus dallamok IDELSOHN általi feltárása és a nyomán megindult gregorián-zsidó összehasonlító kutatás (IDELSOHN, P. WAGNER, E. WERNER) felbecsülhetetlen értékű lépést jelentett előre a zenetudományban ; de ennek az irányzatnak megvolt a — részben nyilván a fölfedezés izgalmaiból fakadt egyoldalúsága, hogy *csak az azonosat keresték*, és az eltérőről, méginkább annak életbeli háttéréről alig ejtettek néhány szót. Ezen a téren megelégedtek néhány mellékesen elszórt megjegyzéssel, mint Idelsohn azzal, hogy a zsidó dallamok *«ritmikája* mindenestre keleti módra *élénkebb*, mint a gregorián dallamoké»¹¹⁶ (kiemelések tőlem — M. J.) ; vagy P. Wagner és E. Werner azzal, hogy a *«változó tuba»*-ról, mint *«keleti vonásról»* beszélnek, szemben a kialakult latin psalmódia állandó tuba-jával.¹¹⁷ Nem jutottak el annak kifejtéséhez, hogy az *«élénkebb ritmus»* nem más, mint a zsidó dallamokban még élő *anapesztikus ritmusvariáció* ; a *«gyakran változó tuba»* pedig nem más, mint a zsidó dallamokban még élő *tetrachordvariáció*. És hogy az anapesztikus ritmusvariáció, a tetrachordális dallamvariáció a latin zsoltárban háttérbe szorult és helyét valami más : az íves-dalszerű-átbeszélt-áténekelt forma váltotta fel, *ez nem valami részletkérdés, hanem az énekformák nagyszabású történelmi átalakulását jelzi*.

Már néhány kiragadott példa is világosan szemlélteti, hogy mi az a lényeges elem, ami kicsúszik az ilyesfajta összehasonlítás hálóján. E. WERNER a

¹¹⁶ A. Z. IDELSOHN, *Parallelen zwischen gregorianischen und hebraeisch-orientalischen Gesangsweisen*. (ZfMW, 4. évf. [1921. okt. — 1922. szept.]), 515. l.

¹¹⁷ Lásd a 101. és 102. jegyzetet.

görög «tropos spondeiakos» (pentatonizáló fríg — görög dór — skála) hangrendszerének a zsidó psalmódiától a «gregorián» énekig végigvonuló életére hozza fel példának a következő zsidó dallamot:¹¹⁸

137.

V'-ha - ko-ha-nim v'-ha-'am ha-'om-dim ba-'a-za-ra *tb.*
 x ' | x x ' | x x ' | x x ' | x x ' |

és egybeveti — többek közt — a XV. mise «Gloria»-jával.

A hangrendszerbeli rokonság valóban megvan; de nem kerülhetik el figyelmünket a lényeges eltérések sem. A héber énekben szembeötlő az *anapestikus ritmusvariáció* (amelynek kiemelésére a szöveg alatt feltüntetettük szokásos metrikai jeleinket), továbbá a tetrachordikus (vagy itt, pontosabban: tritonikus) *dallamvariáció*, amely az egész hangterjedelmet szakadatlanul bejárja, belülről tagozza. Mennyire mások a latin ének átbeszélt ívei, dallamának jellegzetes, föl- majd leszálló architektonikus szimmetriája, amely sorpárokat hoz létre minden olyan helyen, ahol ezt csak a szöveg, ismételtetővariálók mondóka jellege mellett (ami a görög eredetiben még kifejezetten ritmusvariációs formában jelenik meg), megengedi:

138.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.
 Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter ma-gnam glo-ri-am tu-am. *stb.*

Hasonló megállapításokat tehetünk a következő zsidó dallamnak a «Felix namque es» kezdetű offertoriummal való egybevetésénél:¹¹⁹

139.

Előénekes
 Bora - ku et a-do-nai ha-me-bo-rach;
 x ' | ' | x x x ' | x x x ' |

¹¹⁸ E. WERNER, *The Doxology in Synagogue And Church*. (Hebrew Union College Annual, Vol. XIX.) Cincinnati 1945—46. 333—335. l. A példa: marokkói zsidók Tefilla-psalmódiája, IDELSOHN i. m. 2. köt., 73. szám nyomán.

¹¹⁹ E. WERNER, *The Doxology...* 344—345. l.; IDELSOHN i. m. 2. köt., 97—98. l.

Gyülekezet

Ba - ruk a - do - nai ha - me - vo - rach le - ò - lam va - èd.
x x x x — | x x x — | x x — | x — ||

b Fe - lix nam - que es, sa - cra Vir - go...

A zsidó dallam ismét az anapestikus-tetrachordikus variáció ismert elvein épül. A latin dallam viszont valamennyi lehetséges kötött ritmusképletet szétomlaszt, szélesen áténekel, a nagyívű «tractus»-ének szellemében; az első rész fölszálló, a második rész leszálló ívében pedig már benne vannak az architektónia csírái. (Igaz, hogy a zsidó dallam első tagja — az előénekes része — is magasabban zár, mint a befejezés; de ez itt nem más, mint csupán az «ouvert-clos» egy lehetséges formája. Ettől a zárástól függetlenül, a dallam kis motívumegységei az egész tetrachordot szakadatlanul bejárják, szemben a latin dallam egybekovácsolt, fokozatos emelkedésével és esésével.)

Ugyanígy nem utal E. Werner a zsidó- és latin psalmódia közti különbségre azzal az egyébként nagyjelentőségű fölfedezésével kapcsolatban sem, hogy a maszoretikus hangsúly-jelek a zsidó zsoltárszövegekben határozott, dallamra utaló rendszert mutatnak és gyakran visszatérnek.¹²⁰ Werner ezt a rendszert a szír «ris-qolo»-hoz és a bizánci «heirmos»-hoz hasonlítja; de nem derül ki, hogy a latin psalmódia — és tovább: a népdalok strofikus szerkezete — miben több, mint a variációs modellek általános gyakorlata, mennyiben jelent új formatípust, a visszatérő «makám»-motívumoknál fejlettebb formáját a strofikusságnak: vagyis nincs szó a variációs «lai-szakasz» és az íves-architektonikus «dal-strófa» lényeges különbségéről.

Már pozitív mondanivalójukban is kevésbé meggyőzők — éppen történelmietlenségük miatt — E. Wernernek azok a fejtegetései, amelyek szerint a Vulgata és Itala zsoltár-szövegei a fél- és egész zárlatokat «nyilvánvaló gondossággal» a héber szöveg «atnah»-hal, ill. «silluk»-kal jelzett metszeteinél kívánják elhelyezni.¹²¹ Werner teljesen figyelmen kívül hagyja, hogy a latin zsoltárszövegek nem a héber, hanem a hellénisztikus görög szövegekből (Septuaginta) indultak ki, amelyek a héber eredetét nem egyszer megváltoztatták, és Hieronymusnak külön — nem mindig gyümölcsöző — erőfeszítésébe került, hogy az eredeti héber szövegből ott, ahol ezt a görög és latin változat átfor-gatta, valamit is visszaállítson!

A zsidó zsoltárénekekkel kapcsolatban egy további lényeges dologról is csak nagyon futólag volt eddig szó: arról az *átalakulásról*, amely a történelem folyamán *magukban a zsidó dallamokban is* végbement.

Ennek az átalakulásnak a következő három fő oka van:

1. Az eredetileg népi jellegű énekformák átalakulása *liturgikus-szólisz-tikus* formákká. A liturgikus gyakorlat egyrészt elszakad a közvetlen össz-

¹²⁰ E. WERNER, *Preliminary Notes...* 362. skk. 1.

¹²¹ Uo. 349—350. 1.

művészeti tevékenységtől, másrészt később, az évszázadok folyamán *elveszti maga alól az élet reális talaját* és merev sémává kezd válni. Ennek következtében «széténeklő» az eredetileg eleven ritmikus képleteket ott is, ahol e képletek nyomai még határozottan kivehetők.

2. A zsidó nép, szétszóródása után, természetesen nem őrizte meg eredeti társadalmi formáit, hanem ilyen vagy olyan módon részesévé vált azoknak a nagy társadalmi folyamatoknak, amelyek az ókor vége óta általában a feudalizálódás felé végbementek. A zsidó nemzetségi tradíciók és az újfajta, keveredett zsidó hagyomány különbségét egyébként mi sem mutatja jobban, mint a *szeferd-askenáz* ellentét. Ezt nem lehet a spanyol és germán területen élő zsidóság ellentétére leegyszerűsíteni: olyan elkülönülésről van itt szó, amely az egyik — szeferd — ágon a régi, hagyományokhoz ragaszkodó arisztokrata-réteget, a másik ágon egy újfajta, keveredő plebejusi réteget képvisel. A különbség jelentkezik a *metrikában* és magában a *nyelvben* is: az anapestikus lejtésű metrika (és a vele összetartozó lai-ének-típus) legfőbb fenntartói a szeferdok, akik megőrizték a héber nyelv eredeti liktetését, véghangsúlyos kiejtését; az askenázoknál viszont a kiejtés a feminin végződés felé tolódott el, és ezzel szoros összefüggésben a metrika is elhomályosodott.

3. A fenti okok miatt a *környező népek* zenei formái, többek közt maga a *keresztény kultusz* zenéje is egyre számottevőbb *hatást, visszahatást* kezdett gyakorolni a zsidó zene népi és liturgikus formáira. A «gregorián» zene visszahatását a zsinagógai gyakorlatra maga E. WERNER is többször kiemeli.¹²²

Az a tény, hogy a társadalmi átalakulás törvényszerű következményeképp a zsidó énekformákban is átalakulás ment végbe, teljes mértékben megerősíti az énekformák fejlődésével kapcsolatban eddig kifejtetteket. Annál is inkább, mert a zsidó énekformák *plebejusi* átalakulásának útja, szemben a konzervatív-arisztokratikus szeferd énekformákkal, részleteiben is sok hasonlóságot mutat a latin psalmódia fejlődési útjával — nyilván egyrészt a jobbágyparaszti népdal közvetlen hatása, másrészt a keresztény énekformák hatása miatt.

Hasonlítsuk össze például a 81. zsoltár (londoni) szeferd változatát a zsoltárnak egy iráni formájával.¹²³

140.

[1. vers]

Lam-nats - tse - ah ngal hag - git - tit lę - a -

[2. vers]

saf har - ni - nu le - lo - him ngu - ze - nu ha -

¹²² E. WERNER, *The Doxology* . . . 342—345. 1.; *Preliminary Notes* . . . 360—361. 1.

¹²³ A. Z. IDELSOHN: *Otzar n'ginot Jisraél. II. N'ginot j'hudé Babel.* (Izrael dalainak kincsestára. II. Babilóniai zsidók dallamai.) Jeruzsálem 1922. 2. köt., 67. 1. 4. szám.

[3. vers]

ri - ngu le - lo - he ja - nga - kov. Sę - u zim -

ra ut - nu tof kin - nor na - ngim ngim na - vęl. stb.

[1. vers]

Lam-na - tsc - ah al ha - gi - tit lę - ę - sof,

[2. vers]

har - ni - nu lę - lu - him u - zę - nu ho - ri - u lę - lu -

[3. vers]

hę ja - ă - kuv. sę - u - zim - rę u - tę - nu tuf

ki - nur nę - im im nę - vęl. stb.

E két példa természetesen eredetileg is különböző dallamtípust képvisel, tehát közvetlen egymásból való eredeztetése nem lehetséges (két különböző tetrachordváltozatból indulnak ki). De összehasonlításuk így is messzemenő tanulságokkal jár. A szefard változat a négyegyedes «ketrec» ellenére világosan megőrizte az óhéber *anapesztikus ritmusvariáció* nyomait; zenéje pedig annak a felső kisterccsel kiegészített tetrachord-törzsnek a variációjára, épül, amelynek példáival már eddig is többször találkozhattunk.

Mit mutat ezzel szemben a perzsa változat? Mindenekelőtt: a szefard változatban még élő anapesztikus képleteket *szabadon átbeszéli*. A kis ritmusvariációs egységek helyett széles beszéd-íveket alkot, amelyeknek *csak a végére helyez nyugvópontot*. Ebből szükségszerűen következik a végek kidiszitése: a *végmelizma-technika*. Ugyancsak szükségszerűen adódik az a dallamszerkezeti követelmény, hogy a rendelkezésre álló c—g tetrachordot nem tagozza szakadatlanul, hanem kiszemeli belőle «tuba»-ként a magasan fekvő h-hangot, és erre az egész dallamot *kupolásan, mintegy ívként* feszíti ki. Ezáltal a *sorpárok* (a magános bevezető első vers kivételével) határozottan kiemelkednek mint a forma fő alkotórészei — szemben a szefard változattal, amely a sorpáron *belül* is kis egységekre tagolódik; a cezúrát *magasabb (h)*, a zárlatot pedig

mélyebb (g) hang képviseli — szemben a szefard változattal, amely éppen a cezuránál száll le e-re, és a zárlaton emelkedik a-ra.

A zsidó énekformák *belső* történetében is teljesen igazolódik tehát az az állításunk, hogy a nagyobb, átbeszélt szövegi egységek, a végnyújtás, a végmelizma és az íves-kupolás dalszerű forma szorosan összefüggnek egymással; és együttesen térnek el, másrészt, a kis ritmikai és dallami egységekben építkező variációs énekformáktól.

Hasonló eredményekkel jár, ha az I. zsoltár eredeti szefard formáját összehasonlítjuk egy újabb, Magyarországon gyűjtött változattal. Ezt az összehasonlítást már a hellénisztikus fejlődést tárgyaló fejezetünkben, 69—70—71. példánkban és a hozzájuk kapcsolódó fejtegetéseinkben megtettük; így elegendő, ha az ott elmondottakra csak utalunk, és kiegészítésként még az alábbiakat fűzzük hozzá:

a) A kis egységekből építkező szefard változat helyett a magyarországi verzió nagy, egybevont, íveket ad, amelyeket az «íves sorpár» elvének megfelelően tagol, tehát egy-egy vers csupán két nagy tagból áll;

b) a kadenciákat az íves forma «felső és alsó nyugvópont»-elvének megfelelően rendezi el, tehát cezúra = felső nyugvópont, zárlat = alsó nyugvópont;

c) a dallamot íves-kupolás formában építi fel; ez az építkezés itt már a hangrendszernek a modális oktávig való kiszélesítéséhez vezet.

A magyarországi verzió a szefarddal szemben egyébként, mint már utaltunk is rá, egyben a zsidó nyelv átalakulását is tükrözi.

Fölmerülhet itt még egy kérdés: ha a héber zenében mindkét típus — a ritmus-dallamvariációs és az íves-dalszerű — egyaránt megtalálható, mi bizonyítja, hogy az első régebbi, a másik újabb és nem megfordítva; vagy hogy a kettő nem létezett kezdettől fogva egymás mellett?

Úgy hisszük, hogy erre a kérdésre az énekformák fejlődésének általános története, amelyet mostanáig igyekeztünk vázolni, önmagában is kielégítő választ ad. De még néhány további érv:

1. Az eredeti zsoltárszövegek nyilvánvalóan és bebizonyítottan *metrikusak*; a metrika létrejötte tehát nem lehet későbbi fejlemény, mint a metrika felbomlása, sem pedig azzal egyidejű.

2. A zsoltárének ritmus- és dallamvariációs formáját éppen a *konzervatív-arisztokratikus, elzárkózó, szefard* hagyomány őrzi, míg az ettől eltérő formák hordozói a legkülönbözőbb keveredéseken átment rétegek. A konzervatív elemek által őrzött pedig sem későbbi nem lehet, mint az idegen hatások előtt megnyíló, sem pedig azzal egyidejű.

3. Láthattuk, hogy az utóbbi típus magyarországi példája már eljut a *kvint-oktáv központú modális hangrendszerig*. Ez pedig — az egész zenetörténet tanúsága szerint — sem korábbi nem lehet, mint a tri- és tetrachordális rendszerek, sem pedig azokkal egyidejű.

4. Az utóbbi típus nem egy példája — mint a magyarországi — *nyelvében* is eltér az óhébertől. Az óhéber nyelv pedig sem későbbi nem lehet, mint az újhéber, sem pedig azzal egyidejű.

Az olyan összehasonlító módszer tehát, amely a héber—latin formák «liturgikus folytonosságának» bizonyítására az utóbbi rétegbe kapaszkodik és az előbbi rétegből is csak a latinnal azonos elemet ragadja ki, a történeti fejlődés szempontjából a legfontosabbat: az átalakulás törvényszerűségét engedi kicsúszni a kezéből.

*

Mindez nem jelenti, hogy az összehasonlító módszernek azok a képviselői, akik a hangsúlyt az *azonosságra* helyezték, ne tettek volna igen lényeges megállapításokat a zsidó énekformáknak a latintól való *eltérését* illetően. Maga P. Wagner nagy összefoglaló művében többször utal az architektónia és szimmetria «latin» jellegére, szemben a «Kelet hullámzó ornamentikájával». ¹²⁴

A különbség meglátása igen lényeges: hiszen e kategóriákban éppen a *variációs és az íves-dalszerű formák ellentéte* rejlik. Magyarázatul azonban túl kevés, és nem is fedi a való tényeket, ha eleve adott «Kelet—Nyugat ellentétről», «latin formaalkotó szellemről» beszélünk. Láthattuk, hogy a «latin formaalkotó szellem» a korábbi századokban éppúgy beérte az ismételtető-variálgató formákkal, mint a «burjánzó Kelet». Ez tehát nem adja meg a dallami architektónia születésének kielégítő magyarázatát; hanem csupán az, ha megvizsgáljuk, hogy milyen korban, milyen társadalmi okok hatására vezetett a «latin formaalkotó szellem» tevékenysége az íves-dalszerű énekformák létrejöttéhez.

A «Nyugat géniuszáról», a «nyugati egyház teljesítményéről» elhangzó szölamokat — LACH nyomán — E. Werner is átveszi; ¹²⁵ de e szemlélet következményeitől maga is megriad, amikor egyes német tudósok állítása elé kerül, akik — a fajelmélettől megmérgezve — a «nyitott» alleluját «semitának», a «zárt» himnusz-formát pedig «árjának» tartják, és az előbbit nem haboznak «alsóbbrendűnek» bélyegezni. Werner itt szembeszegezi velük, hogy maga a himnusz is szír, tehát semita eredetű. ¹²⁶

Amennyire téves, hogy az architektonikus formát egyszerűen a «nyugati latin szellem» eredményének tekintsük, annyira téves az is, hogy a *melizmatikus* éneket csupán *keletinek* vagy legalábbis keletről hozott «importnak» könyveljük el. Bár ez utóbbi nézet talán még az előbbinél is általánosabban elterjedt, szinte közhelyszerű.

Láthattuk, hogy a melizmatikus éneknek is különböző: egyrészt ritmusvariációs-táncos-jubiláló, másrészt pedig szabad, oldott ritmusú, «széles-ívű-vontatott» típusai vannak; láthattuk továbbá, hogy ez az utóbbi, «grand vent» típusú melizmatika nemhogy nem áll ellentétben az íves-architektonikus, dalszerű forma létrejöttével, hanem éppen ellenkezőleg: *szorosan együttjár vele*.

A melizmatikus ének «keleti» jellegének előítéletével határozottan szembe szállt W. WIORA; a «gregorián» melizmatikus énekek és európai népdalok közti párhuzamok kimutatásával teljesen meggyőzően zúzta szét a zenetörténetnek ezt a makacs közhelyét. ¹²⁷

A «latin formaalkotó szellem» hatásának kifejtése tehát úgy lesz pontos, ha mindenekelőtt a *latin provinciák colonusainak*, «izzadó aratóinak» formaalkotó szelleméről beszélünk. Mással, mint ezzel nem magyarázható a zenei formáknak az a forradalmi átalakulása, amely a — nyugati és keleti — ismételtető-variálgató formatípusok, dallam- és ritmusvariációs lai-füzérek helyén

¹²⁴ P. WAGNER i. m. III., 398., 407., 417. l., stb.

¹²⁵ E. WERNER, *The Doxology*... 337. l., 174. jegyzet, LACH, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* 288. l. nyomán.

¹²⁶ Uo. 341—342. l.

¹²⁷ W. WIORA, *Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung*. (Kongressbericht der IGFMW Basel, 1949.) 219. l. és XI. szám alatt közölt kótapéldák. Lásd még W. WIORA, *Europäischer Volksgesang*... 15. l., 16. szám alatt közölt kótapéldák.

megteremtette — Nyugaton és aztán Keleten is — az íves-átbeszél-áténekelt paraszti dalformát és ezzel új alapot adott egy új műzenei kultúra egész építményének is.

IV. fejezet

ÖSSZEFOGLALÁS

A zsoltárének útja három fő lépcsőfokának: az óhéber, a görög-hellénisztikus és a latin fejlődési foknak a kialakulása azt a nagy történeti időszakot fogja át, amelyben a szűk törzsi keretek felbomlanak és a hellénisztikus, majd római birodalomban létrejönnek a feudalizmusnak és egységes kizsákmányolt osztályának: a jobbágyságnak a csirái.

Ennek a történeti folyamatnak a termékeként felbomlanak a törzsi kultuszok és a hozzájuk kapcsolódó *összművészeti formák* is; a ritmus- és dallamvariációs, «lai»-típusú *énekformák* íves-dalszerű, áténekelt-átbeszél énekformák felé kezdenek átalakulni. *Megszületnek a «nagyívű» jobbágyparaszti népdal első elemei.*

Az énekformák átalakulásának ezt az útját a legpontosabban a *zsoltárének* fejlődésének végigkísérésével követhetjük. Egyrészt, mert itt olyan énekforma áll előttünk, amely az *egész átalakuláson végigvonul*, a nemzeti össz-művészet korai formáitól kezdve, a hellénisztikus «vaudeville-couplet»-n át, a latin zsoltár íves-dalszerű formáiig; másrészt (és ez az utóbbi ok egyben az előbbi magyarázata is), mert a zsidóknál a száműzetés óta született ideológiai elemek és az ezekhez kapcsolódó legfőbb énekforma: a zsoltárének, történelmi okoknál fogva *különlegesen fontos szerepet töltenek be a hellénisztikus, majd a római birodalom társadalmi átalakulásából fakadt tömegmozgalomokban.* A zsoltárének ezért, éppen a tömegek zenei gyakorlatában játszott különleges szerepe miatt, közvetve vagy közvetlenül *a korban élő népzenei formák egyik legfontosabb dokumentuma is.*

A zsoltárének fejlődési útja — amely tehát egyben kifejezi a népi énekformák átalakulásának útját is, a törzsi keretek felbomlásától a jobbágyparasztság csiráiig — az alábbiakban foglalható össze.

I. Óhéber fejlődési fok

Létrejöttének társadalmi alapja: a száműzetés utáni zsidóság sajátos történelmi helyzete.

Jellemzése: a «vaudeville-couplet» felé fejlődő «lai»-forma, amely egyrészt megtartja a korábbi, össz-művészetből fakadt énekformák anapsztikus *ritmusvariációját*, tetrachordális *dallamvariációját* és *lai-szerű tagozódását*, másrészt a *sorparókba* szerveződés irányában halad.

II. Hellénisztikus fejlődési fok

Létrejöttének társadalmi alapja: a törzsi kereteket felbomlasztó hellénisztikus társadalom, amelyben a zsidóság által kitermelt ideológiai elemek különös fontossághoz jutnak. Ezek kettős hatást gyakorolnak: (a) a

Birodalom kiutat kereső középrétegei, (b) a kisemmizett helyzetbe került tömegek nagyszabású mozgalmi felé.

Az énekformák két típusa alakul ki:

1. a «hellénisztikus directaneus» típus száraz recitációs sémája, amelynek háttérében mindenekelőtt a kiutat kereső középrétegek elvont-moralizáló irányzatai állnak;

2. a zsidó énekformákba behatoló hellénisztikus népi énekformák (képviselői: a Septuaginta «plebejus rétege», majd a «János jelenései», majd a plebejus-«gnosztikus» és montanista himnuszok), amelyeket egyrészt a tömegek szociális jellegű mozgalmi, másrészt a «nemzeti» színezetű önállósodási törekvések tömegmozgalmi szárnya termelt ki. Főtípusa: az «adonisi» jellegű ritmusvariáció, «iasti-aeolikus» típusú fokváltó dallamvariáció. Fő centruma: Kisázsia.

III. Latin fejlődési fok

Létrejöttének társadalmi alapja: a Római Birodalom méhében megérlelődő kolonátusi viszonyok.

Sajátságai:

1. A latin népköltészet hagyományos elemei (ritmusvariációs és «vaudeville-couplet» énekformák) behatolnak a — nagyrészt görögből átvett — zsoltárformákba;

2. Behatolnak ide a latin népköltészetnek — a colonusi fejlődés hatására — átalakulóban levő elemei is. Hatásukra a meglévő zsoltárformák az «íves-áténeklő-átbeszélő-dalszerű» típusok felé haladnak, mégpedig két fő úton:

a) a «tractus»-típus útján, amelynek közvetlen kiindulása a hellénisztikus népi énekformák (II./2.); átalakításának fő módszere pedig a «vontatott-nagylélegzetű» («protyazsnij-grand vent» típusú) melizmatikus áténeklés;

b) a «directaneus»-típus útján, amelynek közvetlen kiindulása az «átbeszélő» hellénisztikus directaneus típus (II./1.); átalakításának fő módszere pedig a dalszerűsítés, a cezurált kupolás forma, az «íves sorpár» létrehozása.

Főtípusa: az íves sorpár. Fő centruma: Észak-Afrika.

A latin zsoltárban tanulmányozhatók leginkább a népzene átalakulásának első döntő lépései:

verstanilag a «rímes-szillabikus»-verselés,

zenei-formailag a strofikus dalforma,

a hangrendszer terén pedig a kvint-oktáv-központú modalitás felé.

HAYDN MAGYARORSZÁGI MŰKÖDÉSE A LEVÉLTÁRI AKTÁK TÜKRÉBEN

ELSŐ KÖZLEMÉNY

1959. május 31-én lesz százötven esztendeje annak, hogy a klasszikus zeneművészet egyik nagymestere, HAYDN József meghalt. Emlékének azzal kívánunk hódolni, hogy megindítjuk a hazánkban található, vele kapcsolatos írásos emlékek módszeres feldolgozását. Reméljük, hogy a Tudományos Akadémia támogatásával törekvéseinket siker koronázza és 1959-ig olyan dokumentum-mennyiséget tudunk összegyűjteni, amely a nagy zeneszerző magyarországi szereplését új fényben fogja bemutatni.

Ebben az összeállításunkban egy kis fejezetet mutatunk be abból a nagy adathalmazból, amelynek felkutatását megkezdtük és amelyből a jellegzetesebb emlékeket évről-évre csoportosítva közöljük.

A Haydnra vonatkozó iratanyag zöme az Országos Levéltárban¹ őrzött Esterházy család hercegi levéltárában található. Ez azt jelenti, hogy a kutatómunka során kb. ezer iratköteget kell átnézni. A feldolgozást az is megnehezíti, hogy az írásos emlékek ritkán következnek évről-évre egymás után, viszont a közlendő anyagot csak keltezése szerint csoportosítva, vagy tárgykörok szerint tárhatjuk célszerűen az olvasó elé.

Az egykori Esterházy-levéltár még hiánytalan gyűjteményében a két világháború közti időszakban bizonyos fokú rendezés folyt, amelynek eredményeként egy mesterséges sorozat: az *Acta Musicalia* és ezen belül az *Acta Theatralia* keletkezett.² A gyűjtemény 69 fraktur kötegből áll, amelyek túlnyomórészt zenetörténeti iratokat tartalmaznak. Ez a rendezés nem volt teljes, mert az anyag jelentős része ott maradt a családi levéltár különféle kötegeiben és aktáiban, ismertető feljegyzés nélkül.

Feldolgozásuk azért is nehézségekbe ütközik, mert az iratanyag felkutatása még sok évet vesz igénybe s a szükséges anyagot különböző iratállagokból kell összegyűjteni.

E tanulmányunkban az *Acta Musicalia* első 10 kötegében előforduló, Haydnnal kapcsolatos aktákat, leveleket, jelentéseket és elszámolásokat mutatjuk be keletkezésük sorrendjében; hogy pedig az olvasó a közbeeső időről is kapjon tájékoztatást, a hiányzó évekhez beiktattuk az Országos Levéltárban őrzött Esterházy-levéltár idevonatkozó néhány irat-adatát is. Terveink szerint a jövőben is ezt a módszert kívánjuk követni, vagyis az *Acta Musicalia* több kötegét nézzük át s ezekből évről-évre gyűjtve adjuk az adatokat, más állagokból vett kiegészítésekkel. A hangsúly az *Acta Musicalia*

¹ Országos Levéltár, továbbiakban: OL.

² Az *Acta Musicalia* gyűjtemény összeállítása 1937. év körül indult meg. Őrzési helye: Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti osztálya. Továbbiakban: OSZK.

teljes feldolgozásán nyugszik, mert az lezárt egység, melyet kívánatos az egyéb időközi kutatás anyagával mindenkor kiegészíteni. A források ismertetésénél egy-két soros magyar tartalmat adunk, utána az irat fontossága szerinti teljes vagy kivonatolt betűhív szövege következik az egykori írásmód szerint, majd az irat pontos levéltári jelzetét és őrzési helyét ismertetjük. A jegyzet-rovatban közöljük az egyéb tudnivalókat. Mindenkor feltüntettük és kurzív betűkkel szedettük azokat a szövegrészeket, amelyeket Haydn sajátkezűleg írt.

A szó teljes értelmében levélnek nevezhető iratemplék igen kevés van, viszont Haydn intézkedésével kapcsolatos jelentős, elszámolás, nyugta stb. annál több kerül elő az iratokból. A források vizsgálatánál nem mellőzhettük azokat a hercegi intézkedéseket sem, amelyekből az olvasható ki, hogy Haydn valamilyen szóbeli kérelmére intézkedés vagy utalás történt, vagy ilyen zenei eseményt jegyzőkönyvileg örökítettek meg. Erre mindenkor a jegyzet-rovatban térünk ki.

Haydn 1761. május 1-én lépett szolgálatba (1.) mint másodkarmester,³ kisebb megszakításokkal haláláig, 1809. május 31-ig állt az Esterházy-család alkalmazásában. E hosszú idő alatt számos mesterművet alkotott. Négy majorátus-vezető herceg alatt szolgált. Ezek: Esterházy Pál Antal (1711—1762), „Fényes“ Miklós (1714—1790), Antal (1738—1794), Miklós (1765—1833). Művészi tevékenységének súlypontja hazánk területére esett. 1768-ig főleg Kismarton, majd 1790-ig Eszterháza (ma Fertőd) volt pályafutásának legfontosabb állomáshelye. Természetesen ez idő alatt is többször találkoztunk vele Köpcsényben (10), Pozsonyban (35), Bécsben, ahová a hercegi önkény s a szerződésben vállalt kötelességei parancsolták (1). Szerette a magyar földet, a Fertő közelében emelkedő pazar művészi kastélyt, a Hanságot, melynek közelében az Esterházyak mosontétényi birtokán élt dédapja is,⁴ mint azt E. F. SCHMID könyvében igazolta. Fizetése évi négyszáz forint volt, amihez napi félförint ebédpénz járult, továbbá a természetbeni juttatások. Több nyugtája maradt meg, amelyen sajátkezűleg ismeri el a pénzfelvételeket (2, 3).

Fényes Miklós, amikor Pál öccse halála után 1762-ben átveszi a hitbizomány vezetését, az előde által felfogadott zenekari tagokat, Gregorius WERNER fő- és HAYDN másodkarmesterrel az élükön, megtartja további szolgálatban. A rendelkezés Haydn javadalmazását évi 600 forintban állapítja meg; a zenészek kötelességeit pedig újra szabályozza (4, 5). Az 1762—1768 közötti évekből sok számla, nyugta, feljegyzés maradt fenn, amelyek arról tanúskodnak, hogy Haydnak az öregedő Werner mellett a hangszerkarbantartásáról, a komponálásról, a zenészek rendszeres képzéséről, a zenekar részére különféle kellékek, húrok, vonók stb. beszereztetéséről és átvételéről kellett gondoskodnia. Több nyugtán látjuk kezeírását, amikor nemcsak átvesz zenei anyagot, hanem annak pénzügyi részét is ellenőrzi (6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 37, 39). A hangszer-készítők között sok bécsi, de kismartoni és pozsonyi mesterrel is találkoztunk (35). A nagymennyiségű húrszükséglet, a gyakori hangszerjavítás azt bizonyítja, hogy a zenekar főszékhelyén, Kismartonban a zené-

³ A szöveg után következő zárjeles számok a «Források» cím alatt közölt eredeti dokumentum sorszámát jelölik.

⁴ Ernst Fritz SCHMID, *Joseph Haydn. Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters.* Kassel 1934.



Haydn-emlékmű a fertői Muzsika-ház utcai homlokzatán
(Bory Jenő szobrászművész alkotása, (1932)



Haydn-émlékplakett
(Valkó László műve, 1955)



Haydn pecsétje
(l. a közlemény 59. sz. aktájának jegyzetét)

szeknek komoly, mozgalmas erőpróbákat kellett kiállniuk. Egyes nehezebb-kező mesterek részére a nyugtát is ő maga írja, amit a ritmikus, lendületes kézírás azonnal elárul (13). A számlák azt is igazolják, hogy Haydn a velencei húrokat kedvelte (25). Megismerjük a húrok, hangszerek javításának árát. (Pld. az E-húr csomója 4 ft., vonószőrzés 4 kr., új vonó 12 krajcár stb. Árakban való tájékozódás végett közöljük, hogy egy pár csizmát 1 ft. 20 krajcárért készítették.)

A húros hangszerek között legtöbbször a hegedű és viola (brácsa) említésével találkozunk; a fúvós-hangszerek közt legkedveltebbnek az oboa és az angolkürt látszik.

Haydn óvatos volt a hangszerek javításba-adásánál is; ismerte értéküket, ritkaságukat. A híres cremonai hegedűt Carl Braun hangszerkészítővel hozatja rendbe, másra nem bízta volna javítását (9). A számlákból következtetni lehet a hangszerek nagy számára is. Úgy látszik, jó hírnévnek örvendett a pozsonyi orgonakészítő, aki a hercegi cembalo javításával volt megbízva (10). Több esetben fordulnak elő hangszerhangolások (13). Más feljegyzések azt bizonyítják, hogy Haydn a hangszerek tokjait, tartóit is megjavította, ami a hangszerek kímélésére és jókarban tartására ad útbaigazítást (17).

A zeneműveket rendszeresen köttették; e célból Kismartonban házi könyvkötő is működött (40). Az asztalos olyan könyvvállványokat és tartókat készített, amelyek a zeneművek és eszközök tartására alkalmasak (33). Haydnra tartozott a színház zenei irányítása is. Már 1764-ben kellékeket vásárolt a kismartoni színházban előadásra kerülő daljátékokhoz (12).

Nem kétséges, hogy ilyen nagyszámú zenekar fenntartása, adminisztrálása sok idejét vette el a vezető karmesternek. Emellett számos egyéni kérelem és panasz merült fel, aminek orvoslása mind Haydnra várt. Egy 1764-ből való kimutatás rögzíti az alkalmazottak számát és ellátmányát. Ebben Haydn jövedelme 782 ft. 30 krajcárral van feltüntetve (18). Az alkalmazottak fizetéseit általában terményekben állapították meg, olyképp, hogy bizonyos készpénz mellett a termények ára szolgált a javadalom alapjául (18).

Haydn Esterházy Miklós herceg bizalmas környezetéhez tartozott; a herceg, szenvedélyes gambajátékos lévén, ismételten ösztökölte karmesterét újabb és újabb zeneművek alkotására.

1768-ig nem volt Esterházában számottevő zenei élet, mert a kastély folyamatos építkezés alatt állt (41). Így Haydn legtöbbször Kismartonban vagy Bécsben tartózkodott. Esterházy Miklós a kastély építését, munkálatait legtöbbször személyesen is ellenőrizte, betegsége alatt azonban külföldön tartózkodott. 1765-ben jószágkormányzójához, Rahier-hez írt leveléből arról értesülünk, hogy az építkezés legnagyobb fokú ütemében is a gambájára írt darabok, az újabb szerzemények érdeklik. A sorok között sürgeti Haydnt, hogy ne késlekedjék az új darabok megküldésével. A válasz szerint a postakocsi már viszi Haydn frissen komponált szerzeményeit.⁵

Amilyen lendülettel folyt a kastélyban az újjáépítés, olyan hévvel kívánta a herceg fokozni a zenei élet ütemét. Haydn hercegi urának nagy tisztelője volt, de nem bírta Rahier kormányzó önkényeskedéseit. 1765-ben

⁵ ... «dem Capellmeister Haydn soll nur bald möglichst etwelche neue Stuck auf meine Gamba gleich wie er schon gethan hat anhero übersenden ... 3 St. am Donnerstag ...» Részlet Esterházy Miklós herceg 1765. júl. 28-i leveléből (OL. fasc. 1279).

Részlet a válaszból: ... «Der Capellmeister Haydn wird zu kunftigen Posttag Euer durchl. drey neue Stück auf die Gamba überschicken ...» (OL. fasc. 1524.)

muzsikusai tüzet okoztak, mire a kormányzó börtönbe vetett néhányat. Egy másik zenész nem köszönt neki s hogy a büntetést elkerülje, félelmében megszökött. Haydn a muzsikuskok védelmére kel, de a kormányzó az orra előtt csapja be az ajtót. A megsértett Haydn a herceghez fordul orvoslásért. Panaszlevelében kifejti, hogy nem hajlandó két urat szolgálni, egyedüli urának a herceget ismeri; a zenekart a herceg pártfogásába ajánlja. A levél Haydn jellemességéről tanúskodik (22). A következő 1766-os évben Haydn extraruhát kap a hercegtől. A névnap-i köszöntést arra szeretné felhasználni, hogy új öltözetében felköszöntse a herceget és megköszönje az ajándékot; egyidejűleg felajánl 6 új divertimentót (30). A szerzeményekből 12 készült el, ezeknek kéziratok példánya bekötésre vár. Egyben felhasználja az alkalmat, hogy engedélyt kérjen két oboa elkészíttetésére; ezeket Rockobauernél kívánja beszereztetni 8 dukátért (30).

A zenés istentiszteletek megrendezése is Haydn, valamint a zene- és énekkar feladata. Több ízben vesz fel Rorate-pénzeket a kórus nevében (31, 42). Elvértve találkozunk egyes olyan kellékek beszerzésével is, amelyek operaelőadásokhoz szükségesek (38). Ezek közül csak a Haydn aláírásával ellátott iratokat kívánjuk bemutatni; az operák játszási tervével és díszleteivel e kötetben Horányi Mátyás cikke foglalkozik.⁶

Egy 1768-ban kelt levélből arról szerzünk tudomást, hogy Haydn elkészült a *Stabat Mater* megzenésítésével s műve J. A. Hasse tetszését is elnyerte. Előadására Bécsbe készül negyedmagával. A herceg kívánságának is rövidesen eleget tesz, meg fogja küldeni az ígért divertimentókat (43). Ugyanebben az évben arról értesül, hogy Nigst és Dietzl nevű muzsikusait el akarják bocsátani, ami kapcsolatban áll a zenekarnak Eszterházára való áttelepítésével. Haydn védelmére kel muzsikusainak, mert közreműködésükre a zenekarban feltétlenül szüksége van: Nigst, mint hegedűs nélkülözhetetlen az operaelőadásoknál. A kuszált írású fogalmazványból megtudjuk, hogy Haydn sebtében folytatja triói komponálását, amelyekkel a herceget kívánja meglepni⁷ (44, 45).

Ezekben az években határozza el Haydn, hogy Kismartonban házat vásárol; mivel itt hitelező nincs, a hercegtől kér 400 ft. előleget, amelyet az 1771 évtől esedékes negyedpénzéből kíván törleszteni (46).

A zenészeiről való gondoskodás szép példáját találjuk egy 1772-ben írt levelében, melyben Marteau zenész tüzelőfáját és egyéb járandóságainak kiutalását, illetve a szerződés helyesbítését szorgalmazza (47).

Ezek az évek Eszterháza igazi fénykorának kezdő évei. A kastély építése befejezettnek mondható, a további években a belső gazdagítás, a kertművészet remekeinek felállítása, majd a nagy hírű opera és bábszínház megépíttetése foglalkoztatja Miklós herceget. Megkezdődnek a fényesnél fényesebb ünnepek, a zenei élet magasra emelkedik s Haydn kifogyhatatlan a feladatként megjelölt zenei alkotásokban. Találkozunk operáival s azok előadásának sokféle technikai kivitelezésével, mesterek, művészek, színház- és operarendezőik egész seregével. Szokás volt, hogy minden új operát először a hercegnek mutattak be, s csak ha az ő tetszésével találkozott, következtek a vendégek. Az operák szöveggönyvét, amelyeket főként Pozsonyban

⁶ HORÁNYI Mátyás több tanulmányban készül foglalkozni az eszterházi színház történetével.

⁷ A triókat Esterházy Miklós igen kedvelte. I. róluk CSUKA Béla tanulmányát a jelen kötetben.

és Sopronban nyomtattak, ingyen osztották szét a megjelentek között. 1802-től Storz háziyomdájában készülnek a művek. A színházi előadásokat mindenki ingyen látogathatta. A bábszínház a maga nemében páratlan volt és a bábok segítségével Haydn bármely operáját elő lehetett adni. A mesepalota híre bejárta az egész világot, messze idegenből jöttek Eszterháza szépségét és Haydn utólérhetetlen művészetét megcsodálni. Operák, zongora- és hegedűversenyek, balletek, szimfóniák, vonósnegyesek, triók, divertimentók: a zene számtalan formája szólalt meg újabb meg újabb változatokban.

Egyes kimutatásokból megállapíthatjuk a zenekari állandó személyzet létszámát és javadalmazását az 1775. évből (48, 49).

Bár «Eszterháza» elnevezése átment a köztudatba, Haydn következetesen «Estoras»-nak nevezi; innen keltezi leveleit is. Már az 1780 körüli években járunk, amikor Haydn egyik levelében Fraknóról táboriget dobokat kér valamelyik előadáshoz (50).

Haydn Eszterházán az ún. Muzsikaházban lakott. Az épület ma is áll, kisebb átalakítások ugyan megváltoztatták nemes barokk formáit. Utcai homlokzatán helyezték el 1932-ben BORY Jenő szobrászművész emléktábláját Haydn domborművé arcképével. (L. a képmellékletet.)

Esterházy Miklósnak szívügye volt a Muzsikaház fenntartása. Számos intézkedése bizonyítja ezt. Veker orvosnak és Haydnnak 3—3 szobás lakása volt az épületben, míg a többi muzsikus egy-két szobás lakásban zsúfolódott össze. 1784-ben és 1790-ben Haydn lakása belső tatarozáson esett át, mint erről a jegyzőkönyvek tanúskodnak (51, 54). 1784-ben engedélyezi Miklós herceg Haydn kérelmére gyümölcsös-kertjének, valamint gazdasági felszerelésének megváltását; 10 aranyat kap (52).

A fénykor utolsó éveiben vagyunk. A palota-szépítés üteme kissé meglaszul; a herceg mintha belefáradt volna a pazar pompába. Ugyanakkor Haydn alkotó ereje kifogyhatatlan. Csodálónak serege egyre nő. Idézzük kortársának, Benda Frigyesnek egyik levelét, amelyben felajánlja a hercegnek bemutatásra műveit abban a reményben, hogy operái az eszterházai színházban előadásra kerülhetnek. Tart azonban tőle, hogy darabjai nem nyerik meg a herceg tetszését, hiszen az hozzászózott világhírű karmesterének, Haydnnak mesterműveire (54).

Az Orsz. Levéltárban az 1784—1790 közötti évekből több számadás-könyv, protocollum maradt meg, a fénykor utolsó éveiben bemutatott művészeti alkotások költségvetéseivel. Egyes kötegek zenei és operaelőadás-előkészítési fejezetei valóságos történelemnek látszanak. Szinte magunk előtt látjuk Haydnt, amint utasítására a technikai, művészi személyzet felkészül az operák előadására. Megismerkedünk a szereplő művészekkel, ruházatukkal, az opera díszleteivel, a tervező művészekkel (TRAVAGLIA), a világitással, a próbák eredményeivel s a kivitelezés legapróbb részleteivel.

Megkapjuk az operák és egyéb színművek évi és havi játszási tervét. Ilyen teljes terv maradt fenn az 1778. évből.⁸ A későbbi évek jegyzőkönyveiben a következő operák költség-összeállításai fordulnak elő: *La Canterina*, *Lo speciale*, *L'incontro improvviso*, *Orlando Paladino*, *La vera costanza*, *Armida*, *L'anima del filosofo* stb.⁹

Esterházy «Fényes» Miklós 1790-ben hal meg; vele zárul Eszterháza fénykora. Utódai alatt maradandó alkotások nem születnek Eszterházán. A mű-

⁸ OI. Varia, fasc. 246i. Közölte Pohl II. 367.

⁹ OI. Esterházy-család levéltára, fasc. 799.

tárgyak s a művészek egy része az új székhelyre, Kismartonba és Bécsbe vándorol. Miklós fia, Antal közömbös a zenével szemben; felosztatja a nagyhírű zenekart, Haydnt pedig nyugdíjazza.

1790—1795 között Haydn mint szabad művész fordul meg Angliában, ahol rendkívüli ünneplésben van része. Ebből az időszakból két levelet őriznek gyűjteményeink. 1791. évi levelében beszámol a kedvezőtlen tengeri útról, a fogadás részleteiről, az ünnepségről. Angliában készül *Orfeusz* (*L'anima del filosofo*) című ötfelvonásos operája is. Koncertjei a közeljövőben kezdődnek meg (56).

A következő levél útjának végéről való: 1792-ben írta, amikor elhagyni készült Angliát. Azzal a tervvel foglalkozik, hogy visszatér a hercegi házhoz, miért is ismételten felajánlja szolgálatait (57).

1792 júliusában Bécsben találjuk, itt veszi fel egy összegben illetményét ez év első feléből (58). A továbbiakban havonta nyugtázza fizetését, amely 33 ft. 20 krajcárt tesz ki (59). 1793-ból kelt nyugtái változatlan összegről szólnak (60). A nyugtákat Haydn sajátkezűleg írta alá és keltezésükből mindenkor megállapíthatjuk tartózkodási helyét. Előkerültek pénzfelvételi nyugtái 1796-ból is. Általában májustól—szeptemberig tartózkodik Kismartonban, míg a többi időt Bécsben tölti (61). 1798-ban javadalma évi 700 ftot tesz ki, így ennek részleteit veszi fel 58 ft. 20 krajcáros részletekben (62). Az összeg változatlan a következő évben is (63). A nyugtákat mindenkor sajátkezűleg állítja ki. Írása friss, lendületes, ha nem sietve írja. Ilyen az aláírása is. Betűi sokszor reszketnek, látjuk, hogy remeg a mester keze, de az erő, a jellegzetes energia mindenkor felismerhető. 1761—62-ben többször gót betűkkel írja nevét; később a hegyes betűk kigömbölyödnek, latin betűkké formálódnak s egy-egy hangjegyhez hasonló alakot öltenek. Ezek a betűk teszik írását oly jellegzetessé és aláírás nélkül is felismerhetővé.

Az eddig felsorolt akták Haydn életével voltak szoros kapcsolatban. A következőkben azokkal az adatokkal foglalkozunk, amelyek Haydn halála után keltek és eltemettetéséről adnak képet. A zeneköltőt Bécsben temették el 1809-ben, a Hundsturmer Friedhof-ban. Esterházy Miklós már Haydn halála évében azzal a tervvel foglalkozott, hogy kedves karmesterének hamvait exhumáltatja és székvárosában, Kismartonban temetteti el. Szerette volna, ha a bécsi hatóságok már abban az évben megadják a kihantolási engedélyt (64, 65, 66). A kihantolás és a tetem Kismartonba vitele azonban csak 1820-ban következett be. Hátráltatta az a körülmény is, hogy Haydn koponyáját avatatlan kezek elválasztották a testétől és csak nyilvános bírói tárgyaláson sikerült visszaperelni, akkor is csak látszatra; a halottrablók egy »hamis« koponyát adtak át Esterházyéknak, azt hantolták el Kismartonban, mialatt az igazi Bécsben maradt. A temetési szertartás napját Frankl kismartoni prépost bevonásával állapították meg (67, 68).

1820. november 6-án indult el Bécsből a halottaskocsi a kettős koporsóba zárt tetemmel, hogy 7-ikére Kismartonba érkezzen. A bírói úton megszerzett (hamis) koponyát a herceg külön fejedelmek-tartóban küldte meg Frankl prépostnak, hogy azt a koporsó felnyitása után az egyházi jelenlétében a test mellé helyezze (69, 70). Ennek megtörténtét a prépost 1820. dec. 4-iki levelében igazolta (70—71). (Mint mondtuk, ez a »temetés« sem lehetett még végleges: Haydn »igazi« koponyája s egyéb testi maradványai csak 1954 nyarán kerültek végleg egymáshoz Kismartonban.) A koporsót a Kálvária-hegyi templomban helyezték el, ahol az ünnepi gyászszerartás folyt; majd a zenekar tagjai

HAYDN
KARMESTERI SZERZŐDÉSE
1761-BŐL

(L. A KÖZLEMÉNY 1. SZ. AKTÁJÁT)

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header, including the name "Johann" and "Königliche Hofkapelle".

Main body of handwritten text, appearing to be a list or inventory of musical works or personnel, with various names and titles.

Handwritten text at the bottom of the page, including the name "Königliche Hofkapelle" and other details.

man sich jener immer angeschlossen, und nicht über.

Zu solchem Anhang

11^{tes} Die Vereinigung der Vice-Capitel-maisons aller Jahre 1700. sind durch
den Herrn Baron von Saxe-Jungb. durch Accordirung, und durch die
Einigung. Die Vereinigung der Quartale nicht zu ändern
Sachen. In dem Jahr

12^{tes} Die Vereinigung der Vice-Capitel-maisons aller Jahre 1700. sind durch
den Herrn Baron von Saxe-Jungb. durch Accordirung, und durch die
Einigung. Die Vereinigung der Quartale nicht zu ändern
Sachen. In dem Jahr

13^{tes} Die Vereinigung der Vice-Capitel-maisons aller Jahre 1700. sind durch
den Herrn Baron von Saxe-Jungb. durch Accordirung, und durch die
Einigung. Die Vereinigung der Quartale nicht zu ändern
Sachen. In dem Jahr

14^{tes} Die Vereinigung der Vice-Capitel-maisons aller Jahre 1700. sind durch
den Herrn Baron von Saxe-Jungb. durch Accordirung, und durch die
Einigung. Die Vereinigung der Quartale nicht zu ändern
Sachen. In dem Jahr

Joseph Haydn

Quittung

No. 50. R. Spring. welche mir durch unterschrieben,
als meine Quartal soldung von 14 Stück bid Englum 81/2
und dem Einnahm briefe d. H. G. Hoff. Eisenstadt
richtig und beas. gemäss dem 1799
accord. bezeugt worden. Ist dem mirer freudigung
worn) am 14 November 1761

Joseph Regin
vice Regiments
H. Hoff.

Quittung

No. 58 (20 K. So ist durch unterschrieben von unsem folgenden gefall per
700 L. pro mens. September 1799 und der Hoff. Eisenstadt General
Capla richtig und beas. gemäss dem 1799

Eisenstadt. am 20. 10. 1799.
Joseph Haydn
Capellmeister

és a hercegi alkalmazottak a kriptába vitték le. Útján harangzúgás kísérte, Fuchs karmester pedig Mozart Requiemjét adta elő (73, 68).

A templom díszkivilágításának költségeit ugyancsak a hercegi pénztár fedezte (74).

Adatainkat egy 1865-ből származó irattal zárjuk, mely azt igazolja, hogy Haydn emléket gondos kezek őrizték és teknőc-hegedűjét is a frakuói sziklavár kincstárában helyezték levéltári felügyelet alá (75).

Ezzel lezárjuk kivonatos ismertetésünk I. részét. Közleményünk csak iránytmutató vázlat, töredék abból a nagy adathalmazból, melynek módszeres feldolgozását megindítottuk s mely hivatott lesz a nagy zeneköltő több évtizedes magyarországi működésére fényt deríteni.

Adatainkat a következőkben fokozatosan szándékozunk kibővíteni, megtartva az időrendbe gyűjtés szabályát. A munka végén részletes éves és tárgycsoportos mutatót készítünk az anyaghoz, hogy bárki könnyen tájékozódhassék a hazánkban fellelhető Haydn-aktákról és művekről. Az elmúlt százötven esztendő alatt elhanyagolták Haydn magyarországi működésének felkutatását. Tanulmányunk kísérlet arra, hogy ezt a mulasztást fokozatosan helyrehozzuk és irodalmunkban méltó emléket állítsunk a nagy zeneművésznek.

FORRÁS-ADATOK

1761.

1. Haydn alkalmazására vonatkozó szerződés. (Kivonat)

... «4-to. Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürstlichen Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn, solche Musicalien zu Componiren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothanne Neüe Composition mit niemand zu Communiciren, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für Ihre Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu Componiren... »

Geben Wienn den 1-mo May 1761.

«Joseph Haydn mppria»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 801. pag. 329.)

Jegyzet: A szerződésnek ezt a példányát Haydn sajátkezűleg írta alá. A 14 pontból álló megegyezést, mivel az irodalomban eléggé ismert, csupán kivonatosan ismer-tetjük. A 4-ik pontot betűhíven adtuk, mivel ez tartalmánál fogva a korra igen jellemző. Nowak a Stiftel által aláírt példányt ismerteti, ezt a vele tartalmilag egyező iratot nem ismeri. Megítélésünk szerint a szerződésnek ez a példánya azért jelentősebb, mert ennek pontjait Haydn magáévá tette és azt aláírásával megerősítette. (L. a mellékletet.) A két példány között stílárius eltérések vannak. A Stiftel-féle szerződést az Acta Musicalia gyűjtemény fasc. I. 88 száma alatt találhatjuk meg. Haydnt Esterházy Pál Antal herceg fogadta fel. A szerződés értelmében másodkarmester lesz és szolgálatilag Gregorius Werner főkarmestertől függ. Az udvartartáshoz tartozik, fehér ruhában, hajporozott parókával köteles naponta a herceg utasításait várni. Élelmezést a tiszti konyhán kap. Kívánságára zeneműveket komponál és naponta szolgáltat zenét. Ügyel a zenekar működésére, vigyáz a hangszerekre. Oktatja az énekesnőket, nehogy a Bécsben elsajá-tított képesítésüket vidéken elfeledjék. A zenekarral ott szerepel, ahol a herceg kívánja. Fizetése évenként 400 forint, azonkívül naponta egy félforintnyi ebédpénz.

Irodalom: C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, I. 1. Leipzig 1878. 391—394.
Leopold Nowak, *Joseph Haydn*, Zürich—Leipzig—Wien 1951. 167.

2. *Nyugta.* Haydn elismeri, hogy fizetéséből egy negyedre 50 forintot vett fel.

«*Quittung Pr. 50 fl. Rheinisch, welche mir endes unterschribenen als mein Quartal Soldung von 1-t Aug. bis letzten 8-ten aus dem Cammer Beutel Sr. hochf. durchl. Estorhassy richtig und baar gemäss höchst deroelben durchl. Accord bezahlt worden.*

Urkund meiner fertigung.

Wienn, den 1-t November 1761.

Joseph Haydn Vice Capellmäister mpria»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 791, pag. 625)

Jegyzet: Eredeti, részben gótikus betűkkel írva. (L. a mellékletet.)

1762.

3. *Nyugta,* melyben Haydn elismeri, hogy az 1762. nov. 1-től 1763. január végéig terjedő időben 50 forintot vett fel, mint negyedévi illetményt.

«*Quittung pr. 50. Gl. Rheinisch, welche mir endes unterschribenen als mein Quartal Soldung von 1-ten November bis letzten January richtig und baar aus dem Camer Beuil Sr. hochf. durchl. Estorhasi, gemäss höchst deroelben durch accord bezahlet worden. Urkund meiner Fertigung.*

Wien, den 30-t January 1762. Joseph Haydn mp.»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 791. pag. 624)

Jegyzet: Eredeti, részben gótikus betűkkel írva.

4. *Muzsikuskok jogviszonyaira vonatkozó rendelkezés.* Miklós herceg továbbra is szolgálatban tartja az öccse által alkalmazott zenészeket.

«*Nachdeme wir die von unserem Herren brudern seel. an und aufgenommenen Cammer Musiquer, und darzu nachgesetzte Persohnen gleichfahrs zu behalten uns entschlossen haben, als wird deren selben künftiger Gehalt folgender massen bestättiget.*

<i>Dem Vice Capellmeister Joseph Haydn</i>	<i>: 600. Gulden</i>
<i>Tenoristen Carl Frieberth</i>	<i>: 300. „</i>
<i>Ersten Violinisten Aloysio Tomasini</i>	<i>: 200. „</i>
<i>Fleutraversisten Franz Sigl</i>	<i>: 240. „</i>
<i>Anderten Violinisten Frantz Guarnier</i>	<i>: 240. „</i>
<i>Dritten Violinisten Johann Georg Heger</i>	<i>: 150. „</i>
<i>Violoncellisten Joseph Weigl</i>	<i>: 240. „</i>
<i>Ersten Hautboisten Johann Michael Kapfer</i>	<i>: 240. „</i>
<i>Anderien Hautboisten Johann Georg Kapfer</i>	<i>: 240. „</i>
<i>Ersten Fagotisten Johann Hinterberger</i>	<i>: 240. „</i>
<i>Anderten Fagotisten Johann Georg Schwenda,</i> <i>zugleich Violinisten</i>	<i>240. „</i>
<i>Ersten Waldhornisten Johann Knoblauch</i>	<i>: 240. „</i>
<i>Anderten Waldhornisten Thadeo Steinmüller</i>	<i>: 240. „</i>

Nebst oben angesetzten Gehalt werden die zur Feldmusique gehörige oberwehnte 6 Persohnen, benantlich die 2 Hautboisten, 2 Fagotisten, 2 Waldhornisten, allein nur zur Zeit ihrer dawesenheit in Eisenstadt, alltäglich 17 xr. zu empfangen haben.

Zu deme ferner solle jeder von obbenanten Musicis, alle Jahr ein Kleid oder aber alle zwey Jahr zweyerley Kleyder nach unserer Verordnung bekommen, jedoch mit diesen ausdrücklichen Zusatz: dass die selbe sich mit solchen Gehalt begnügen, und uns nicht mehr beunruhigen sollen. Dagegen wird eines jeden Schuldigkeit seyn:

1. nicht allein in Eisenstadt, bey der Kammer und Chor Musique nach denen gegebenen Stunden fleissig zu erscheinen, und solche so lang als der Herrschaft fruhe

oder spät beliebig sein wird, mit zumachen, sondern auch zu Wien, und in andern Orthen, wohin dieselbe, beruffen werden, ihre Dienste emsig zu leisten.

2. dem Vice Capellmeister alle Parition, zu bezeugen und was er in Herrendienst anordnen wird, ohne widerrede zu befolgen.

3. solle sich jeder ehrlich und ruhig, und friedig wie es von einen jeden erliebenden Menschen bey einer fürstlichen Hoffstadt die Umstände erfordern aufführen und alle Uneinigkeiten vermelden.

4. ohne unseren Erlaubnüß von Eisenstadt, Wien oder wo dieselben eine Zeit lang bey der Hoffst. dt sich keiner absentiren, vielweniger von Kammer, oder Chormusique ausbleiben, sondern ehe, und bevor dem Capellmeister melden, und wann die vorgewendete Ursachen für billich erkant werden, so dann wird auch nach Gestald deren Umstanden unsere Resolution erfolgen. Übrigens wird hiemit die von unseren Herrn Brudern seel. ihnen Musicis hinausgegebene Vorschrift und Verhaltens Norma durchaus bestätigt.

Gegeben Eisenstadt, den 5-ten July 1762.»

«Joseph Haydn Vice Capellmeister mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. IV. 252.)

Jegyzet: Az ügydarab külfetén: «Instructio et Conventio Musicorum.»

Fenti rendelkezésnek az a történeti előzménye, hogy a majorátusvezető herceg, Pál Antal 1762 márc. 18-án elhalt. Utóda Esterházy «Pényes» Miklós (1714—1790), aki bátyjához hasonlóan művészetpártoló volt. Nevéhez fűződik Eszterháza kiépítése, világraszóló pompájának megteremtése. A bátyja által felvett zenészeket tovább is foglalkoztatja, 1768-ig Kismartonban, azután Eszterházán. A zenekari tagok számát szaporította s Haydn vezetése alatt megalapozta Eszterháza zenei világhírnevét. A zenészek szigorú szolgálati utasítások alapján működtek; ez alól Haydn sem volt kivétel. A zenekar legtöbbször Kismartonban, Bécsben szerepelt.

5. *Fogalmazvány.* A fenti rendelkezés első példánya, mely több beszúrást és a másolattól eltérő intézkedést tartalmaz. Csak a változott részeket ismertetjük. A szöveget Miklós herceg javította át.

«...Notandum: Von der Banda, welche zugleich bey der Compagnie die gewöhnliche dienste bey denen Paraden, und wacht ablesungen zu verrichten haben, wann dieselbe daselbst wirklich occupiert seyn oder wann dieselbe, mit der Compagnie beorderet und commandiret werden, hat jeder tägl. siebenzehnen Kreüzer id. e. 17 xr. ausser der Compagnie dienst aber in hinkunft dieses Kostgeld nicht mehr zu empfangen. Dem Bassisten Giessler, welcher zugleich nebst den Chor, ebenfals unter die Cammer Music zu zehlen ist, haben wir 30 Fl. als ein Quartier Geld einen bisherigen Gehalt zugeworfen. ...»

Jeder von obbenannten Musicis soll zugleich alle Jahr die Kleydung, oder aber alle zwey Jahr, zweyerley Klaydung nach unserer Verordnung und die Position zu empfangen haben.

Wir hoffen daher dass sie mit diesen zu frieden, und uns weither nicht incommodiren werden. ...»

«Commission:»

Vermög welcher unser Ober Einnehmer Johann Zoller deme zur Feldmusique gehörige 6 Musicis nemlich denen zweyen Hautboisten, zweyen Fagotisten, und zweyen Waldhornisten, nebst ihrn monatliche Gehalt all tägl. 17 xr. von Tag ihrer Ankunft aus Eisenstadt, das ist von 10-te April lauffendn Jahrs und kunftig hin so lang als dieselbe sich hier in Eisenstadt, oder Kitsee befinden werden ... solche ausgab als ein richtige Position in der Buchhalterey ... entrichtet werden sollen ...»

Gegeben Eisenstadt, den 5-t Juli 1762.

Nicolaus Fürst Esterhazy mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. IV. 252.)

Jegyzet: Az ügydarabon a herceg javítása, eredeti aláírása és utasítása látható. Tartalmában egyezik az előző irat rendelkezéseivel, nyelvezete közvetlenebb.

6. *Számla,* melyben Carl Braun részletezi, hogy a kismartoni zenekar részére milyen hangszerjavításokat eszközölt.

«Specification, was ich Endes gefertigter das 1762 Jahr zur hochfl. Chor Music gearbeitet und dar gegeben, als :

den 5-t May ein Sattel dargegeben und das Saiten Bretel mit einer Draht verfertiget per	6 xr. —
den 11-t May dargegeben 2 Sattel per	6 xr. —
und ein übersponnenes G. per	5 xr. —
dan den 18-t May widerumb 2 Sattel geben pr.	6 xr. —
Item die Chor Violon aufs neue besaitet per	12 xr. —
den 20-t July 2 brochene Bogen angeheft und frische Haar eingezogen pr.	16 xr. —
den 15-t July 1 Sattel hergegeben pr.	3 xr. —
den 25-t July ein Froschl und widrum Bogen zur Violin gemacht per	15 xr. —
Im Monath Augusti die neue Violon mit hausen blater geleimbet pr.	6 xr. —
den 14-t November 3 übersponnene Sait hergegeben :	15 xr. —

Widrum 10 Sordinel gemacht á. 3 xr. : 30 xr.

Summa : 2 Gulden

«Joseph Haydn Vice Capellmeister, Accordirter Massen.»

Da(ss) mir obstehende zwey Gulden aus dem Ránt Ambt bezahlet worden quittierte. Eisenstadt, den 30-t X-bris 1762

Carl Braun fürstl. Musicus »

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 411.)

Jegyzet: Az ügyiraton Haydn aláírása és záradéka látható.

1763.

7. *Nyugta*, melyen Sigl muzsikus elszámol a kismartoni zenekar részére szállított húrokról.

«Specification deren von 1-ten April dies 9-ten X-bris 1763 zur hochfürstl. Cammer Musique verabfolgten Saiten.

3 Passetl A :	12 xr. —
4 detto D :	24 xr. —
4 detto übersponnene G :	1.24 Fl. —
2 detto C :	42 xr. —
1 Violon A :	17 xr. —
1 detto fis :	34 xr. —
1 detto D :	51 xr. —
1 detto grosses A :	1. 8 Fl. —
2 Bund Violin E :	4.— Fl. —
1 Bund detto A :	1.30 Fl. —
4 übersponnenen Bratschen G et C :	24 xr. —
3 Passetl A :	12 xr. —
Mehr 3 detto detto :	12 xr. —
1 Bund E :	2.— Fl. —
½ detto A :	45 xr. —
4 Passetl A :	16 xr. —
Mehr 2 detto Violin E :	4 Fl. —
1 Bund detto A :	1 Fl. 30 xr. —
1 Violon fis :	34 xr. —
1 detto A :	17 xr. —
20 Violon D :	30 xr. —

Summa : 21 Fl. 42 xr. — Frantz Sigl.

Eisenstadt den 9-ten X-bris 1763.

Accordirter Massen Joseph Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 417.)

Jegyzet: A záradékot Haydn vezette rá és írta alá.

8. *Számla*, melyen Braun muzsikusként elszámol a kismartoni zenekar részére eszközölt hangszerjavításokról.

«Specification was dieses laufendes 1763 Jahr hindurch zur hochfl. Chor Music in deren Instrumenten ausgebessert und in andern sachen dargegeben wie folget :

Erstlich 2 Sordinell gemacht vor die Violen	:	6 xr. —
Item 1 neue Sattel gemacht vor die Violin	:	3 xr. —
Dan eine Saiten übersponnen vor die Viola	:	7 xr. —
Item 11 Violin geputzt á. 4 xr. macht	:	44 xr. —
Widerum 1 neuen Violin Bogen dargegeben pr.	:	12 xr. —
Den 12-t February die alte Chor Violen geleimbt und ausgebessert, darvor	:	12 xr. —
Den 1-t April ein neuen Sattel hergeben per	:	3 xr. —
Den 2-t April ein Violin Bogen hergeben per	:	12 xr. —
Den 4 Juny 2 Saiten bretel mit messingenen Drath fest gemacht, das Stimholtz recht gestelt	:	4 xr. —
Den 17 July 2 übersponnene Saiten hergegeben, jede	:	12 xr. —
Den 22 July 6 übersponnene Saiten hergegeben pr.	:	36 xr. —
Den 10 Augusti ein Violin geleimbt und eine neue Sattel dargegeben per	:	7 xr. —
Dan 3 neue Violin Bögen dargegeben á. 12 xr. macht	:	36 xr. —
Item 4 Schrauben vor die Violin machen lassen per	:	7 xr. —
Item ein grosses Rastrum von 6 Linien gemacht pr.	:	1 25 Fl. —
Summa :		4 Fl. 46 xr. —

Eisenstadt, den 29-t 8-bris 1763

Carl Braun. fürstl. Hoboist
Josephus Haydn mp. Accordirter Massen

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 418.)

Jegyzet: Záradék és aláírás Haydntól való.

1764.

9. *Nyugta*, a Braun-féle hangszerkereskedés által szállított hangszerkellékekről. Pozsonyi és bécsújhelyi orgonakészítők elszámolása.

«Specification. Was mein Seel. Ehe Mann Braun an Saiten und andern Appertinentien auf das hfl. Chor hergeben, und gemacht hat.

Benennend . Anno 1763.

Im Monath November einen Sattl ausser Passetel gemacht pr. : 9 xr.

auf das hfl. Chor 6 übersponnene Saiten auf Violin hergegeben pr. 30 xr. : 39 xr.

Anno 1764.

Im Monath Januario zwey Bücher Papier rastrirt pr. : 8 xr.

In Monath Martio, 8 Geigen geputzt, dan eine Geige geleimbt, drei Schrauben darzu gegeben, und das Saiten Bretl mit Drath fest gemacht : 30 xr.

Auch das alte Chor Passetl zugericht, ein Zwickl an den grif gemacht : 9 xr.

dan ein Buch Papier rastrirt : 4 xr.

den 22-st Martio 2 Bücher Papier rastrirt : 8 xr.

den 28-st deto 2 Bücher Papier rastrirt : 8 xr.

den 8-t April 3 Bücher Papier rastriert	:	12 xr.
den 30-st April 3 Bücher Papier rastriert	:	12 xr.
Item 1 Schrauben hergegeben	:	1 xr.
deto 20-st May ein Passetel neu übersponnen	:	17 xr.
dan 2 neue Fröschl gemacht	:	6 xr.
den 22-t May ein übersponnenes G. auf Passetel hergegeben und 3 Schrauben auf die Violin pr.	:	18 xr.
Im Monath May 7 Bücher Papier rastriert	:	28 xr.
Im Monath Junio 5 Bücher Papier rastriert	:	20 xr.
Dan an die <i>Cremoneser</i> Violin ein Zwickl gemacht, und mit guten hausen Blaterleim geleimbt	:	6 xr.
Dan ein andere Violin die Saiten bretl mit einen neuen messin- genen Drath fest gemacht	:	3 xr.
Im Monath Julio 12 Bücher Papier rastriert	:	48 xr.
Betragt also Pro Anno 1763 et 1764 alles zusammen gerechnet	:	4.37 xr.
Dem Schlosser laut Auszügl	:	17 xr.
Dem Kaufmann	:	54 xr.
Dem Orglmacher von Neustadt	:	20 xr.
Dem Orglmacher zu Pressburg	:	20 xr.
Entstehender Conto anhero : 4. 37 Gulden	In sunma	: 9 G. 48. xr.

Das mir diese Neun Gulden 48 xr. aus dem alhiesigen Rânt Ambt bonificiret worden, quittierte.

Eisenstadt, den 20-ten 9-bris 1764 . . . »

«*Joseph Haydn mp.*»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 423.)

Jegyzet. Az igazolási záradékot Haydn sk. írta alá.

10. *Nyugta*, melyen Haydn elismeri, hogy 2 forintot felvett. Az összeget a pozsonyi orgonakészítőnek fizette ki, amikor zenekarával Köpcsényben tartózkodott.

. . . «dass der Orgelmacher von Pressburg, damals, als die gantze Music in Kittsee warn, das Instrument oder Cemballun, vollständig zugerichtet, und ich ihme darvor zwey Gulden habe bezahlen müssen, attestire hiemit.

Eisenstadt, den 20-tn 9-bris 1764.

Joseph Haydn. mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 427.)

Jegyzet: Az Esterházyaknak Köpcsényben is volt kastélyuk. Eszterháza felépülése előtt itt is magasszínvonalú zeneélet virágzott. Aláírás sk.

11. *Elszámolás*, melyben Haydn a kismartoni zenekar számára beszerzett hangszerkellékekről, javításokról számol el.

«Specification. Was vor Saiten und herbey geschafften neue Oboe-Röhr und Reparierung deren Englischen Horn, wie auch anderen Instrumenten beausgabert worden, als:

Erstlichen 3 Bund Violin E.	:	4 Gl. 30 xr.
1½ Bund A	:	2 „ 15 xr.
40 Zug D.	:	— 40 xr.
2 Violin A.	:	— 42 xr.
Für das Violoncello abgleichen und neue besait samt neuen Satl	:	1 „ 25 xr.
6 Büschl A. jedes zu 4 xr. macht	:	— 24 xr.

Item so viel D. zu 6 xr. macht	:	—	36 xr.
Ingleichen 3 G. zu 17 xr. macht	:	—	51 xr.
Item 3 C. jedes zu 24 xr. macht	:	1	„ 12 xr.
Für einen Bogen mit neuen Haar bezogen	:	—	24 xr.
Für 12 Stück Oboe Röhr á. 10 xr.	:	2	„ —
Für Reparaturung deren Englischen Horn	:	1	„ 06 xr.
Dem Orgelmacher vor 4 mahl das Klavier bekühlt und gestimmt	:	4	„ —
die Viola neu besait und zugericht	:	—	20 xr.
Item 3 G für die Vjola	:	—	12 xr.

Summa : 20 „ 37 „

Dass mir diese zwanzig Gulden 37 xr. aus dem Rant Ambt bonifiziret, worden quittiere.

Eisenstadt, den 31-ten X-bris 1764.

Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 428).

Jegyzet: A záradék kezdetéig a szöveget Haydn írta. Eredeti aláírás.

12. *Elszámolás*, mely néhány leszállított operakelléket tüntet fel.

«Zahlung vor verschiedenen Nothwendigkeiten zur Cammer Music. Anno 1764
Monath Juny in Eisenstadt Herr Haydn Capellmeister soll geben :

12	Spille tocht	á.	2 xr.	:	24 xr.
26	Spille detto	á.	2 xr.	:	52 xr.
10½	Elln silber tocht	á.	16 xr.	:	2.44 Gulden
3	elln blaue Leinwath	á.	15 xr.	:	45 xr.
8	Spille detto	á.	2 xr.	:	16 xr.
12	Spille detto	á.	2 xr.	:	24 xr.
6	Spille detto	á.	2 xr.	:	12 xr.

Summa : 5.37 Fl.»

«Die Silber Tocht und Leinwand seynd zur Opera gebraucht wordn und ist mit 5 Gulden 37 xr. bezahlet worden.

Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 439.)

Jegyzet: A jegyzék utolsó része Haydn írása, rajta aláírása. A szöveg első részét a kereskedő állította ki, sok hibával és olvashatatlan aláírással.

13. *Nyugta*, melyen Zierengast hangszerész elismeri a hangszerek javításáért felvett összeget.

«Quittung, per 2 Gulden welche ich Endes unterschriebener von Herrn Capellmeister Haydn, wegen Stimmung, Besaitung und übriger Zugehörung des hochfürstlichen Cemballo richtig empfangen hab, worüber hiemit quittiere.

Eisenstadt, den 25-ten April 1764.

Id est 2 Fl. Joseph Zierengast Orgel Macher von Neustadt.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 426.)

Jegyzet: A nyugtát Haydn sk. állította ki, jellegzetes lüktetésszerű írásával. Saját aláírása nincs rajta.

14. *Elszámolás*, melyben Rockobauer hangszerkészítő a kismartoni zenekar részére megjavított és leszállított hangszereket számolja el.

«Verzeichnus. Was ich Endes Unterschriebener vor Sr. hochfürstl. Esterhasischen Musique geliefert und verhaftet, die Instrumenten ausgebessert.

Item Hautbois, Fagott, und Englische Horn Röhr verfertigt betrag: 9 Fl. Mathias Rockobauer Instrumentist.

Der Eisenstädter Rentmeister solle obige 9 Fl. 7 xr. bezahlen und in Anrechnung bringen

Eisenstadt, den 9-t July 1764. Rahier.

Diese Neun Gulden 7 xr. seynd aus dem Rändt Amt bezahlet word, den 9-ten July 1764. Johann Georg Kapfer.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 421.)

Jegyzet: A nyugta első részét Haydn írta jellegzetes írásával. Ugyancsak ő írta alá Rockobauer nevét. Sajat aláírása nem szerepel az iraton.

15. *Elszámolás*, melyben Sigl hangszerkészítő a kismartoni zenekar részére szállított húrok összegét tünteti fel.

«Specification deren zur Cammer Music gelieferten Saitthen, von 26-tn May bis letzten October 1764.

Empfangen	Ein tiefes Violon A	:	1 Gulden	8 xr.	—
	2 Bund Violin E	:	4	«	—
	1 Bund A	:	1	«	30 xr.
	1 Halben Bund D zu 15 Klaffter	:	1 Gulden		
	6 Violin Bögen	:	2 Gulden	6 xr.	—
	8 Violin G	:	—	—	24 xr.
	2 Bund E	:	4	«	—
	4 G vor die Viola und 2 C	:	—	—	36 xr.
	2 Bund E	:	4	«	—
	1 Bund E	:	2	«	—
	1 halber Bund A	:	—	—	45 xr.
	2 G vor die Viola	:	—	—	12 xr.
	2 Violon A	:	—	—	34 xr.

Summa : 22 Gulden 15 xr. —

Josephus Haydn mp.

Dass diese zwanzig Gulden 15 xr. auf statt meines Vatters aus dem Rändt Amt empfangen habe, quittiere.

Eisenstadt, den 22-ten 8-bris 1764. Frantz Sigl.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 422.)

Jegyzet: Az elszámolás első részét Haydn írta, rajta saját aláírása van.

1765.

16. *Jegyzék*, melyen Haydn igazolja, hogy a kismartoni zenekar részére milyen húrokat vett át Sigltől.

den 1-t January 1765 Empfangen :

	2 Bund Violin E	:	4 Gulden	
	1 Bund A	:	1	« 30 xr.
	30 Zug D	:	—	30 xr.
	20 Zug D	:	—	« 30 xr.
	1 Violon A	:	—	« 17 xr.
	1 Violon fis	:	—	34 xr.
	1 Bund Violin E	:	2	« —
	12 überspinnene Violin G	:	—	36 xr.
	2 Viola C	:	—	12 xr.
	detto 1 G	:	—	6 xr.
	2 zwey klassige Bassetl A	:	—	30 xr.
	1 zwey klassige Bassetl D	:	—	15 xr.

Summa : 10 Gulden 30 xr.

Frantz Sigl.

Dass ich diese zehen Gulden 30 xr. meines Vatters aus dem Rändt-Ambt empfangen quittiere.

Eisenstadt, den 10-t April 1765.»

von Item Jenner bis 10-ten Aprill richtig Empfangen obbemelte Saiten

Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 434.)

Jegyzet: A záradékot Haydn sajátkezűleg vezette rá és írta alá.

17. *Jegyzék*, melyet Altmann mester állított ki a kismartoni zenekar egyes hangszer-tokjainak javítása fejében.

«Auszügl. Was Ich Frantz Altmann Girtler Meister aus Anschaffung des hfl. Capellmeisters an Arbeit verfertigt habe, wie folget.

Erslichen auf die Flüg 4 Bändl gemacht, welches betragt: 30 xr.

2-st an das fürstliche Geigen Futteral ein Schnapperl gemacht: 10 xr. — Zusammen 40 xr.

Dass mir diese vierzig xr. aus dem Rant Ambt bezahlet worden, quittiere.

Josephus Haydn mp.

Eisenstadt, den 28-tn January 1765. Frantz Altmann.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 433.)

Jegyzet: A jegyzéken Haydn eredeti aláírása.

18. *Kimutatás* a kismartoni zenekarhoz és színházhoz tartozó személyzet készpénz- és természetbeni járandóságairól.

«Conventional Auszug was nemblichen die hochfürstliche Chor, Cameral, und Theatral Music sowohl an baaren Geldes Besoldung, als Naturalien und Kleydung all Jährlich zu empfangen haben.

Chor Music :

Ober Capellmeister Herr Gregorius Werner	:	500 Fl. 45 xr. (völlig Betrag)
Discantistin Barbara Dichtlerin	:	183 « 42 «
Altistin Eleonora Jägerin	:	169 « 45 «
Welche zugleich die Cameral Theatral Music zu versehen schuldig seynd.		
Tenorista Josephus Dietzel	:	158 « 15 «
Bassista Melchior Griessler so auch die Cameral und Theatral Music zu versehen schuldig ist	:	307 « 57 «
Organista Joannes Novotny	:	207 « 57 «
Violinista Franciscus Nigst, so gleich die Cameral Music zu versehen schuldig ist	:	50 « —
Violinista Adamus Sturm	:	169 « 33 «
Violinista Antonius Kühnel	:	169 « 57 «
Summa der Chor Music	:	1917 « 51 «

Cameral Music :

Vice Capellmeister Herr Josephus Haydn	:	782 Fl. 30 xr. (völlig Betrag)
Discantistin Anna Maria Weiglin	:	280 « —
Erster Tenorist Carolus Friebert	:	482 « 30 «
Anderter Tenorist Leopoldus Dichler	:	233 « 42 «
Erster Violinist Aloysius Thomasiny	:	432 « —
Anderter Violinist Franciscus Guarnier	:	240 « —
Dritter Violinist Johann Georg Heger	:	200 « —
Flautraversist Franciscus Siegl	:	240 « —
Violoncellist Josephus Weigl	:	240 « —
Erster Hautboist Johann Michael Kapfer	:	343 « 25 «
Anderter Hautboist, Johann Georg Kapfer	:	343 « 25 «
Erster Fagotist Johann Hinterberger	:	343 « 25 «

Anderter Fagotist zugleich Violinist, Johann Schwenda	:	343	«	25	«
Erster Waldhornist Carolus Frantz	:	350	«	—	
Anderter Waldhornist Thadeus Steinmiller	:	343	«	25	«
Dritter Waldhornist Franciscus Stainitz	:	343	«	25	«
Die Sommer Kleydungen pro 1763 haben erfordert	:	1679	«	66	«
Die Winter Kleydungen pro 1764	:	2191	«	34	«
Samt	:	3871	Fl.	30	xr.
Eruirter massen fallen auf ein Jahr	:	1935	Gulden	45	¼ xr.
Summa der Cameral Music	:	7477	«	27	¼ xr.
Der Theatral Mahler Gierolomo Le Bon samt seiner Tochter	:	475	«	30	xr.
Summa summarum	:	9870	Gulden	48	xr.

Schloss und Buchhalterey, Eysenstadt, den 25-st April 1765.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. II. 154.)

Jegyzet: Táblázatos kimutatás, melyben az egyes termények ára és mennyisége szerint van a jövedelem megállapítva. A rovat-rendszer következtében átirásunk kivonatos. Tájékoztás az egyes árakat közöljük:

«Wein á. 4 Fl. — Weitzn á. 1.15 Fl. — Korn á. 51 xr. — Kuchel speis á. 3 Fl. — Rindfleisch á. 3 xr. — Saltz á. 4 xr. — Schmaltz á. 15 xr. — Schwein á. 8 Fl. — Brennholz á. 2.30 Fl. — Kraut und Ruben á. 2 Fl.» — Az árak egységekre vonatkoznak, melyek alapján kiszámították a konvencionális járandóság készpénzbeli egyenértékét.

Haydn készpénzben kapott 600 forintot, a természetbeni járandóságok értéke 182.30 forint volt. Ehhez járult az évi egy öltözet ruha.

Barbara Dichtler énekesnő javadalma így alakul:

«Wein 6 Eimer á. 4 Fl. — Weitzn 6 Q. á. 1.15 Fl. — Korn 10 Q. á. 51 xr. — Rindfleisch 30 Lat á. 3 xr. — Kuchel Speis á. 3 Fl. — Saltz 30 Lat á. 4 xr. — Schmaltz 30 Lat á. 15 xr. — Kertzen 30 Lat á. 10 xr. — Schwein á. 8 Fl. — Brennholz 6 Klaffter á. 2.30 fl. — Kraut und Ruben á. 2 Fl. — Nebenstehende Naturalien ertragen in Geld: 83.42 Fl. — Baaren Geldes Besoldung ertraget 100 Gulden. —»

19. *Számla*, egyes hangszerek javításáról.

«Quittung 6 Gulden 36 xr. welches ich Endes unterschriebener vor 18 Haubois Rohr, 6 Englische Horn Röhr und 12 Fagott Röhr aus Handen Herrn Rentmeister Nigst baar und richtig empfangen habe, worüber quittierte. Eisenstadt, den 25-t May 1765.

Hauboi á. 12 xr. — Engl. Horn á. 10 xr. — Fagott á. 10 xr. Id. est 6.36.»

«Mit accord Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 442.)

Jegyzet: A számla helyességét Haydn aláírásával igazolta.

20. *Jegyzék*, a kismartoni zenekar részére szállított húrokról.

«Von 24-t May bis 15-ten September 1765.

1½ Bund	E	:	3	Fl.	—
½ Bund	A	:	—		45 xr.
Ein helfenbein ohne die Flauten gemacht		:	1	Gulden	
Ein halben Bund	D	:	1	«	
15 Klaffter Bassetl	A	:	1	«	
Ein halber Bund	A	:	—		45 xr.
Ein Bund	C	:	2	«	— xr.
Ein Violon	A	:	1	«	08 xr.
Detto ein	D	:	—		51 xr.
Detto ein gleiches	A	:	—		17 xr.
Summa		:	11	Gulden	46 xr.

Frantz Sigl.»

«richtig empfangen Josephus Haydn mp.»

Eisenstadt, den 16 September 1765.

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 441.)

Jegyzet: A zenekar részére való átvételt és a számla helyességét Haydn igazolta.

21. *Jegyzék*, a kismartoni zenekar részére beszerzett hírokról.

«Von 10 Apr. bis 23-ten May.

6 Sordin	:	36 xr.
8 Violin Stag	:	32 xr.
1 Violin bogn	:	34 xr.
6 Violin bogn	:	2.6 Fl.
1 Bund	F	: 2 — Fl.
1 Violin	A	: — 17 xr.
1 Violin	A	: — 51 xr.
1 Violin	fis	: — 34 xr.
3 Bassetl	G	: 1.03 xr.
3 Bassetl	C	: 1.03 xr.
2 Viola	G	: — 12 xr.
2 Violon	C	: — 12 xr.

Eisenstadt, den 24-ten May 1765.

Dass mir diese zwölf Gulden aus dem Rändt Ambt bezahlet worden quitiere.

Frantz Sigl.»

«richtig Empfang Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 443.)

Jegyzet: Az átvétel helyességét Haydn sk. aláírással igazolta. A számla egyes részein sajátkezű javításait találjuk.

22. *Haydn levele Esterházy Miklóshoz*, amelyben egyes muzikusait ért sérelmek orvoslását kéri.

«Durchleuchtig Hochgebohrner Reichsfürst. Gnädigst Hochgebiittender Herr Herr!
Euer Hochfürstlichen Durchlaucht untern 8-ten dieses an mich abgeschicktes Schreiben habe mit all[er] unterthänigst gehorsamsten Respect erhalten, und daraus ersehen, wie das Hochderoseiben sehr ungnädig genohmen, dass ich wider die Arretirung des Flautroversistens Frantz Sigl bey Herrn v. Rahier protestiret, und hinführe dessen Befehlen bey zu beförchten habender Hochfürstlichen ungnaden besser nach zu leben ermähnet werde.

Durchleuchtigster Fürst! Gnädigster Herr!

Es ist deme[?], das mich weegen erst benannten Flautroversisten, durch welchen das Feuer entstanden mit gesamter Musique zu den Herrn v. Rahier begeben, habe jedoch nicht weegen Arretirung, sondern nur weegen der unartigen Arretirung, und harten Verfahren gegen den einführenden doch mit allen gegen Herrn v. Rahier gebührenden Respect protestiret. Es war aber bey Ihme Herrn Regenten mit nichtem was auszurichten, sondern müste selbst noch erfahren, das er mir die Thürr vor dem Angesicht zu geschlagen, die übrige gesamte per Ihr tractiret, und allen dem Arrest angedrohet hat, gleichwie heutigen tag noch dem Friberth, deme Herrn Regent (weegen nicht abgenohmenen Huth, so aus Übersetzung geschehen seyn müsst) passioniret in flüchten umgehet und sich aus Forcht annoch Arretiret zu werden, nicht nacher Haus zu komen getrauet, indeme gedachter Herr Regent vorschützen will, dass erst bemelter Friberth Ihme eine Grobheit angethan, davor aber sich selbstn Satisfaction nehmen wolle. Ich bezeige es abq samt denen übrigen Musicis, das der Friberth nichts anderes, wie Herr Regent allen sammentlich mit der Arretirung, und zwar ohne ursach gedrohet, gesprochen, er habe keinen anderen Herrn als Seine Durchlaucht Fürsten Esterhazy. Ich selbstn vermeldete Herrn Regenten, wan selbstn an eigener Peryohn beleydiget worden bey Euer Hochfürstlichen Durchlaucht Satisfaction anverlangen solle, allein ich muste in Antwoth hören, dass Herr Regent sein eigener Richter seyn, und sich selbst Satisfaction verschaffen wolle. Die Leuthe seynd derohalben sehr bestürzt und fallet denen Ehrliebenden dieses Tractament sehr beschwerlich, und hoffen das Euer hochfürstlichen Durchlaucht gnädigste Gesinnungen dahin sich gewiss nicht erstrecken,

und eben derowegen ein solches Potere, wo ein jeder sein eigener Richter ohne unterscheid des schuldig oder unschuldigen sein kan, gnädigst einstellen werden.

Die Befehle des oft gedachten Herrn Regentens (wie Euer Hochfürstlichen Durchlaucht ohnediss bekennt seynd allzeit richtig vollzogen worden, so oft ich nur durch demselben Euer hochfürstlichen durchlaucht ordre erhalten, werde auch allzeit denenselben nachzukomen beflissen seyn; wan also Herr Regent hier einfahls sich beschwehret hätte, muss es nur der zornigen Federn zugemuetet werden. Übrigens aber werden Euer Hochfürstlichen Durchlaucht selbst allergnädigst ermessen, dass ich zweyen Herren nicht dienen, und eben also Herrn Regentens eigene Befehle nicht annehmen und mich Ihme unterthänig machen könne, allermassen Euer Hochfürstlichen Durchlaucht selbsten dereinstens zu mir gemeldet: furohin komme er zu mir, dan Ich bin sein Herr.

Bin also getröstet, das Euer Hochfürstlichen Durchlaucht dieses mein unterthänigst gehorsamstes schreiben nicht ungnädig aufnehmen, sondern mich und die gantze Musique mit gnädigen Augen ansehen, und da derselben jederman missgünstig ist, väterlich protegiren werden. Der mich zu ferneren hochfürstlichen hulden und gnaden unterthänigst gehorsamst reccommendire und mit all[er]: Submissesten Respect ersterbe. Euer Hochfürstlichen Durchlaucht unterthänigst gehorsamster

Eisenstadt, den 9-ten 7-bris 1765.

Josephus Haydn»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 49.)

Jegyzet: Haydn sk. levele érdekes karképet nyújt Esterházy Miklós udvarának zenei életéről. Rahier jószágkormányzó dölvössége, Haydn nemes egyénisége, urának tisztelete, fényt vet az akkori társadalmi élet ellentmondásaira. Haydn védi muzsikusat a kormányzó düle ellen. A kormányzó a művész orra előtt csapja be az ajtót. Haydn vérig sértve panaszolja a hercegnek, hogy rajta kívül más urat (gazdát) nem ismer. Egyik muzsikusa, aki nem köszönt Rahiernek, hogy a börtönt elkerülje, napok óta bujkál. Haydn elégtételt kér a hercegtől a sérelmekért.

23. *Nyugta*, melyen Bernhoffer pozsonyi kürtkészítő felveszi a hangszerjavítás összegét.

... «Vor Reparirung deren hochfl. Esterhasische Waldhorn, 6 Gulden 34 xr. empfangen habe bescheinige hiemit.

Pressburg, den 23-t November 1765.

Johann Bernhoffer Waldhornmacher in Pressburg.»

«Accordirt, Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 437.)

Jegyzet: Az igazolás és aláírás Haydntól származik.

24. *Nyugta*, amelyen Haydn elismeri, hogy a zenekart megillető roratepénzt megkapta.

«Dass vor die gesaunte Chor Music das wegen denen gehaltenen rorate alljährlich ausgeworfene contingent mit neun Gulden auch vor dieses Jahr, aus dem alhiesigen Rant Ambt richtig erfolget worden, quittierte hiemit.

Schloss Eisenstadt, den 4-ten X-bris 1765.»

«Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 432.)

Jegyzet: Idegen írás, Haydn aláírásával.

25. *Jegyzék*, mely feltünteti, hogy Haydn milyen húrokat vásárolt a kismartoni zenekar számára Mathias Stübner kereskedőtől.

«I, aus Deo Anno 1765. Eisenstadt.

Herrn Joseph Haydn hochfl. Capellmeister allhier beliebe zu geben :			
9-bris	15,	6 Büschl fein Venetianische Saiten	E á. 3 xr. : 18 xr.
"	20,	3 " " detto	: 9 xr.
"	30,	10 " " "	E á. 3 xr. : 30 xr.
"		6 Büschl fein detto	A á. 2 xr. : 12 xr.
X-bris	24,	30 Büschl fein detto	E á. 3 xr. : 1.30 xr.
	15	" " fein detto	á. 2 xr. : 30 xr.
	7	" " fein detto	á. 2 xr. : 14 xr.
Summa			: 3.23 Fl.

Matthias Stübner

Dass mir diese drey Guldn 23 xr. aus dem Ránt ambt bezahlet worden, quittierte Eisenstadt, den 24-t X-bris 1765.»

«Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 438.)

Jegyzet: A jegyzéken csak Haydn aláírása eredeti.

1766.

26. Számla, mely Stadlmann hangszerkészítő munkálatait és a szállított húrok mennyiségét tünteti fel.

«Was in Lauten Macher Arbeit und Saiten ist geliefert worden.

Erstlich ein Passetl zugericht, neu besait, den griff abgericht, den Stäg

unterlegt:	:	2 Fl.	
Saiten ein gantzen bezug darzu gegeben	:	1 Fl.	8 xr.
Zwcy bundl E, 15 Büschl A	:	5 Fl.	—
4 bischl D, 12 Zug G	:	1 Gulden	24 xr.
2 Violon A	:	1 "	12 xr.
6 Zug Bratschen G, 3 C	:	1 "	3 xr.

Summa : 11 Gulden 47 xr.

Wegen den Violoncello 35 xr. Abzug, verbesserte Summa : 11 Guld. 12 xr. Wien, den 4-t April 1766.»

«Josephus Haydn mp.»

«Das die Elf gulden 12 xr. aus dem Eisenstadter Rántambt bezahlet worden, quittierte, Johann Joseph Stadlmann k. k. hof Lauten Macher.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 449.)

Jegyzet: A számlán Haydn sk. aláírása.

27. Jegyzék, melyen Dietzl iskolaigazgató a kismartoni zenekar részére vásárolt húrokat tünteti fel.

«Anno 1766. Auf den Hochfl. Chor zur besaitung deren Instrumenten ist folgendes durch dem Schloss Schullmeister bey geschaffet worden.

Erstens zum neuen Violon 3 Stukh deto A	á. 7 xr.	:	21 xr.
Item 3 Stukh deto fis	á. 8 xr.	:	24 xr.
Item 4 Stukh Basl D.	á. 5 xr.	:	25 xr.
12 Stukh überspinnene Geigen G.	á. 5 xr. macht	:	1 Fl. —
Item 8 Geigen Schrauben	á. 2 xr.	:	— 16 xr.
Auf das fürsten Baridon 3 Überspinnene Basl G.	17 xr. macht	:	— 51 xr.
Colofon kauft pr.		:	2 Fl. —

Summa : 3 Fl. 19 xr.

Den 5-t Febr. 1766 mir richtig zu handen bezahlet ist worden, quittierte hiemit.
 Dat. ut Supra. Joseph Dietzl Schulmeister.»
 «mit accord *Josephus Haydn mp.*»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 447.)

Jegyzet: A jegyzéken Haydn igazoló záradéka és aláírása.

28. *Számla*, melyen Rockobauer elszámolja az oboákért felvett összeget

«Quittung. Das Ich für den Hochfl. H. Musico Johann Michael Kapfer 12 Stukh
 Haubois Röhr verfertigt und mit 2 Fl. richtig von Ihme bezahlet worde.

Wien, den 20-t Marty 1766. Mathias Rockobauer.»
 «*Josephus Haydn mp.*»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 448.)

Jegyzet: A számla Haydn eredeti aláírását őrizte meg.

29. *Részletes jegyzék* azokról a kiadásokról, amelyeket Haydn eszközölt az egyik opera előadásához.

«Specification. Was Ich um einige Nothwendigkeith auf das Theater ausgelegt :
 Bey der Opera la Canterina.

Ein baar Haus schuch vor die Madam Dichtler	:	1 Fl.	9 xr.
Vor das grosse Wäderl	:	—	20 xr.
Peruque vergrösseren zu lassen	:	1 Fl.	8 xr.
Zopf Bänder	:	—	40 xr.
Roth Schu Mäzche	:	—	8 xr.
4 gran roths Anstrich	:	—	16 xr.
Vor drey Knaben jeden á. 12 xr.	:	—	36 xr.
Vier baar Handschuh	:	2	—
Summa	:	6 Fl.	17 xr.

Was in Saith ist geliefert worden :

Ein Bund E	15 Bischl A	:	3 Fl.	—
Mehr 1 Bund E,	15 bischl A, 6 bischl D, 6 Zug G	:	4 Fl.	6 xr.
Item 6 Sordin		:	—	42 xr.
Bassel C und G, 2 Bischl D, 2 Bischl A, den Bog neu behart		:	1 Fl.	33 xr.
Saite vor das Clavier in Eisenstadt und nach <i>Esterhaz</i>		:	2 Fl.	10 xr.
24 Bogen dückes Döckl Papier		:	1 Fl.	12 xr.
Vor Ihr durchlaucht 6 Bücher, welches Notte(u) Papier Buch á. 24 xr.		:	2 Fl.	24 xr.
Summa	:	12 Fl.	49 xr.

Dass mir obstehende 21 Gulden 30 xr. aus dem Rändtamt vergüttet worden,
 quittierte
 Eisenstadt, den 11 Sept. 1766.

Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 451.)

Jegyzet: A jegyzéken csak Haydn aláírása eredeti.

30. *Haydn levele Esterházy Miklóshoz*, melyben a herceg névnapj, ünne-
 pére szerzett divertimentókat kívánja bemutatni.

«Durchlauchtig hochgebohrner Reichs Fürst! Gnädigst und höchst gebiethender
 Herr Herr!

Das höchst erfreuliche Nahmens Fest (welches Euer Durchl. mit der göttlichen gnade in vollkommensten wohlstand und Vergnügen vollbringen mögen) hat mich schuldigst verpflichtet, Hochderoselben nicht nur allein 6 neue *Divertimenti* in aller submission zu übermachen, sondern auch (weillen wir vor einigen Tagen mit denen Neuen Winter Kleydern höchstens consolivet worden) vor diese besondere Gnad Euer Durchl. unterthänigst den Rockh zu küssen, mit dem Beysatz, dass wir obschon in Hoch Dero von uns billich bedauernder Abwesenheit uns dennoch unterfangen werden, an Euer Durchlaucht hohen Nahmens Tag bey celebrirenden Solennen Amt in diesen Neuen Kleydern das erstemahl zu erscheinen. Anbey habe zwar den hohen Befehl erhalten, dass ich die durch mich Componirte *Divertimenti* (zwölf Stuckh zusammen) sollte einbinden lassen, allein weillen Euer durchl. einige derenselben zur Veränderung mir zugeschückhet und ich in meiner *Spartitur* die Veränderungen nicht annotiret habe, als bitte ich unterthänigst, die bey handen habende erstere 12 Stuckh nur auf 3 tåg, sodan auch die übrige nach und nach mir zukommen zu lassen, damit nebst denen beschehenen Veränderungen alles gut und genau abgeschrieben, und eingebunden werden könne. Worbey mich zu gleich gehorsambst anfragen wollen, auf was *Arth* selbe einbinden zu lassen Euer Durchl. beliebig seye. [?]

Übrigens melden mir die zwey Hautboisten (gleichwie ich auch selbst eingestehen mus) dass ihre 2 hautboi alters halber zu grund gehen, und den rechtmässigen Tonum nicht mehr geben, weswegen Euer Durchl. den schuldigsten Vortrag mache, dass ein Meister Rockobauer in Wienn sich befinde, welcher meines erachtens dissfahls der kundigste ist. Weillen nun dieser Meister mit derley Arbeith zwar stätts beschäftigt ist dermahlen aber sich besondere Zeit nehmt, ein paar gute daurhaffte Hautboi mit einem extra Stuckh Aufsatz (womit alle erforderliche Toni genohmen werden könten) zu verfertigen, davor aber der nächste Preys in 8 Ducaten bestehet.

Als habe Euer Durchl. hohen Consens zu erwarthen, ob besagte 2 höchst nöthige Hautboi um erstgemelten Preys eingeschaffet werden dürfften. Der ich mich zu hohen Hulden und Gnaden empfehle.

Euer Hochfürstlichen Durchlaucht unterthänigster

Joseph Haydn

[den 5-t X-bris 1766.]

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 53.)

Jegyzet: A levél teljes egészében Haydn írása, sk. aláírásával.

31. *Elismervény*, Haydn aláírásával, a kismartoni zenekar számára felvett évi járandóságáról.

«Das vor die gesamte Chor Music das wegen gehaltenen rorate alljährlich ausgeworfene Contingent mit neun Gulden auch vor dieses Jahr... richtig erfolget worden...»

Eisenstadt, den 23-ten X-bris 1766.»

«richtig empfangen Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 453.)

Jegyzet: Az elismervényen Haydn sk. aláírása.

32. *Jegyzék az 1766. évben felhasznált és kifizetett húrokról.*

«Specification, Was in diesen verflossenen 1766 Jahr auf den hfl. Chor in Eisenstadt an Saiten und anderley mit Accord bey geschaffet habe als, erstlichen 12 Stuckh überspennene Geigen G. á. 5 xr.:

1 fl.	
2 St. detto Bassl G á. 17 xr.:	34 xr.
2 Bund Geigen E á. 1 Fl. 30 xr.:	3 Fl.
Item 1 Steg und Schrauben pr.	5 xr.
Ein Bund E pr.	1 Fl. 30 xr.
Zusammen	6 Fl. 9 xr.

Eisenstadt, den 27-ten Dec. 1766»

«Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 454.)

Jegyzet: A jegyzéket Haydn láttamozta és írta alá.

33. *Jegyzék*, melyen Flach asztalosmester elszámolja a Haydn rendelkezésére készített zenekari fa-műtárgyakat.

«Auszgl. Was auf Anschaffung dessen Herrn Capellmeister von Tischler Arbeit gemacht ist worten, wie folgt :

Zum ersten ein Schragen von eichen Holz mit 5 Fuss alles vor Eichenholz gemacht :	22 xr.
Mehr ein neuen Verschlag gemacht vor ein Violon ist dazu :	1 Fl. 36
Mehr den alten zugericht zum grossen, wie oben ist darvor :	18 xr.
Vor die Verschlag in die Musigalien zu gemacht hat der Gesell auf drey Stund :	12 xr. — Zusammen
Eisenstadt, den 8-t Apr. 1767.»	4 Gulden 25 xr.

«Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 462.)

Jegyzet: A jegyzéken Haydn sk. aláírása.

34. *Számla*, melyet Zierengast hangszerész nyújtott be a kismartoni zenekar hangszerein végzett javításokért.

«Was wegen Reparatur, und Stimmung der fürstl. Chor Orgl Positiv, und Fligeln auf Anordnung (titl) Herrn Regentens v. Rahier, den Neustädter Orgl Macher Joseph Zierengast von 8 Tage vor Kost und Arbeith in Concreto 16 xr. aus dem Eisenstädter Rānt Amt bezahlet word, wird hiemit attestiret.»

«Mit Accord Josephus Haydn mp.»

«Eisenstadt, den 14-t April 1767.

Joseph Zierengast Orgl Macher von Neustadt.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 463.)

Jegyzet: A záradék és aláírás Haydntól származik.

35. *Jegyzék*, melyen Thir pozsonyi hegedűkészítő a kismartoni zenekar számára megjavított hangszerek árát tünteti fel.

«Verzeuchnis. Was ich vor den Herrn Capellmeister bey Sr. fürstl. durchl. Esterházy gemacht habe.

Erstens 5 Geigen Ausbutzt und zugericht :	2 Gulden
3 neue Bögen zugericht :	1 « 12 xr.
2 Prätzen zugericht :	1 «
1 Bassl zuricht, mit 1 Neuen Bogen :	1 « 42 xr.
1 Bassl Bogen mit weissen Haar behart :	— — 24 xr.
1 Violon zugericht :	— — 15 xr.
Bassl Saiten 12 Bischl á. 3 xr. :	— — 36 xr.
Summa :	7 Gulden 9 xr.

Antoni Thir burg. Geigenmacher..

Den 3-t Mártz 1767.»

«Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VII. 461.)

Jegyzet: Az aláírás Haydntól származik. Az irat külsején : «von dem Pressburger Geigenmacher vor die fürstliche Cammer Music.»

36. *Jegyzék*, melyen Stadlmann hangszerkészítő elszámolja a kismartoni zenekar részére szállított húrokat.

«Was in Lautenmacher Arbeit und Saiten ist geleistet worden.

Erstl. ein Bassetl bezug Saiten	:	1	Gulden
Den 9-ten ein Bund E	:	2	«
Jenner 1767 mehr auf das Bassetl 6 Bischl A, 6 D, 3 G. und 3 C.	:	3	« 15 xr.
Zwey Bund E, 1 Bund A, 3 Bischl D, 12 Zug G.	:	7	« 30 xr.
6 Bratschen G., 4 C	:	1	« 44 xr.
2 Bischl Bassetl A, 1 D	:	—	— 30 xr.
Den 28 Apr. 1 Bund E, 8 Bischl D, 3 Violon Stäg	:	3	« 9 xr.
Summa	:	18	« 58 xr.»

«Diese Saiten waren zu Pressburg erforderlich Josephus Haydn mp.»
Eisenstadt, den 11-ten Juny 1767.
Johann Joseph Stadlmann k. k. hof Lautenmacher.

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 464.)

37. *Nyugta*, melyet Rockobauer állított ki a kismartoni zenekar részére szállított fúvóshangszerekről.

«Quittung vor 12 Hoboe Rohr und 2 Englische Horn Rohr.
Ein Hoboe Rohr per 10 Kreuzer,
Ein Englisch Horn Rohr per 7 Kreizer, macht aus : 2 Fl. 14 xr.
So ich von dem Herrn Capellmeister Joseph Haydn richtig empfangen hab.
Mathias Rockobauer

Wien, den 20-ten Juni 1767.»

«den 27-ten Juny 1767 aus dem Ründombt, wie bonificiret worden 2 Fl. 14 xr.
Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 465.)

Jegyzet: A záradék Haydn írása, eredeti aláírással.

38. *Nyugta* egy paróka készítéséről, melyet Haydn a kismartoni operaház részére rendelt.

«Ich Endts Unterschriebener bekenne, das ich Eine Paroquen zur hochfürstl. Opera verfertigt habe, welche mir mit unterthänigen Dankh richtig ist bezahlt worden per 5 Gulden.

Balthausen Schlecht Paroquier alhier.

Eisenstadt, den 19 August 1767.»

«mit Accord Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 466.)

Jegyzet: A nyugtán Haydn sk. aláírása.

39. *Nyugta*, melyet Rockobauer állított ki, egy angolkürt kijavításáról.

«Quittung per 40 kreizer wegen Reparirung des Englischen Horn. So ich von dem Herrn Joseph Haydn hochfl. Capellmeister richtig empfangen hab.

Wien, den 25 September 1767. Mathias Rocobauer.»

«mit Accord Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 467.)

Jegyzet: A számla záradéka és az aláírás Haydntól származik.

40. *Számla*, mely feltünteti azokat a kiadási tételeket, amelyeket Haydn külöféle zenekari művek beköttetéséért kifizettetett.

«Conto was vor dem durchlauchtigsten Fürsten und gnädigen Herr, Herr in Buchbinder Arbeit ist gemacht worden :

1) Divert von Haydn mit 3 Stimmen, Ein Bund, Ein Futterall darzu	:	8 Gulden. —
2) Divert. von Neumann mit 3 Stimmen deto gemacht vor eines 8 Gulden	:	16 Gulden.
Über eines Ein neues Fuderall gemacht	:	1 Guld. 15 xr. —
Summa	:	25 Guld. 15 xr. —

Dieser Conto ist mir richtig bezahlt worden Jacob Wan Weeg hochfl. Hof Buchbinder. — Vorstehender Conto soll aus dem Eisenstädter Rent Amt mit 25 Fl. bezahlt wie nicht minder dem hfl. Capellmeister Haydn vor vier Bücher welsches Notten Papier : 3 Guld. 6 xr. zurückgegeben und beyde Posten in Anrechnung gebracht werden.

Eisenstadt, den 11-ten October 1767. Rahier mp.»

«Das vor obige Arbeit in allen 28 Guld. 6 xr. aus dem Rändtambt bezahlet worden quittierte.»

Eisenstadt, den 11-ten 8-br 1767.

«Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia. fasc. VIII. 468.)

Jegyzet: A záradék Haydntól származik.

41. *Számla*, mely feltünteti, hogy a Haydn vezetése alatt álló kismartoni zenekar mennyi húrt használt fel az 1767. évben és milyen hangszereket javíttattak meg.

«Conto mit Accord :

Dass in diesen 1767-er Jahr auf den hochfl. Capeln Chor in Eisenstadt so wohl vor Saiten, als auch vor Reparaturung deren Instrumenter ist aus gelegen worden. Als

Erstlich den 17-ten Jenner 6 Neue Schrauben	:	12 xr.
Item 12 Stukh überspennene Geigen G. á. 5 xr.	:	1.— Fl.
Den 17-ten Febr. wegen einer Geigen zurichtung sambt frischer Besaitung	:	17 xr.
Den 27-ten Martii 2 Neue Geigen Bögn	:	24 xr.
Den 15 Aprill vor Bögen und Geigen zu richten	:	45 xr.
An Saiten 7 Bund kleine Geigen E, wovon 2 deto nacher Esterhas un zur Cammer Music gebraucht á. 1 Fl. 30 xr.	:	10.30 Fl.
Item 1 Punt Geigen A pr.	:	1.30 Fl.
Mehr 12 Stukh Passl A á. 4 xr.	:	— 48 xr.
Item 5 Stukh Passl D. á. 5 xr.	:	— 25 xr.
Item 6 Neue Säd: samt den Indian Bogen haar einzuziehen pr.	:	— 30 xr.
Mehr in dem Passl Bogn vor die haar ein zu ziehen	:	— 4 xr.
Item dem 18-ten 9-bris zum voraus frische Saiten beygeschaffen, 2 Bund Geigen E á. 1 Fl. 30 xr.	:	3.— Fl.
1 überspennenes Passl C und deto überspennenes G	:	— 39 xr.
5 Stukh Passl A, á. 4 xr.	:	— 20 xr.
5 deto D á. 5 xr.	:	— 25 xr.

Summa : 20 Gulden 49 xr.»

«Josephus Haydn mp.»

«Dass mir 20 Gl. 49 xr. aus dem Rändtanbt bezahlet worden quittierte. Eisenstadt, den 18-ten, 9 br. 1767. Joseph Dietzl.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 469.)

Jegyzet: A számlán csupán Haydn aláírása eredeti. Az irat érdekességéhez tartozik, hogy a zenekar esetenként már Eszterháznál is működött. Ez az időpont a kastély építésének legmozgalmasabb időszakára.

42. *Nyugta*, melyen Haydn elismeri a rorate-pénz felvételét.

«Das vor die gesamte Chor Music, das wegen gehaltenen rorate, alljährlich ausgeworfene Contingent mit neun Gulden auch vor dieses Jahr aus dem allhiesigen Rant Amt richtig erfolgt worden, quittierte.

Schloss Eisenstadt, den 23-ten X-ris 1767.»

«Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VIII. 458.)

Jegyzet: A szöveg idegen kéztől származik, az aláírás eredeti.

43. *Haydn levele Scheffstoss hercegi titkárhoz.* Közli, hogy a Stabat Matert megkomponálta, műve elnyerte Hasse tetszését. Engedélyt kér, hogy a mű előadása végett két napra negyedmagával Bécsbe rándulhasson.

«Wohl Edl gebahren. Insonders hochgeehrtigster Herr!

Es wird Ihnen bishin bekant seyn, dass ich voriges Jahr den so hochschätzbaren Hymnum, Stabat Mater genant, in die Music nach allen meinen Kräften übersetzt, und selben dem grossen und weldberühmten Hasse aus keinen anderen Absichten eingehändiget, als dass, in Fall ich etwan die Worth eines so grossen Wehrts nicht genugsam sollte ausgeübet haben, dieser Mangel von einem in allen stücken so glücklichen Meister hierinfahls verbesseret werde. Da mich aber wider meiner Verdienste dieser ausserlesene Ton-künstler mit unaussprechlichem Lob über dieses Werck bechrte, und sich nichts anderes als mit einer dazu gehörig wohl besezten Music zu hören wünschete, dermahlen aber ein grosser Mangel in Wienn an denen Sängern utriusque generis, gelanget dannenhero durch Euer wohl Edl meine unterthänigst gehorsambste Bitt an Sr. hochfürstl. Durchlaucht, mich, den Weigl und dessen Frau, und den Friberth künftigen Donnerstag nach Wienn zu erlauben, um alda Freytag nachmittag bey denenen FFr. Miseric. die Ehre unseres gnädigsten fürstens durch producierung seiner diener zu beförderen, Samstag abends würden wir in Eisenstadt eintreffen.

Wann Sr. Durchlaucht Befehlen wolte alsobald stat dem Friberth einen anderen hinabschücken. Liebster Mons. Scheffstoss bitte um Beschleunigung meines ersuchens der ich mit aller Veneration verbleibe Euer wohl Edlen Ergebenster Diener

Josephus Haydn mppria.

PS. Mein Compliment an alle Messieurs. Die versprochene Divertimenten werde Sr. durchl. diese Wochen gewiss einhändigen.

Eisenstadt, den 20-ten Mertz 768.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 56.r).

Jegyzet: A levél egész terjedelmében Haydntól származik. (L. a mellékletet.) Bepillantást nyerünk nagy mester alkotásaiába. Elkészült a Stabat Mater; nem érdektelen, hogy ez a mű, melyet a Haydn-kutatás eddig 1773-ra vagy 1771-re datált (C. M. Brand: Die Messen von J. Haydn, Würzburg—Ausmühle 1941. 55, H. C. Robbins Landon: The Symphonies of J. Haydn, London 1955, 312), levelünk bizonyossága szerint 1767-ben már készen állott. Mivel Eszterháznál még javában folyik az építkezés, itt csak ritkábban szerepel a zenekar. Esterházy Miklós herceg gyakran tartózkodik Eszterháznál, hogy az építkezések menetét irányítsa; pihenő óráiban Haydn divertimentóiban gyönyörködik. A levél írásakor a herceg Bécsben van; oda készül néhány napra Haydn is, hogy az irlalmasrend templomában új művét bemutassa.

44. Haydn kérvénye, Nigst és Dietzl muzsikuskok megtartása érdekében.

«Wohl Edl geböhren.
Insonders Hochgeehrtigster Herr Secretaire!

Übersende Ihnen meine Bittschrift an Sr. churchl. dem Fürsten als lautend.
Durchl. Hochgeb. etc.

Euer hochfürstliche Durchl. haben mir jüngsthin gnädigst zu wissen gemacht, das nicht nur der alhiesige Räntmeister Frantz Nigst als Violinist, sondern auch der Joseph Diezl als Tenorist bey der Music überflüssig befunden worden, sondern auch mir anbefohlen von dem ersteren die 2 Uniform abzufordern. Diesen ersteren nemlich Frantz Nigst betreffend muss Euer Durchl. ich unterthänigst beybringen, und in Wahrheit gestehen, dass in denen bishero producirten Opern bey den Violin Secund mit selben als, den einzigen, so die Secund zu dirigiren in stand ist, bestens versehen war, folglich wan dieser abgethan wäre, künftighin wegen unterlauffenden Fehlern in Forchen stund, es seye dan, das etwan Euer durchlaucht gnädigst gesonnen wären, ein anderen festen Secund Geiger auf zu nehmen, oder zu producirenden Opern einen von Wienn kommen zu lassn, dan zu dem Secund ist sodan niemand als der Waldhornist Frantz und Mäy, mit denen führung nicht versehen wäre. Wahr ist es zwar, das wann die gantze Music künfftiges Jahr nacher Esterhaz kommet, er wegen dem Räntamt nicht beständig in Esterhaz seyn könnte, jedoch wäre meine unterthänigste Meinung denselben (wan der K. K. Hof, oder andere hohe Herschaften anwesend wärn) nacher Esterhaz kommen zu lassn. Euer Durchl. demnach unterthänigst bitte, ihme noch ferners die jährliche 50 Fl. dan die Winter und Sommer Kleider (mit welch letzteren er in Esterhaz schon dienste geleistet hat) gnädigst zu ertheilen. Der Joseph Dietzl ist meines erachtens auf dem Chor besonders dazu mahlen nöthig, wan die gantze Music nach Esterhaz abgehet, damit der gewöhnliche Gottesdienst durch ihn, seinen preceptor und sein in der Lehr befindliche Singer Buben bestritten würde.

Ich höre von mehreren, das er mit dem Schulmeister dienst allein ohnmöglich sich ernähren kan.

Bittele also eben unterthänigst ihme doch so vieles gnädigst aus zu werffen das Er zu leben habe.

Sollte Ihnen hirinfals etwas nicht anständig seyn, bitte gehorsambst mich dessn[?] baldigst zu berichten. Ich schmeichle mir durch mein Bitt und dero Bekräftigung in Ansehung Ihres Characters bey Sr. durchl. etwas aus zu würcken. Sollte dieses nicht seyn, kan mir wegn der Liebe des nächsten keine Schuld beygemessen werden.

Der ich nebst Anwünschung dern herananhendn Feuervtäge, glücklichen aus und eingang des all und neuen Jahr ersterbe,

Meines hochgeehrtigsten Herrn ergebenster Diener
Eisenstadt, den 22-ten Dec. 1768.

Joseph Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 47.)

Jegyzet: A levélformában irt beadványt Haydn írta a herceg titkárához, azzal a szándékkal, hogy azt a hercegnek is referálja. Az előterjesztés és titkárhoz intézett szöveg egyben van, ebből arra következtethetünk, hogy a titkár a herceghez intézett kérelemből külön jelentést, illetve előterjesztést készített. A sorokból kiviláglik, hogy Eszterházán mind gyakoribbak lesznek a zenei események és a kismartoni zenekar, Haydn irányítása alatt, komolyan készül székhelyét áthelyezni. Fiz meg is valósul az 1769. évben. Haydn mindenkor megvédte muzsikusait a hercegi tisztviselők önkénykedései ellen, hogy a zenekar tekintélyét növelje. Nigst oly kiváló hegedűs, akire az operáknál feltétlenül szüksége van; Dietzl fiával együtt a zenés istentiszteleteket vezeti. Ha a herceg érveit nem venné figyelembe, Bécsből kellene művészeket hozni, hogy a zenekari hiányt pótolják.

45. Haydn kérvényének fogalmazványa, Nigst és Dietzl muzsikuskok megtartása érdekében. Azonos az előbbivel. A záradék eltérése :

«Nächste Tāgen werde Euer hochfürstlichen durchlaucht einige neue Trio gehorsambst übermachen, der ich zu hohen Hulden und gnaden mich unterthänigst befehle. Euer hochfl. durchl. unterthänigster
Eisenstadt, den 22-ten Decembris 1768.

Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 57.)

Jegyzet: Eredeti kézirat, sok javítással. Befejezés eltér I. 47-től.

1770.

46. Haydn levele a herceghez. Segélyt kér ház-vásárláshoz.

«Durchlauchtig hochgebohrner Reichs Fürst! Gnädigst Hochgebiethender Herr Herr!

Da ich zu erkauffung meines Hauses 400 Fl. baares Geld vor etlichen Jahren entleihen musste, und dieses Capital mir jezo aufgekündet worden. Als habe in ermanglung dessen schon verschiedener Orthen zu Abstossung dieser Schuld widerum so vieles gegen bezahlenden Interesse aufnehmen wollen.

Weillen aber alhier in Eisenstadt keinen Creditorem ertragen könne, und ich dieses aufgekündete Geld in kürtze erlegen sollte,

Dahero Euer Durchlaucht unterthänigst bitte mir diese 400 Fl. gegen deme aus der General Cassa gnädigst erfolgen zu lassen, dass mir die aus derselben quartaliter assignirte 50 Fl. (deren die erste mit Ende Januarii 1771 mir schon fallen) in so lang abgezogen werden, bis die gantze Schuld ersetzt seyn wird. Der mich zu hohen Hulden und Gnaden unterthänigst befehle,

Euer hochfürstlichen Durchlaucht unterthänigster

Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 50.)

Jegyzet: A kelet nélküli levelet Haydn írta. Külzetén: «Joseph Haydn bittet womit ihme 400 Fl. zur auszahlung seines Hauses aus der Gral Cassa entlehnet werden möchten.»

Haydn háza Kismartonban (ma, Eisenstadt, Ausztria) állott; árát részletekben fizette ki. Ehhez kérte a segélyt is.

1772.

47. Haydn levele Scheffstoss titkárhoz Marteau zenésze érdekében.

«Hoch Edl geböhren und Sonders hoch zu Ehrender Monsieur Scheffstoss!

Sage verbundesten. Danck vor alle diese gute Gesinnungen, so Sie in betref meiner Wünsche und deren Erfolge durch Ihre Versprechungen an mir erfüllten. Ich würde diese Danksagung vermög meiner Schuldigkeit schon längstens erstattet haben, wan mich nicht ein und andere unbässlichkeit davon abgehalt[en].

Liebster Monsieur Scheffstoss! Helfen Sie auch den Marteau durch Ihre güte dahin, damit Ihme seine gebührende 6 Klaffter Brenholtz, 30 Loth Kertzen, und 30 Fl. Quartier Geld, welche Seine Durchlaucht mit Ihme durch mich Accordirt erfolgt werden, und ist hiereinfals der Fehler in Sein Contract, dass Er das Deputat wie der Lidl zu gemessen habe, indeme doch in des Lidls Contract von den 30 Loth Kertzen (welche Sr. durchl. mit mir bey meiner Ehre Accordirt) nichts zu finden. Übrigens bitte meine gehorsambsten Respect an dero Frau Gemahlin und Weiglische Familie (welcher ich mit nächsten Schreiben werde) und an alle übrige gute Freund. Ich aber verbleibe mit aller hochachtung,

*Euer hoch Edlen, dienstergebenster Diene[r]
Eisenstadt, den 9-ten Jenner 1772.*

Josephus Haydn mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 51.)

Jegyzet: A levél teljes egészében Haydntól származik. E levélből is a gondoskodás szép példája tűnik ki: Haydn egy beosztott muzsikusának természetbeni járandóságai érdekében szólal fel. Ehhez tudnunk kell, hogy a zenekar tagjai, a többi alkalmazotthoz hasonlóan, készpénz- és természetbeni járandóságban részesültek. Hátlapján az iroda feljegyzései: «circa meliorationem Salarii Musico Marteau exoperando.»

1775.

48. *Kimutatás*, mely feltünteti a zene- és énekkari tagok javadalmazását.

«Extract. Über die in 1775 Jahr vermög hochfürstlichen Conventionale für die Chor Music bezahlte Salarien.

Discantista Frau Barbara Dichtlerin	300 Loth Rindfleisch	: 22.50 G.
	30 Loth Rindschmaltz	: 9.— G.
	30 Loth Kertzen	: 6.23 G.

: 37.73 G.

Discantista Frau Magdalena Fribertin	20 Loth Rind Kertzen	: 4.15 G.
Altista J. Eleonora Jägerin	30 Loth Rindfleisch	: 22.50 G.
	24 Loth Rindschmaltz	: 7.20 G.
	24 Loth Kertzen	: 4.98 G.
	$\frac{3}{4}$ Metzen Griesl	: 3.— G.
	$\frac{2}{4}$ Eimer Rub	: 1.— G.
	$\frac{2}{4}$ Eimer Krauth	: 1.25 G.

: 39.93 G.

Organista Herr Joseph Haydn	300 Loth Rindfleisch	: 22.50 G.
	30 Loth Rindschmaltz	: 9.— G.
	30 Loth Kertzen	: 6.23 G.
	$\frac{3}{4}$ Metzen Griesl	: 3.— G.
	$\frac{2}{4}$ Eimer Ruben	: 1.— G.
	$\frac{2}{4}$ Eimer Krauth	: 1.25 G.

: 42.98 G.

Bassista Herr Melchior Griessler, wie Herr Organista Haydn ohne Krauth : 41.73 G.

Bassista Herr Christian Specht	20 Loth Kertzen	: 4.15 G.
Violoncellista Herr Xaverius Marteau	30 Loth Kertzen	: 6.23 G.
Violonista Carl Schiringer	20 Loth Kertzen	: 4.15 G.
Hauboista Herr Carl Chorus	20 Loth Kertzen	: 4.15 G.
Waldhornist Herr Carl Frantz	30 Loth Kertzen	: 6.23 G.
Waldhornist Herr Joseph Dietzl	20 Loth Kertzen	: 4.15 G.
Harfenist Baptista Krumpholtz	24 Loth Kertzen	: 4.98 G.

Summa für die Cammer und Chor Music : 200.61 Guld.

Schloss Eisenstadt, den 31-ten X-bris 1775.»

«Josephus Haydn mp.»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998. pag. 43.)

Jegyzet: Idegen kézzel írt kimutatás, Haydn aláírásával. Az irat hátlapján a muzsikusok aláírása látható. Az irat feltünteti a zene- és énekkar tagjainak járandóságát az 1775. évre. A pénzbeli kiszámítás áru-alapon történt. Félkrajcárnál kisebb összeget nem jeleztünk.

1777.

49. *Kivonatos kimutatás* a zene- és énekkari tagok terményfizetéséről.

«Extract über die in 1777-e Jahr, vermög Hochfl. Conventionale für die Cammer und Chor Music bezahlte Naturalien.

Organista Herr Joseph Haydn	Griesl	$\frac{3}{4}$ Metzen	: 3.— Fl
	Rindfleisch	300 Loth	: 20.25 «
	Rindschmalz	30 L.	: 8.37 «
	Kertzen	30 L.	: 5.92 «
	Ruben	$\frac{2}{4}$ Eimer	: 1.— «

: 38.55 Fl.

Herr Leopold Dichtler vor seine 2 Erben	Rindfleisch 300 Loth	:	20.25 Fl.
	Rindschmalz 30 L.	:	8.37 «
		:	28.62 «
Altistin Eleonora Jägerin	Griesl $\frac{3}{4}$ Metzen	:	3.— «
	Rindfleisch 300 Loth	:	20.25 «
	Rindschmalz 24 L.	:	6.70 «
	Kertzen 24 L.	:	4.74 «
	Ruben $\frac{2}{4}$ Eimer	:	1.— «
		:	35.69 «
Bassista Herr Melchior Griesler, wie Herr Haydn		:	38.55 «
Bassista Hr. Christian Specht	Kertzen 24 Loth	:	4.74 «
Violoncellista H. Xaverius Marteau	Kertzen 30 L.	:	5.92 «
Herr Carl Schiringer	Kertzen 24 L.	:	4.74 «
Herr Joseph Dietzl	Kertzen 24 L.	:	4.74 «
Herr Leopold Dichtler	Kertzen 30 L.	:	5.92 «
Herr Aloysius Thomasini	Kertzen 24 L.	:	4.74 L
Herr Johann Hinterberger	Kertzen 24 L.	:	4.74 «
Herr Joseph Oliva	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Frantz Pauer	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Anton Poshva	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Ignatz Probney	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Raymund Griesbacher	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Anton Griesbacher	deto 24 L.	:	4.74 «
Mamsel Maria Anna Püttlerin	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Johann Heller Rieder	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Zacharias Hirsch	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Benedetto Bianchi	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Albrecht Schandig	deto 24 L.	:	4.74 «
Herr Anton Rosethi	Kertzen 24 Loth	:	4 Guld. 74 xr.
Herr Vitus Ungricht	deto 25 L.	:	4 « 93 «
Maria Elisabetha Trever	deto 24 L.	:	4 « 74 «
Maria Anna Tauberin	deto 24 L.	:	4 « 74 «
H. Martin Rupp jähr. 24 L. deto von 1 febr. pro 11 Monath		:	4 « 34 «
Summa		:	252 « 60 «

Dass ob specificirte Naturalien denen Herren Musicis und zwar einen jeden in sonderheit sein Gebühr in Summa aber mit zwey Hundert fünfzig zwey Gulden, 60 xr. aus dem Eisenstädter Rantamt und verrechnung Herrn Rentmeister Ignatz Seitz richtig bezahlt word bezeuchnet meine eigene Hand unterschrift.

Datum, Schloss Eisenstadt, den 31-t X-bris 1777.»

«Josephus Haydn mp.»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998. (31—40) pag. 39.)

Jegyzet: Ezt a kivonatos kimutatást Haydn írta alá. A szöveg idegen írású kézirat. Az irat hátlapján a felsorolt muzsikusoknak részben eredeti, részben Haydn által aláírt nevét találjuk. A krajcár töredékeit, valamint a termények részletezését elhagytuk.

1780.

50. Haydn levele a frankói inspektorhoz tábori-dob küldése tárgyában.

«Hoch Edel Gebuhrner. Gnädiger Herr!

Aus Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht sollen Euer Gnaden dem Forchtensteiner Herrn Verwalter, oder dem Zeigmeister den Befehl ertheillen, dass dieselbe bey Eysler Gelegenheit Ein Baar gute Feld Paucken (so in dortigen Zeughaus aufbehalten sind) nach Estoras überschücken sollen. Zu dem Ende wäre meine unmassgebliche Meinung dem Forchten-

steiner Schullmeister und dem P. Regens Chori v(on) den[?] P. Serviten zu melden, das Sie als Kenner die besten, und taugligste davon aussuchen sollten. Wormit mit Vollkommenster Hochachtung verbleibe,

*Eurer Gnaden, gehorsambster diener
Josephus Haydn mp. Capellmeister.
Estoras, den 7-ten 9-bris 1780.»*

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 52.)

Jegyzet: Haydn sajátkezűleg írt levele (l. a mellékletet). Az Esterházy-kincsek jelentős részét a fraknói kincstárban őrizték. Ide kerültek a hadi- emlékek, a tábori hangszerek is. 1780-nal kezdődik Eszterháza fénykorának utolsó évtizede. Haydn és zenekara ekkor már világhírnévre tett szert. Egyik zenei ünnepség, esemény követi a másikat. Haydn következetesen «Estoras»-nak írja Eszterházát, mely akkor a zenei élet legfőbb színhelye.

1784.

51. *Jegyzőkönyv-részlet* Haydn lakásának alakításával kapcsolatban.

«Musik Gebäude Überschlag, allwo nachstehende Arbeiten erforderet werden. Nachdem die Madame Rippamonti, eine Wohnung hat müssen in Bereitschaft gehalten werden, so haben von ein und andern Partheyen die Wohnungen müssen verwächset werden . . .

Der Burgsteiner hat eine Küchel bekommen, in welcher die Handspeis mit andern Gerätschaften von der Frau Capellmeisterin sich befunden, ist cassirt, und auf den Gang gerichtet worden. . . .

die Betstädte repariret, und neu Bretter eingeschnitten . . . die Schalu repariret . . . worden.»

[Eszterháza, 1784 aug. 6.]

(OL. Esterházy család levéltára, Fasc. 799. Secr. Prot. III. 129.)

Jegyzet: Haydn, valamint a zenekar egyes tagjai, továbbá a színészek és színésznők az eszterházi kastély mellett emelkedő «Muzsikaházban» laktak. A herceg az épület állandó karbantartásáról gondoskodott, mint erről a jegyzőkönyvek számos adata tanúskodik. A Muzsikaház ma is áll, utcai homlokzatán emléktáblával. Az épület és Haydn lakása kisebb átalakításokat szenvedett.

52. *Jegyzőkönyvi intézkedés* Haydn volt kertjének és felszámolt gazdasági eszközeinek kártérítése tárgyában.

«Haydn Capellmeister bittet, womit ihne für die in seinem nunmehr von Sr. durchl. den Fürsten cassirten Garten vorfündige Obstbäumer Gewächsen, und übrigen kleinen Gärtner Vorrath etwas an Geld resolviert werde.

Resolutio. Wir verordnen hiemit das unser Süttöer Verwaltrer, unsern Capellmeister Joseph Haydn, für die in seinen von uns nunmehr cassirten Garten befindliche Obst Bäume, andern Gewächse und übrigen Gärtner Vorrath zehen Ordinaire Ducaten aus unserer Süttören Bau Cassa bezahlen, und in Anrechnung bringen solle.

Eszterház, den 5-t, 8-bris 1784. *Nicolaus Fürst Esterházy mp.»*

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 799. Secr. Prot. IV. 168.)

Jegyzet: Eszterháza fénykorából néhány jegyzőkönyvi kötet maradt fenn. Ezek a rezidencia művészi életére vonatkozólag számos ismeretlen adatot őriztek meg számunkra. Esterházy Miklós herceg Haydn jegyzőkönyvi kérelmének tesz eleget, amikor elrendeli, hogy gyümölcsös kertjéért és ott levő gazdasági tárgyainak ellenértékeképpen 10 dukátot fizesse ki a süttöri pénztár. Az iraton Haydn aláírása nem szerepel.

53. *Jegyzőkönyvi részlet* Haydn eszterházi lakása kályháinak javításáról és elhelyezéséről.

«Specification deren Öffen welche in Music Gebäu ausgebessert und übersetzt müssen werden auch was an einen Offen erfordert wird.

Wiem ich schreiben, wie ich schon geschrieben bin, dass
die Chinesen die ganze Welt zu erobern wollen, und
dieser Plan schon zu vollbringen, und ich schon
sich zu dem Ende in Ordnung, und die Chinesen
wollen sich die Welt zu erobern, und ich schon
dieser Plan schon zu vollbringen, und ich schon
sich zu dem Ende in Ordnung, und die Chinesen
wollen sich die Welt zu erobern, und ich schon

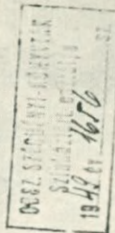
Jeun. 20. 1775

Josephus Haydn

Mein Compliment zu den Eltern.
Die besten Wünsche werden
Ihnen durch mich sehr herzlich
überreicht.

Hoch Wohlgeborenen

Gnädigen Herrn



Esboras am 7ten März
1780.

Als ich die hochwürdigste, durchlauchtigste, gütliche Gnade
Ihrer hochw. Eminenz Herrn Kardinal, oder dem Gnädigen
dem Hofe erwidern, ad die Bitte bei der Gelegenheit zu
Ihrer Güte sich zuwenden, so in der Gnade zu
halten sind: nach Esboras übergeben worden: zu dem
Gute wie meine in ungewöhnlicher Meinung dem
Herrn Hofmeister mit dem P. Jagers Chor in dem
P. Serviten zu werden, so die 18. Januar die besten,
und längligste Arbeit zu leisten, was mit
Vollkommenheit der Gerechtigkeit zu bleiben

Ihre Gnade



gelesen und
Joseph Haydn
Capellmeister

Haydn sajátkezű levele a fraknoi inspektorhoz, 1780-ból
(I. a közlemény 50. sz. aktáját)

Cherubimlich der Reichs fürst.

Grüßung von Herrn Herr.

1792
1676

Wie ich in Bezug auf England habe mich so sehr bemüht zu sein, als ich
ich im Stande bin, alle meine Kräfte zu setzen, um die Freiheit
zu erreichen in allen Angelegenheiten, die mich zu dem Herrn Reich
betreffen, in jeder Hinsicht, wie ich es für meine Pflicht ansehe,
nach wie ich es durch meine Kräfte und meine Kräfte zu bewerkstelligen
wird. In diesem Zusammenhang ist es mir sehr angenehm, wenn
ich davon in Erfahrung gebracht werde, dass Sie sich für mich
interessieren. Ich werde mich bemühen, Sie davon in Kenntnis zu setzen.

Sein hochachtungsvoller Diener
Cherubimlich

London, am 10. April 1792

Sein hochachtungsvoller Diener
Haydn



Haydn sajátkezű levele Londonból, 1792-ből
(I. a közlemény 57. sz. aktáját.)

In oberen Tract Ofen : Doctor Wecker 2, *Cappel Meister Haydn 2. . .*»
Eszterháza, 1784 aug.

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 799. Secr. Protocol III. 152).

Jegyzet: Az eszterházi Muzsikaházban csupán Wecker orvosnak és Haydnak volt háromszobás lakása. A többi művész egy-, a nők 2-szobás lakásban laktak. A beépítésre kerülő két cserépkályha megfelel a 3 lakrésznek. A kályhák művészi kivitelűek voltak.

54. Benda Friedrich levele Esterházy Miklóshoz.

«Durchlauchtigster fürst, gnädigster fürst und Herr! Euer hochfl. durchl. sind gewohnt von dero *allberühmten Kappellmeister Haydn nichts als Meisterstücke der Tonkunst zu hören*. Es war daher schüchterne Bescheidenheit, die michs bis jetzt nicht wagen liess Euer durchl. die begehende, von mir componirte deutsche Oper, wovon unlängst der letzte Theil herausgekommen, schon früher zu fügen zu legen. Indessen hat der vorzügliche Beifal, womit dieses Werk sowohl von unsers Königs May. als auch sonst allgemein hier beehret worden und insonderheit die Beschreibung welche mir in diesen Tagen ein reisender Kavalier von grossen Känntnissen von Euer hochfürstl. durchl. ganz vortreflich eingerichteten *Theatre* gemacht, den kühnen Wunsch in mir erweckt, das meine Oper, die ganz eigentlich für ein ausgesuchtes Theatre und Orchestre gemacht ist das hohe Glück — wo möglich — haben möchte, zu Euer durchl. vergnügen zu gereichen. Ich überreiche daher zunächst den Klavier Auszug davon devotest, und erwarte in tiefster Erfurcht, ob mein gutes Geschick mir die Ehre zu theil werden läst. Euer hochfl. durchl. befehle zu Einsendung der ganzen Partitur gewürdiget zu werden. Ich ersterbe in tiefster Devotion,

Euer hochfl. durchl. unterthänige.

Fridrich Benda königl. preuss. Kammer Musikus.»

Potsdam, den 10. No 1787.

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 58.)

Jegyzet: Haydn nagyságát jellemzően tükrözi vissza Benda levele. 1787-ig Haydn már számos remekművet alkotott s nem csodálkozhatunk azon, hogy a külföld irigykedve nézte Eszterházát, ahol a mester nagysága és művészete kibontakozott. Benda levelében a kortárs őszinte kritikája szólal meg. Nem kicsinylendő le az sem, amit a levélíró Esterházy Miklós zenei műveltségéről, zenepártolásáról ír.

1790.

55. Jegyzőkönyvi részletek Haydn eszterházi lakásának tatarozásáról.

«Reparation in Musicgebäude in denen Gängen . . . bei hfl. Capellmeister *Haydn* haben Sr. durchl. verwilliget in hintern Zimmer ein Stokatorboden zu machen . . . Das Zimmer mest 7½ Quadrat Klaffter Stokathor Boden á. 24 xr. : 3 Gulden 24 xr...»
«Summa : 12 Gulden.»

. . . «In Music Gebäu finden sich 43 Ofen, welche ausbessert müssen werden, gut verzwicken, und mit Lem gut zu verstreichen, vor jeden Ofen 12 xr. . . Für hochfl. *Capellmeister Haydn* ein neue, geringe slambte Kupel Ofen . . .»

Eszterháza, 1790 aug—szept.

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 799. Prot. Com. 1790. pag. 503).

Jegyzet: Esterházy «Pényes» Miklós utolsó intézkedései közé tartozik Haydn lakásának javíttatása. A herceg halálával Eszterháza zeneélete, művészi jelentősége véget ér. Néhány év múlva Kisnartton veszi át a vezető szerepét. Itt találkozunk ismét a nyugdíjazott Haydnal, itt szerveződik újjá az Esterházy Miklós halála után felbomlott zenekar és énekegyüttes.

56. Haydn levele Esterházy Antal herceghez Londoni sikerek.

«Durchlachtigster Reichs Fürst!

Berichte in unterthänigkeit, wie das ich ohneracht der unangenehmsten Witterung und sehr vielen schlechten Weegen durch die ganze Reise den 2-ten Jenner dieses glücklich und gesund in London angelangt bin. Meine Ankunft machte grosses aufsehen, und verursachte, dass ich noch am selben Abend meiner Ankunft ein grösseres quartier beziehen musste.

Ich bin mit Visiten dergestalt überhaufft, dass ich die revisiten kaum in 6 Wochen werde erwiedern können; es waren beede H. gesandte bey mir nemblich Fürst Castelcicala v. Neapel, und H. baron v. Stadion. Ich hatte schon auch die gnade das Mittagmahl bey beeden um 6 Uhr abends einzunehmen.

Das neue Opern Büchl so ich zu componirn habe, betitult sich Orfeo in 5 Acten, welches ich aber erst diesen Tagen erhalt(en) werde. Dasselbe soll von einer ganz andern Arth seyn als jenes v. Gluck, die Prima Donna nent sich Madam Loys aus München, und eine Schüllerin der grossen Mingotti; Seconda Donna ist Madam Capelletti. Primo Homo macht der berühmte Davide.

Die Opera ist nur in 3 Personen als, Madam Loys, Davide und einen Castraten, welcher aber nicht sonderlich seyn sollte, übrigens aber soll die Opera sehr mit Chören und Ballets und vielen grossen Veränderungen verflochten seyn.

In 14 Tagen wird die erste Opera Pirro, v. Paisiello gegeben werden.

Die Concerten werden erst künftigen Monath den 11-ten Februari ihren Anfang nehmen, worüber ich Euer durchl. nachero das mehrere gehorsamst überschreiben werde, unterdessen bin ich Euer hochfürstl. durchl.

unterthänigst gehorsamster Joseph Haydn mp.

London, den 3-ten Jenner 1791.»

«Ich erdreiste mich meinen Unterthänigsten Handkuss an die schönste Frau Fürstin hochdero liebenswürdigste Gattin, wie auch an die Fürstin Marie und hochdero Gemahl zu vermelden.

Meine Address ist unmassgeblich Nro. 18 Great Pulteney Street, Golden Square London, Nro. 18.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 55.)

Jegyzet: Haydnnak Esterházy Antalloz irt eredeti levele. Beszámol az utazás kellemetlenségeiről, londoni fogadtatásáról, sikereiről. Készül «Orfeusz» c. operája («L'anima del filosofo»). Előzetes hírt ad egy Paisiello-opera előadásáról.

57. Haydn levele Londonból, Esterházy Antal herceghez. Elhagyja Angliát, szolgálatra ajánlkozik.

«Durchlachtigster Reichs Fürst! Gnädigster Herr Herr!

Da ich in kurzer Zeit England verlassen muss, So erdreiste ich mich, allenfalls ich im stande seyn sollte, all meinen dienst Eyfer Eurer hochfürstl. Durchlaucht in allen Angelegenheiten ganz zu hoch dero Befehl anzubiethen. Unsere Concerten werden sich zu Ende Juny Endigen, nach welchem ich ohne Verzug meine nach Haus Reise beschleunigen werde, um Meinem Gnädigsten Fürsten und Herrn wider dienen zu können. Unterdessen bin ich in tiefester Submission Euer Hochfürstlichen Durchlaucht

unterthänigster Joseph Haydn mp. Capellmeister

London, den 10-ten Aprill 1792.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. I. 54.)

Jegyzet: Eredeti Haydn levél (l. a mellékletet). A kiváló zeneszerzőt Londonban nagy ünnepléssel fogadták. Ez a levél még első útja alkalmából íródott. Elhagyja Angliát és visszatér a hercegi udvarba. Ismételt felajánlja szolgálatait. (Antal herceg ellentéte «Pényes» Miklósnak, nem zenebarát, a híres zenekart is feloszlátja.)

58. *Nyugta*, Haydn évi 400 forintos fizetéséből a jan. 1-től júl. végéig terjedő időre felveszi illetményét.

Quittung:

Über zwey Hundert dreyssig drey Gulden 20 r. id est 233 Fl. 20 xr. welche ich von meinen Jährlichen 400 Fl. gehalt, von 1-ten Jenner bis Ende July laufenden Jahrs auf sieben Monath, aus der hochfürstl. Eisenstädter General Cassa, heut dato richtig empfangen zu habe, hiemit bescheine.

Wien, den 31-t July 1792.

Josephus Haydn mp.*

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998. (169—208) pag. 190.)

Jegyzet: A nyugta és aláírás eredeti. Haydnt londoni távolléte akadályozta a pénzfelvételben, ezért veszi fel most fizetését egy összegben.

59. *Nyugták*, amelyekben Haydn havonként ismeri el a pénz felvételét.

Quittung per 33 Fl. 20 xr. Sage dreyssig drey Gulden so ich Endes gefertigter von mein Jährlichen 400 Fl. gehalt von 1-ten Augusti laufenden Jahres, bis letzten September 1792 aus der hochfürstl. Eisenstädter General Cassa heut dato richtig Empfangen habe, worüber hiemit quittiere.

Wien, den 1-ten September 1792.

Joseph Haydn mp.

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998. (169—208) pag. 191.)

Jegyzet: Eredeti nyugta sajátkezű aláírással. A következő nyugták mind Bécsben kelteződnek. Kiállítási idejük a következő: «Wien, den 30-ten Sept.» (p. 192). Érdekessége, hogy ezen Haydn aláírása mellett ott van a pecsétje is, melyet ritkán szokott használni. (L. a mellékletet.) A nyugta szövegét idegen kéz írta. «Wien, den 3-t 9-bris» (p. 193), végig eredeti. «Wien, den 1-st December» (p. 194), végig eredeti. «Wien, den 31-t December» (p. 195), végig eredeti. Valamennyi nyugta 33 frt. 20 krajcár felvételéről szól.

1793.

60. *Nyugták*, melyeken Haydn havonta ismeri el illetményének felvételét.

Quittung, über 33 Fl. 20 xr. Sage Drey und dreissig Guldn Zwanzig Kreuzer, welche ich Endes gefertigter von mein Jährlichs 400 Fl. Gehalt pro mense January laufenden Jahrs aus der hochfürstl. Eisenstädter General Cassa heut dato richtig empfangen zu haben hiemit bescheine.

Wien, den 3-ten Febr. 1793.

Joseph Haydn Capellmeister mp.*

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998. (209—254) pag. 237.)

Jegyzet: A nyugták mind eredetiek s Haydn aláírásával vannak ellátva. Mind-egyiken elismeri, hogy évi 400 forint fizetéséből 33 frt. 20 krt. vett fel. A nyugták szövege lényegükben azonos. Kiállítási helyük révén Haydn tartózkodásának dokumentumai.

Keltezésük: Bécs, márc. 27 (p. 239). Bécs, máj. 2 (p. 240). Kismarton, máj. 31 (p. 241). Kismarton, jún. 30 (p. 242). Bécs, júl. 30 (p. 243). Bécs, aug. 31 (p. 244). Kismarton, szept. 3 (p. 245). Bécs, okt. 1 (p. 246). Bécs, nov. (p. 247). Bécs, dec. 31 (p. 248).

1796.

61. *Nyugták*, melyeken Haydn elismeri fizetésének havi részletekben történő felvételét.

«Quittung:
per 33 Fl. 20 xr. So ich Endes Unterschriebener von mein Jährlichen Gehalt per
400 Fl. pro Mense January 1796 aus der hochfürstl. Eisenstädter General Cassa richtig
und baar empfangen zu haben, hiemit bescheine.
Wien, den 6-t February 1796.

Joseph Haydn Capellmeister»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998. (281—363) pag. 281.)

Jegyzet: Mindegyik nyugta eredeti kézirat, Haydn aláírásával. Ez évben is 400 forint javadalmazását veszi fel Haydn, havi 33 frt. 20 krajcáros részletekben. Május-tól szeptember végéig Kismartonban tartózkodott. Az iratok kelte: Bécs, márc. 5 (p. 282). Bécs, márc. 31 (p. 283). Bécs, máj. 2 (p. 284). Kismarton, máj. 31 (p. 285). Kismarton, júl. 1 (p. 286). Kismarton, júl. 30 (p. 287). Kismarton, aug. 31 (p. 288). Kismarton, szept. 30 (p. 289). Bécs, nov. 4 (p. 290). Bécs, dec. 4 (p. 291). Bécs, 1797 jan. 5 (p. 292).

1798.

62. Nyugták, melyeknek alapján Haydn évi 700 forint javadalmazásából havonként veszi fel az esedékes 58 frt. 20 krajcárt.

«Quittung:
Per 58 Fl. 20 xr. So ich Endes unterschriebener von meinem Jährlichen Gehalt
per 700 Fl. pro mense Septembris des Inlebenden Jahrs aus der hochfürstl. Eisenstädter
General Cassa richtig und Baar empfangen zu haben hiemit bescheine.
Eisenstadt, den 1-ten 8-bris 1798.

Joseph Haydn mp.
Capellmeister»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998. (101—121) pag. 109.)

Jegyzet: Valamennyi nyugta szövegét Haydn írta és sajátkezűleg írta alá. A nyugták keletkezése: Bécs, febr. 2. (p. 102). Bécs, márc. 3. (p. 103). Bécs, ápr. 3. (p. 104). Bécs, jún. 3. (p. 105). Bécs, júl. 2. (p. 106). Kismarton, aug. 6. (p. 107). Kismarton, szept. 1. (p. 108). Bécs, okt. 31. (p. 110). Bécs, dec. 2. (p. 111). Bécs, 1799 jan. 7. (p. 112). — Összegük változatlanul havi 58 frt. 20 krajcárról szól.

1799.

63. Nyugták, Haydn ez évi javadalmazásáról.

«Quittung:
Pr. 58 Fl. 20 xr. So ich Endes gefertigter von meinem Jährlichen Gehalt per 700
Fl. pro mense Septembris 799 aus der hochfürstl. Eisenstadter General Cassa richtig und
baar empfangen zu haben hiemit bescheine.
Eisenstadt, den 30-t 7-bris 1799.

(L. a mellékletet.)

Joseph Haydn mp.
Capellmeister.»

(OL. Esterházy család levéltára, fasc. 1998 pag. 683.)

Jegyzet: Fenti nyugták és rajtuk az aláírások mind eredetiek. Szövegük azonos a közölt irat szövegével, csupán a hónapok nevei változnak. A nyugták szerint a jövedelem ez évben is 700 forint volt évente, ami havonta 58 frt. 20 krajcárt tett ki. A sietve kiállított elismervények az öregedő Haydn kezeírását tüntetik fel. A nyugták keletkezése: Bécs, márc. 1. (p. 684). Bécs, ápr. 1. (p. 685). Bécs, máj. 1. (p. 686). Bécs, jún. 3. (p. 687). Kismarton, júl. 1. (p. 688). Kismarton, júl. 31. (p. 689). Kismarton, aug. 31. (p. 690). Bécs, nov. 1. (p. 692). Bécs, dec. 1. (p. 693). Bécs, 1800 jan. 1. (p. 694).

64. *Esterházy Miklós házi intézkedései Haydn tetemének Kismartonba szállítására és a templomi kriptá előzetes tatarozására.*

Da Ich mit vielen Missvergnügen die unangenehme Überzeugung schöpfen musste, dass sich in der hiesigen Bergkirchen Gruft mehrere Missbräuche eingeschlichen haben, da alldort als in einem Ort wo alle Ausserbaulichkeit, grösste Ordnung, und Ruhe herrschen sollte, mehrere Sachen als Fässer, Bodungen etc. eingestellet, ganze haufen Steine zusammen geworfen und dadurch dieser Ort zum wirklichen Skandal in ein Depot und Laboratorium umgestaltet nicht minder auch bei Beysetzung deren Leichnahmen ganz eigenmächtig fürgeschritten wird, zudem selbst die schon beygesetzten von einem Orte herausgenommen und nach Willkühr anderswohin geleet werden, so sehe ich mich veranlast meine Willensmeynung dahin zu erkennen zu geben und zu verfügen, dass diese Gruft von allen sich darinn befindlichen und schlechterdings nicht dahin gehörigen Sachen sogleich geräumt, gesäubert und die betreffenden Kirchen-Väters mittelst des Herrn Probstes, denen Sie diesen meinen Befehl mittheilen wollen für die Erhaltung der Reinlich und Sauberigkeit verhalten und verantwortlich gemacht werden sollen.

Was aber die Beysetzung der Leichnahme betrifft wird hiemit alle Willkürlichkeit schärfestens verbothen und zu gleich ein für allmahl festgesetzt, dass jeder todte der in die Gruft aufgenommen wird, ohne aller Exception, und Platzauswahl jenen Orts, der Reihe und Ordnung nach beygesetzt werde welcher für selben angezeigt wird.

Übrigens da ich *meinen verstorbenen Kapellmeister Joseph Haydn nach Eisenstadt bringen, und in dieser Bergkirchen-Gruft beysetzen zu lassen gedenke*, so wollen Sie also bald die Verfügung treffen, dass den von mir für denselben bestimmten Platz ordentlich hergerichtet, und in Bereitschaft gehalten werde.

Eisenstadt, den 25-t 9-br. 1809.

Fürst Esterházy mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. IV. 243.)

Jegyzet: Esterházy Miklós a negyedik uralkodó herceg, aki alatt Haydn mint karmester működött. A kismartoni zenekar Haydn vezénylete alatt világhírre tett szert. A zenebarát herceg a nagy zeneszerző hamvait székvárosában, Kismartonban a «Bergkirche» kriptájába kívánja eltemettetni. Ezért kevéssel Haydn halála után már intézkedik kormányzója, Szentgály útján, hogy a templom kriptája restauráltassék és méltó legyen a nagy halotthoz. A következő hivatalos intézkedésekben a tetem bécsi exhumálását, Kismartonba szállítását, a szertartást, az eltemetést kísérelhetjük figyelemmel.

Egykori fogalmazvány és hivatalos intézkedés a kormányzóhoz, előadóíven.

65. *Esterházy Miklós engedélyt kér a bécsi hatóságoktól Haydn tetemének exhumáltatására. Rendőrhatósági engedély.*

«N. Esterházy bittet um Bewilligung den am Leichenhofe ausser den Hundsturm beerdigten *Joseph Haydn* aus inangeführten Rücksichten, mit allen Sanitäts Erfordernissen ausheben, und nach Eisenstadt transferiren zu lassen.

No. 14799/1809. Regierung. Dem Herrn fürsten wird in Erledigung seines Gesuches vom 6-t d. M. die Angesuchte Bewilligung, die am Leichenhofe ausser der Hundsturmgerlinie, in einem besondern Grabe liegende Leiche, des Tonkünstlers *Joseph Haydn* ausgraben, und nach Eisenstadt transferieren zu dürfen, gegen dem hiemit ertheilet, dass der Sarg worin die Leiche ruht, in einem zweiten Sarg von Holz, oder Metal mit der gehörigen Länge, und weite verfertigt; der ausgrabene Sarg gleich am Rande des Grabens in diesen Ubersarg hineingeleet, so dann wohl verschlossen, und zugedeckt, mittels des schon auf den Leichenhofe in Bereitschaft stehenden Wagen an sein Bestimmungs Ort, gleich auf der Stelle abgeführt, endlich von Seite des Hrn. fürsten zwey Tage vor der Ausgrabung und Abführung der Leiche, von den Sanitäts Magister Böhm, wegen verabredung der diesfälligen Stunde, und wegen Sicherstellung der Gesundheit, der damit beschäftigten Personen sich verwendet werde. Vornach unter einem der nöthige Auftrag an den Sanitäts Magister Dr. Böhm, dann auch an die Oberdirection ergeheth. Von der k. k. Nö. Landesregierung. Wien, den 3-t Dezember 1809. Jolliot . . . »

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 356.)

Jegyzet: Eredeti rendőrhatalósági engedély, amely lehetővé teszi, hogy Esterházy Miklós Haydn tetemét az egészségügyi rendszabályok betartása mellett, exhumáltathassa. Engedélyezik, hogy kettős koporsóba helyezés esetén a tetemet Bécsből Kismartonba szállíthassák. Bár az engedély megvolt, az exhumálást csak 1820-ban foganatosították.

1820.

66. *Hatósági orvos értesítése Haydn exhumálásával kapcsolatban.*

«N. F. Esterházy um die Leiche des Tonkünstler Joseph Haydn nach Eisenstadt in Ungarn abführen zu dürfen.

Die Abführung der Leiche des Tonkünstlers *Joseph Haydn* vom Hundsturmleichenhofe nach Eisenstadt wird gegen Beobachtung dem Herrn Fürsten bereit mit hierortigen Bescheide von 3-t Regentamt 809. 14799 bekannt gegebenen vorsichten bewilliget, und der erste Prefect dr. Böhm unter einem hievon verständiget.

Von der k. k. Landesregierung. Wien, am 4 November 1820.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 358.)

Jegyzet: Hivatalos engedély, mely az 1809. évben már megadott exhumálási engedélyre hivatkozik. Hatósági orvos bekapcsolása.

67. *A temetés napjára vonatkozó megállapodások.*

«H. Probst Frankl . . . glaubt Seelenamt für den verstorbenen *Kapellmeister Haydn* am 7-t, oder 17 diesen Monath nachdem Euer durchlaucht es befehlen werden abzuhalten. Solte seine durchl. den ersten Tag nämlich den 7-t November wählen, so bitte ich uns darüber wegen den nöthigen Vorkelhrungen, und weil auch mehreren Pfarrer den Wunsch geäußeret haben, dem diesfälligen Seelen Amt beizuwohnen vorläufig estafettaliter zu verkündigen, da es weil der Montagiger Brief Tasche, welche erst spät abends 7 Uhr hierorts eintret, viel zu spät wäre.

Der fürstl. Kapellmeister *Fuchs* gedenket das *Mozartische Requiem* zu geben, welches auch letzthin an dem anniversario des Sterbtages, weiland fürsten Nicolaus Esterházy mit gutem Erfolg gegeben wurde. Sing Stimmen hat er genug, so wie auch blasende Instrumenten, und Geiger, da die Hautboisten dabei nichts zu thun haben, folglich zu die Violinisten treten können; auch hat er zwey Contrabasse. Der Schlosskirchen Diener Hackel schicket mit den heutigen Brieftaschen Wagen, ein Baunituch zu Bedeckung des Sarges, und ein grosses schwarzes Tuch, zur Bedeckung des Wagens . . . Eisenstadt, den 7-t Nov. 1820.

Szentgály mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 357/a.)

Jegyzet: A levélváltás Szentgály régens és Karner bécsi irodaigazgató között folyik. Az eltemetés időpontjára vonatkozóan a herceg döntését kérik. Fuchs kismartoni karmester Mozart Requiemjének előadását javasolja a gyászszertartás alatt. Megállapítása szerint elegendő fúvós, hegedűs és egyéb zenész áll rendelkezésre.

68. *Haydn tetemét Bécsből Kismartonba szállítják.*

«An meines Hofraths und Güter Regents H. Johann v. Szentgály, wohlgehohren. Da die Gebeine des verewigten Kapellmeisters *Joseph Haydn* schon vor einigen Tagen aus der Erde gehoben und in der Todtenkammer beim Gottes Acker im Sarge unter Sperr sich befinden, so will Ich die Transportirung derselben nach Eisenstadt nicht länger verschieben, und bestimmen, zur Abhaltung des Seelenamtes den vorgeschlagenen früheren Termin am 7-t dieses. Es wird demnach mit der Leiche am 6-t abends von hier aufgebrochen werden und solche am 7-t früh in Eisenstadt eintreffen,

welchen gemäss Sie den Hr. Probstem Frankl, sogleich verständigen, und auch dem Kapellmeister Fuchs mit dessen Antrag zur Executirung des *Mozartischen Requiems* Ich einverstanden bin, anweisen wollen, damit die nöthigen Vorbereitungen bei Zeiten und ordentlich gemacht werden können.

Wien, den 4-t 9-br. 1820.

exp. Esterházy mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 357/b.)

Jegyzet: Esterházy Miklós házi rendelkezése előadóíven: utasítás Szentgály kismartoni kormányzóhoz. Haydn földi maradványait exhumálták Bécsben, a halottas kocsí nov. 6-án útbaindul, hogy 7.-én reggel Kismartonba érkeznek. Frankl prépost tegye meg a szükséges intézkedéseket, Fuchs a zenekarról gondoskodjék.

69. »Haydn fejét« külön ereklyetartóban viszik Kismartonba.

«An Seine Hochwürden den Eisenstädter Probstem v. Frankl. Zu Joseph Haydn's Leichnam, welcher am 7-ten dieses zu Eisenstadt in die Berg Gruft beigesetzt wurde, sende ich Ihnen nachträglich dessen Kopf, der von mutwilligen Menschen entwendet, aber durch öffentliche Gerechtigkeits Verwaltung, wieder zurück verschafft worden ist, in dem nebenkommenden versiegelten Behältniss; nach dessen Empfang dieselben ganz in der Stille mit Beziehung des Kirchendieners, den Sarg eröffnen, und den Kopf an seinen Platz den Gebeinen des Verewigten zulegen lassen, auch über den Erfolg Bericht erstatten wollen . . .

Wien, den 23-t gbr. 1820.

Exp. Esterházy mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 352.)

Jegyzet: A herceg intézkedése fogalmazványon. »Haydn fejét« (illetve a koponyát, melyre a halott törvénytelenül eltávolított és eltulajdonított fejét a rablók kicserélték) jóhiszeműen, külön ereklyetartóban küldi meg a kismartoni prépostnak, hogy azt, az egyházi közreműködésével, a koporsóba helyezték. Elintézésről értesítést kér a herceg.

70. A kismartoni prépost értesíti Esterházy Miklóst, hogy »Haydn koponyáját« a koporsóba, a test mellé helyezte.

« . . . Auf hohen Befehl Euer Durchl. dd. 23. 9/bris habe ich mit Zuziehung des Kirchendieners die Gruft eröffnet, von den innern Behältnüss den grossen, mit Schrauben befestigten Stein, unter den Vorwand hinweg genommen; als hätte ich um den eingeschlossenen Körper, der Nachwelt desto kennbarer zu machen eine kleine Tafel mit den Nahmen Joseph Haydn, auf den Sarg anzubringen; hierauf nahm ich den Schlüssel zu mir, und liess die Gruft durch 2 Tage auslüften, ging aber sodann ganz allein, ohne Zeugen in die Gruft, öffnete den mit Schrauben zuge machten Sarg, legte den Kopf an seine Stelle, verschloss und versiegelte sodann den Sarg, habe aber auch wirklich, um keinen Verdacht zu erregen, eine kleine Tafel mit den Nahmen Joseph Haydn darauf gemacht an tag darauf habe ich wiederum mit Zuziehung des Kirchendieners, den Stein vorgelegt, und ehe dem geschah, durch Schrauffe befestiget. Ich schmeichle mir die Wünsche Euer durchl. erfüllet zu haben, und ersterbe mit tiefster Erfurcht, Euer durchl. mindester Kaplan

Philipp Frankl mp.
Probst u. Pfarrer»

Eisenstadt, den 4-ten 10-br. 1820.

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 351.)

Jegyzet: Frankl kismartoni prépost jelenti, hogy a koponyát a herceg kívánsága szerint elhelyezte a koporsóban, majd lepecsételte azt. A műveletet tanú nélkül, egyedül hajtott végre. Névtábláról is gondoskodott.

71. *Sürgető levél Frankl préposthoz, «Haydn koponyájának» elhelyezése ügyében.*

«... An Philipp Frankl Eisenstadt. Hochwürdigster Herr Probst!
Seine durchl. der fürst geruhete Euer hochwürden den Kopf des verewigten Hrn. Kapellmeisters *Joseph Haydn* unterem 23-t verflrossenen Monats 9-br. zu dem Ende zu übersenden, um selben ganz in der Stille zu den Gebeinen des Verewigten zu legen, und über dem Erfolg Bericht zu erstatten. Da nun Se. durchl. diesen Bericht dringend betrieben und schon täglich darauf wartet, so habe ich Euer hochwürden auf hochdessen Befehl hiemit zu ersuchen, selben mit der morgigen Brieftasche hochgedacht Sr. durchl. einzusenden. Den ich übrigens mit vorzüglicher hochachtung zu verharrend die Ehre habe Euer hochwürden ergebenster ...

Wien, den 4-t X-br. 1820.

Exp. Karner mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 353.)

Jegyzet: A herceg bécsi igazgatójának leirata a préposthoz, fogalmazványon.

72. *A Haydn-hamvak Kismartonba érkezésének és a ravatalozásnak jegyzőkönyvi megörökítése.*

... «Unterthän. Regential Vortrag.

Die Gebeine des fürstlichen Kapellmeisters *Joseph Haydn* seind heute früh $\frac{2}{4}$ auf 6, hier angekommen, und in der Säiten Vorhalle der Bergpfarrkirche, wo man zu fürstlichen Oratorium hinauf gehet einstweilen nieder gelegt worden.

Am 8. bis 9 Uhr ist in allen Kirchen, mit allen Glocken geleitet worden, um 9 Uhr war die Leichenbegängniß ... der Probst ... und ... alle fürstliche dienslich Leut, samt unser alle fürstl. Diener, die fürstl. Garde, mit ihren 9 Officiers, die Franciskaner, die Barmherziger und unserer Pfarrer, dann viele anderen ... Wo der Leichnam beigesetzt wird die Kirche war voll, und auch die Herrstuhls Glieder, welche ihre Setzung um 7 Uhr früh, bis 9 Uhr fortsetzen ...»

Wien, den 7-t Nov. 1820.

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 355.)

Jegyzet: Előadólven összefoglalt tények, költségvetési keret megállapításához.

73. *Haydn hamvainak felravatalozása, a gyászszertartás tényének tudomásulvétel céljából való előterjesztése.*

«Unterthänigster Regential Vortrag!

Als am 7-ten dieses zu folge Euer durchl. hohen Befehles von 4-ter dieses Nr. 3426 für den verstorbenen fürstlichen Kapellmeister *Joseph Haydn*, die Requiem in der fürstlichen Berg Pfarrkirche abgehalten wurden, musten zur Beleuchtung des Castrums, dann des Hoch und Seiten Altären, zwanzig Pfund Wachskerzen beigeschaft werden, welche nach den hier sub. /- anshlüsigen Conto 74 Gulden betragen; da nun die Kirche, diese Auslagen zu bestreiten nicht im Stande ist, so habe ich diesen Conto der hfl. Passirung in aller unterthänigkeit zu unterlegen; freilich sind diese Kertzen nicht ganz abgebrannt, indessen kommen selbe, der Pfarrkirche zum guten, der ihre Bedürfnisse in soweit ihr Einkommen dazu nicht hinreichet die Gnade des hfl. Patrons ohnehin immer bestreitet.

Was das Ausleit. n, die Stole, und die übrigen Conducts Taxen anbelanget, hat zwar der Probst selbe gar zu keiner Sprache gebracht, indessen hanget es von Euer durchl. ab, darüber mit gleichen stillsweigen hinaus zu gehen, oder selbe in gnaden berichtigen zu lassen, denn der Leichnam wurde, wie ich es unterm 7-ten dieses unterthänigst einberichtet habe solenniter beigesetzt. Die Aufnahme von fremden trägern war nicht nothwendig, da die Individuen der fürstlichen Kapelle ihren Ehemaligen *Meister* und Vorsteher, sowohl in der Tragung der Bahr, als auch der Windlichter diese letzte Ehre, und letzten Dienst, selbsten aus eigenen Trieb erwiesen haben.

Eisenstadt, am 12-ten November 1820.

Szentgály mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 354/a.)

Jegyzet: Előadólvre vezetett hivatalos előterjesztés. Költségek biztosítása.

74. Karner válasza Szentgály előterjesztésére, Haydn temetésének költségeivel kapcsolatban.

... «An meinen Hofrathes und güter Regenten Herrn Johann v. Szentgály Wohlgebohren. Auf den Regential Vortrag a. d. 12-t dieses wird der Conto des Lebzelers Seutz über die in die Eisenstädter Bergpfarrkirche bei Gelegenheit der Beisetzung des Leichnames von dem Kapellmeister *Haydn*, zur Beleuchtung des Castrums, dann des hoch u. der Seiten Altären abgegebenen 20 Loth Wachs Kertzen in Betrag von vier und siebzig Gulden, wird zur Zahlungs Anweisung hiemit passirt, und das Ausleiten, die Stole, so auch die übrigen Conducts Taxen sind wie gewöhnlich zu berichtigen. Der übrige Inhalt oberwähnten Vortrages dienet zur Wissenschaft.

Wien, den 20-t 9-br. 1820.

vidit Karner mp.»

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 354.)

Jegyzet: Fogalmazvány előadóíven. A gyászszertartás költségeire kifizethető 74 frt.

1865.

75. Haydn hegedűje.

... «Die aus Schildkrot gefertigte Violine des einstmaligen fürstl. Capellmeisters *Joseph Haydn*, samt Bogen und einem Paket Saiten auf welchen der genannte selbst spielte, wird in einem Futterale dem Hauptarchive zur Aufbewahrung dieser Gegenstände in der Forchtensteiner fl. Schatzkammer hiermit übermacht...»

Wien, den 19-ten Jul. 1865.

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc. VI. 359.)

Jegyzet: Intézkedés és nyugta. Mandl János fraknoi hercegi levéltáros átveszi megöröszre az emléktárgyakat: Haydn egykori hegedűjét, vonóval s egy húrcsomaggal együtt.

A KÖZÖLT DOKUMENTUMOK JEGYZÉKE

1. A Haydn alkalmazására vonatkozó szerződés. 1761. máj. 1.
2. Nyugta, melyen Haydn elismeri, hogy 50 frt. illetményt vett fel. 1761. nov. 1.
3. Nyugta, melyen Haydn elismeri illetményének felvételét. 1762. jan. 30.
4. Muzsikuskok jogviszonyaira vonatkozó rendelkezés. 1762. júl. 5.
5. Fogalmazvány a fenti rendelkezésről, változtatásokkal. 1762. júl. 5.
6. Számla, melyben Carl Braun részletezi, hogy a kismartoni zenekar részére milyen hangszerjavítást eszközölt. 1762. dec. 30.
7. Nyugta, Sigl muzsikuskok elszámol a kismartoni zenekar részére szállított húrokról. 1763. dec. 10.
8. Nyugta, Braun elszámol a kismartoni zenekar részére eszközölt hangszerjavításokról. 1763. okt. 29.
9. Braun által szállított hangszer-kellekek. Orgonakészítők. 1764. nov. 20.
10. Nyugta, Haydn elismeri, hogy 2 forintot vett fel, melyet a pozsonyi orgona-készítőknek fizetett ki. 1764. nov. 20.
11. Elszámolás, melyben Haydn a kismartoni zenekar számára beszerzett hangszer-kellekekről, javításokról számol el. 1764. dec. 31.
12. Elszámolás néhány operai kelléktárgyról, 1764. évről.
13. Nyugta, melyen Zierengast hangszerész elismeri a hangszerek javításáért felvett összeget. 1764. ápr. 25.
14. Elszámolás, Rockobauer a kismartoni zenekar részére megjavított és leszállított hangszereket számolja el. 1764. júl. 9.
15. Elszámolás, melyben Sigl a kismartoni zenekar részére szállított húrok összegét tünteti fel. 1764. okt. 22.
16. Jegyzék, melyen Haydn igazolja, hogy a kismartoni zenekar részére milyen húrokat vett át Sigltől. 1765. ápr. 10.

17. Jegyzék, melyet Altmann mester állított ki a kismartoni zenekar egyes hangszer-
tokjainak javításáról. 1765. jan. 28.
18. Kimutatás a kismartoni zenekarhoz és színházhoz tartozó személyzet készpénz-
és természetbeni járandóságairól. 1765. ápr. 25.
19. Számla egyes hangszerek javításáról. 1765. máj. 25.
20. Jegyzék a kismartoni zenekar részére szállított húrokról. 1765. szept. 16.
21. Jegyzék a kismartoni zenekar részére beszerzett húrokról. 1765. máj. 24.
22. Haydn levele Esterházy Miklóshoz, melyben egyes muzikusait ért sérelmek orvos-
lását kéri. 1765. szept. 9.
23. Nyugta, melyen Bernhoffer pozsonyi hangszerkészítő felveszi a hangszerjavítás
összegét. 1765. nov. 23.
24. Nyugta, melyen Haydn elismeri a rorate-pénz felvételét. 1765. dec. 4.
25. Jegyzék, feltünteti Haydn hűrvásárlását Mathias Stübnertől. 1765. dec. 24.
26. Számla, mely feltünteti Stadlmann hangszerkészítő munkálatait és a szállított
húrok mennyiségét. 1766. ápr. 4.
27. Jegyzék, melyen Dietzl iskolaigazgató a kismartoni zenekar részére vásárolt húro-
kat számlázza. 1766. febr. 5.
28. Számla, Rockobauer elszámolja az oboákért felvett összeget.
29. Jegyzék azokról a kiadásokról, melyeket Haydn eszközölt a kismartoni színház-
ban előadott opera során. 1766. szept. 11.
30. Haydn levele Esterházy Miklóshoz, melyben a herceg névnap-i ünnepére szerzett
divertimentókat kívánja bemutatni. 1766. dec. 5.
31. Elismervény Haydn aláírásával, a kismartoni zenekar részére felvett évi járandó-
ságokról. 1766. dec. 23.
32. Jegyzék az 1766. évben felhasznált és kifizetett húrokról. 1766. dec. 27.
33. Jegyzék, Flach asztalos elszámolja a Haydn rendelkezésére készített zenekari fa-
műtárgyakat. 1767. ápr. 8.
34. Számla, Zierengast nyújtja be a kismartoni zenekar hangszereinek megjavításáért.
1767. ápr. 14.
35. Jegyzék, melyen Thür pozsonyi hegedűkészítő a zenekar számára megjavított hang-
szerek árát tünteti fel. 1767. márc. 3.
36. Jegyzék, Stadlmann hangszerkészítő elszámolja a kismartoni zenekar részére szál-
litott húrokat. 1767. jún. 11.
37. Nyugta, Rockobauer által leszállított fúvóhangszerekről. 1767. jún. 20.
38. Nyugta, egy páróka készítéséről, melyet Haydn a kismartoni operaház számára
rendelt meg. 1767. aug. 19.
39. Nyugta, Rockobauer angolkiürtöt javít. 1767. szept. 25.
40. Számla, Haydn által bekötött zenekari művekről. 1767. okt. 11.
41. Számla, feltünteti, hogy a kismartoni zenekar az 1767. évben mennyi hűrt használt
fel és milyen hangszereket javított meg. 1767. nov. 18.
42. Nyugta, Haydn elismeri a rorate-pénz felvételét. 1767. dec. 23.
43. Haydn levele Scheffstoss hercegi titkárhoz, „Stabat Mater”-jének elkészültéről és
előadásáról. 1768. márc. 20.
44. Haydn kérvénye Nigst és Dietzl muzikusok megtartása érdekében. 1768. dec. 22.
45. Fogalmazvány az előző kérvényről, a záradék változtatásával. 1768. dec. 22.
46. Haydn levele a herceghez. Segélyt kér ház vásárlásához. 1770.
47. Haydn levele Scheffstoss titkárhoz, Marton zenész érdekében. 1772. jan. 9.
48. Kimutatás a zene- és énekkari tagok javadalmazásáról. 1775. dec. 31.
49. Kivonatós kimutatás a zene- és énekkari tagok termény-fizetéséről. 1777. dec. 31.
50. Haydn levele a fraknoi inspektorhoz, tábori dob küldéséről. 1780. nov. 7.
51. Jegyzőkönyv-részlet Haydn lakásának alakításával kapcsolatban. 1784. aug. 6.
52. Jegyzőkönyvi intézkedés Haydn volt kertjének és felszámolt gazdasági eszközei-
nek kártérítéséről. 1784. okt. 5.
53. Jegyzőkönyv-részlet a Haydn eszterházai lakásában levő kályhák javításáról és
elhelyezéséről. 1784. év őszén.
54. Benda Friedrich levele Esterházy Miklóshoz. 1787. nov. 10.
55. Jegyzőkönyv-részletek Haydn eszterházai lakásának tatarozásáról. 1790. aug.—
szept.
56. Haydn levele Esterházy Antal herceghez, londoni sikereiről. 1791. jan. 8.
57. Haydn levele Londonból, Esterházy Antal herceghez, melyben szolgálatra jelent-
kezik. 1792. ápr. 10.
58. Nyugta, Haydn évi 400 frtos fizetéséből vesz fel nagyobb összeget. 1792. júl. 31.

59. Nyugták, amelyeken Haydn havonként ismeri el a pénz felvételét. 1792. szept. 1.
60. Nyugták, melyeken Haydn havonta ismeri el illetményének felvételét. 1793. febr. 3.
61. Nyugták, Haydn elismeri fizetésének felvételét. 1796. febr. 6.
62. Nyugták, Haydn havonként veszi fel évi 700 frt. fizetésének részleteit. 1798. okt. 1.
63. Nyugták Haydn 1799. évi javadalmazásáról. 1799. szept. 30.
64. Házi intézkedések Haydn tetemének Kismartonba szállítására és a templom-kripta előzetes tatarozására. 1809. nov. 25.
65. Esterházy Miklós engedélyt kér Haydn tetemének exhumálására. 1809. dec. 3.
66. Orvos értesítése Haydn exhumálásával kapcsolatban. 1820. nov. 4.
67. A temetés napjára vonatkozó megállapodások. 1820. nov. 7.
68. Haydn tetemét Bécsből Kismartonba szállítják. 1820. nov. 4.
69. «Haydn fejét» külön ereklyetartóban viszik Kismartonba. 1820. nov. 23.
70. A kismartoni prépost értesíti Esterházyt, hogy «Haydn koponyáját» a koporsóban a teste mellé helyezte. 1820. dec. 4.
71. Sürgető levél Frankl préposthoz, «Haydn koponyájának» elhelyezése ügyében. 1820. dec. 4.
72. A Haydn-hamvak Kismartonba érkezésének és ravatalozásának jegyzőkönyvi megörökítése. 1820. nov. 7.
73. Haydn hamvainak felravatalozása, a gyászszertartás tényének előterjesztése. 1820. nov. 12.
74. Karner válasza Szentgály előterjesztésére, Haydn temetésének költségeivel kapcsolatban. 1820. nov. 20.
75. Intézkedés Haydn hegedűjéről. 1865. júl. 19.

HAYDN ÉS A BARYTON

Címünk egy nagyon jól ismert zeneköltő és egy csaknem teljesen elfeledett hangszer nevét idézi. Baryton alatt általában mélyebb férfihangot értenek, de használják közép-mély fúvóhangszerek megjelölésére is (pl. baryton-oboa, bariton-szaxofon stb.). Annál különösebb, hogy kb. három évszázaddal ezelőtt egy olyan vonóhangszernek is ezt a nevet adták, amely pedig — nagy hangterjedelme révén ugyan akár basszus-hangszernek is használható — mégis éppen nem a mély regiszterének köszönheti jelentőségét, hanem inkább magasabb, nőies, sőt gyermekien világos hangszínének, aminél fogva kamaragyüttesekben rendszerint felsőszólamként szerepel, a brácsával, sőt a hegedűvel — mint közép-szólammal — szemben. Alábbiakban bővebben szólnunk majd róla, hogy mi teszi erre a szerepre is alkalmassá, most egyelőre elégedjünk meg azzal, hogy egy nagy hangterjedelmű vonóhangszerrel van dolgunk, amely a viola da gamba-knak ha nem is családijához tartozik, de azoknak közeli rokona, leszármazottja, amennyiben azonos hangolásánál fogva vállalhatja a tenor-violá (da gamba) szerepét és pótolhatja is azt minden esetben. Ezen felül azonban egyesíti magában a pengető hangszert is, 6—7 vonós húrján kívül ugyanis a nyak hátsó nyitott oldalán 9—24 acélhúr áll rendelkezésre, a balkéz hüvelykujjával történő pengetés céljaira. Ezek az acélhúrok egyébként az együttengés révén a felső, vonóval megszólaltatott húrok élénkítésére is szolgálnak, s e tekintetben emlékeztetnek a *viola d'amore* rezonáló húrjaira, — utóbbiaknak azonban az együttengés élénkítő hatásán kívül más szerepük nincsen. A *baryton* hasonlósága a *viola d'amore*-hoz (amit gyakran szoktak tévesen hangsúlyozni) egyébként csak látszólagos, amennyiben a *baryton* — vonóshúrjai tekintetében — teljes értékű gamba, míg a *viola d'amore* lényegesen eltér a régi violáktól, ugyanis egyetlen dúr-akkordba hangolja 7 húrját (rendszerint D-dúrba) ahelyett, hogy a régi violák hagyományos, s a többszólamú játék érdekében jól bevált lant-hangolását (kvartokban — középen terccel) megtartaná.

Mielőtt a *baryton* bővebb tanulmányozásába kezdenénk, hogy végül főképp Haydn idevágó nagyszerű alkotásainak kapcsán ezt az elfeledett hangszert megérdemelt módon állíthassuk az érdeklődés előterébe, egy kis áttekintést kell nyújtánunk a régi violák és hangszer-rokonaik összefüggéséről, keletkezésükről és hasznukról, hogy világosan láthassuk történeti szerepüket és megítélhessük a zenei fejlődésre gyakorolt hatásukat.

Napjainkban elég sok téves nézettel találkozunk — még jól informált muzikusok részéről is —, amikor a régi violákról vagy a hegedű származásáról

* A tanulmány írója e könyv megjelenése előtt, 1957. szeptemberében elhunyt.

esik szó. A hegedűt (családja többi tagjaival, a brácsával és gordonkával együtt) általában a régi violáktól, gambáktól származottnak gondolják, mint olyant, amely fokozatos fejlődés útján érte volna el mai tökéletes formáját. Ha csak egy kissé gondolkozunk azonban, rájövünk arra, hogy ez az állítás máris sántít, amennyiben a hegedű nem a mai korban érte el tökéletes alakját, hanem csaknem 300 évvel ezelőtt, a cremonai nagymesterek — Amati, Stradivari, Guarneri és zseniális társaik — idejében. Sőt, ha a múltnak még vagy másfél évszázaddal távolabbi idejébe tekintünk vissza, találunk már ott is olyan vonóhangszert (Gaspard Duiffopruggar Bononiensis. Anno 1515), amely — szakítva az addig használatos gitarszerű alakkal — már teljesen a mai hegedűformára utal. Érdekes megfigyelnünk, hogy a képzőművészetben is: Perugino, Raffael mestere, még gitár-formájú hegedűt szerepeltet képein, míg Raffael, a zseniális tanítvány, mintha csak a hangszer tökéletesítése lebegett volna szemei előtt (— legalábbis az esztétikai szépség irányában —), már egy teljesen kialakult hegedű-formájú hangszert ad Apollónak és egy angyalnak a kezébe, akik a «Parnasszus»-hoz készült «állvány»-képen és a «Mária megkoronázása»-n láthatók. Ezek szerint a hegedű már a XVI. század elején — Raffael idejében, s talán éppen az ő ösztönzésére — nyerte el végleges formáját. Ha már most meggondoljuk, hogy ennél távolabbi időkből a violákról se igen maradtak fenn értesüléseink, akkor világossá válik előttünk az a tény, hogy a hegedűszerű «braccio»-hangszerek és a viola da «gambá»-k párhuzamosan egymás mellett éltek és működtek több mint 300 éven át, s fejlődtek egymástól függetlenül, sajátos rendeltetésük irányában. Így a gordonka sem a viola da gambából származott, hanem egyszerűen tenor-tagja a hegedű családjának éppúgy, mint a viola da gamba-családnak is volt diszkant- és alt-tagja, amely azonban úgy alakjában, mint minden egyéb tekintetben mindvégig megtartotta gamba-természetét és térdek között tartva játszottak rajta akkor is, ha — mint a «pardessus de viole» — olyan kicsiny volt, mint egy hegedű.

A hegedűk (braccio) és régi violák (gamba) összefüggéseinek és különbözőségének végleges tisztázására legjobb, ha elővesszük a XVII. századbéli Michael PRAETORIUS könyvét *Syntagma musicum*, Tom. II. 1618—20. [Új kiadása: Eitner Publ. 12. évf.], ahol nemcsak pontos leírásokat találunk a korabeli hangszerekről, de kitűnő fametszetes ábrázolásban szemlélhetjük egymás mellett a viola da gambák és viola da bracciók hangszercsaládjait. Itt a közvetlen összehasonlítás révén már az első pillantásra könnyen megállapíthatjuk e két hangszer-fajta különbségeit, mind alaki, mind rendeltetési értelemben.¹

A gambák elliptikus teste csúcsosan keskenyedik a nyak felé, szemben a hegedűk fent és lent egyaránt kerek alakjával. A fedőlap — a voltaképpen rezgő lemez — ugyan mind a két fajtánál többé-kevésbé domború, de (ami a képen nem látható) a fenék-lap lényegesen különbözik: a gambák hátlapja lapos, deszkaszerű — a hegedűk domború hátlapjával szemben. A káva középhajlata gambáknál lágyvonalú, a hegedűk egymás felé erősebben behajló, merészebb vonalával szemben. Utóbbiaknál a fedő- és hátlap premszerűen

¹ A «braccio»-családnak szintén volt basszus- és kontrabasszus-tagja is, ami a mai gordonkának és gordonknak felelt meg. Ezeknél a «braccio»-elnevezés természetesen nem a kezelésre vonatkozott, hanem csupán az eredetre, illetve a hovátartozás megállapítására olyanformán, mintha pl. a mai gordonkát tenor-hegedűnek neveznék.

kiáll a káva lemezén túl, míg a gambáknál fedél- és fenéklap perem nélkül pontosan találkozik a káva vonalával. A hangrések alakja is különbözőzik. A hegedű f -réseivel szemben a gambáknál inkább sarló-, kard- vagy lángnyelv-alakú nyílások szerepelnek, azonkívül gyakran még egy külön úgyn. lant-rozetta található a fogólap alsó vége táján. Ez utóbbi azonban nem a vonós, hanem a pengető hangszerek sajátossága, miután a hangrésre mindig ott van szükség, ahol a húr a legnagyobb kilengését végzi.

Továbbiakban még visszatérünk a hangrés kérdésének — mint a hangszer eredetével és rendeltetésével szorosan összefüggő jellegzetességnek — részletesebb vizsgálatára, most azonban hadd fejezzük be a két hangszercsalád különbözőségeinek felsorolását, amihez még külsőségekben a gambák nyakának nagyobb hossza, a nyaknak rendszerint faragott fejben végződése tartozik (a hegedű csigájával szemben), belső szerkezetében pedig a «laphátú» gamba három kereszt-gerendája szolgál a hát szilárdságának biztosítására, amit a domború hátú hegedűben természetesen hiába keresünk. Összehasonlításunk végére hagytuk a legfontosabb különbözőséget, a húrok számát és hangolását. A «gambák» 6, sőt 7 húrjával szemben a «braccio»-hangszereknek, tehát a hegedűknek soha sem volt több húrja 4-nél. Ezeknek kvint-hangolása jelentette mindenkor a legnagyobb ellentétet a gambákkal, vagyis violákkal szemben, amelyeknek nagyobb számú húrjait közelebb hozták egymáshoz, ugyanis — nyilván a többszólamú és akkordjáték érdekében — kvartokba hangolták, középén egy terccel.

A gambáknak ez a hegedűétől szervesen elütő hangolása azonban nem vonós találmány, hanem a pengetős hangszerek (lant, gitár) hagyatéka. Azért helyes az a felfogás, amit A. Einstein is hangoztat,² hogy: voltaképpen a gambáknak, vagyis régi violáknak nincsenek vonós elődei, hanem ezeket a pengetős hangszerek praxisának mintájára szerkesztették meg vonós alapon, ellentétben a hegedűszerű «braccio»-hangszerekkel, amelyeknek eredete a távoli őskor kódébe vész, s bármi volt ezeknek a hangszer-elődöknek neve és alakja, abban valamennyien megegyeztek, hogy karon-vállon, «braccio»-módon kezelték és húrjaik száma inkább kevesebb, de négynél több sohasem volt.

A hegedűcsaládnak közvetlen elődjei a «viola da braccio»-k, illetve a már Praetorius XX. táblázatán látható «lira da braccio»-k voltak, mely utóbbi hangszerfajta már nem is tudott egész családdá fejlődni, mert — mint Hajdecki nagyon helyes következtetéssel gyanítja³ — időközben egy genialis elme (— hogy festő elképzeléséből vagy pedig hangszer-építő kezdeményezéséből történt-e, nem tudható —) megalkotta a hegedű végleges formáját, domború hátával, tojáshej szerkezetével, s e találmánnyal évszázadokra eldöntötte a vonóshangszerek sorsát. Hogy aztán a hegedűcsalád diadalmas előretörésének a gambák háttérbe szorítása lett az eredménye, az nem értékelési okokból történt, hanem — amint ezt az imént említett tanulmány helyesen megállapítja — egyszerűen a zenei ízlés és divat megváltozása következtében.

² Vö. Alfr. EINSTEIN, *Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert*. Leipzig 1905. Publ. der IMG Beihefte. 2. Folge No. 1.

³ Vö. A. HAJDECKI, *Die italienische Lira da braccio*. Mostar 1892. Selbstverlag des Autors. 62. l. — Ez a ritkán említett kitérő tanulmány, úgy látszik, épp oly mostoha sorsban részesült, mint Jul. RÜHLMANN alapvető nagy munkája (*Geschichte der Bogeninstrumente*. Braunschweig, Vieweg, 1882, 321. l. és egy *Atlas XIII táblával*), amely pedig a vonóshangszerek történetére vonatkozó kutatásnak máig egyik legalaposabb és leggazdagabb forrásműve.

Hajdecki nagyérdemű munkájából idézzük erre vonatkozó sorait, azzal a megjegyzéssel, hogy felfogásával teljesen egyetértünk: «Felfogásunk szerint: a gembák nem természetes halállal múltak ki, nem végelgyengülés vagy belső fogyatkozás siettette végüket, — hiszen éppen röviddel a megszűnésük előtt annyi életerő volt bennük, hogy családjuk egynehány új taggal: a „Viola d'amore”-val, a „bastarda”-val és a Bach-Sebestyén-féle „pomposa”-val gyarapodott! Tehát nem természeti törvény parancsára engedték át helyüket a hegedű-családnak, hanem az idő változó szellemének, a divatnak estek áldozatul!» (1)*

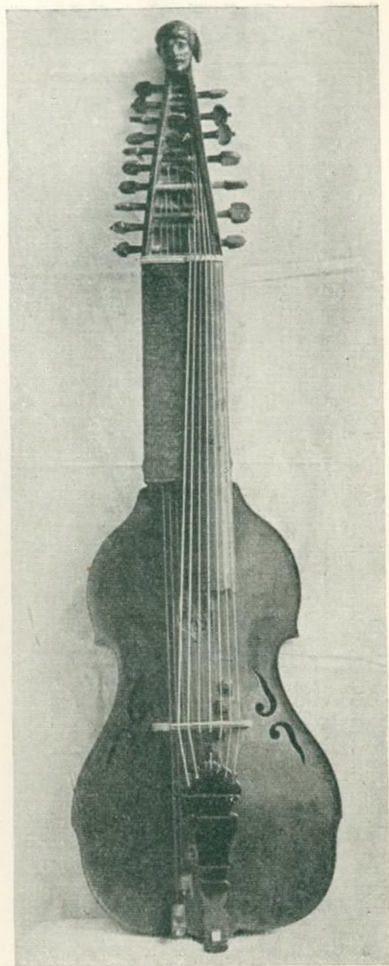
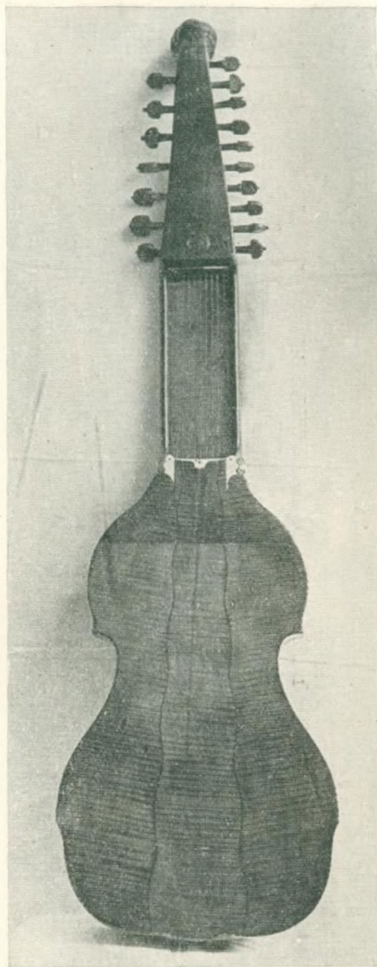
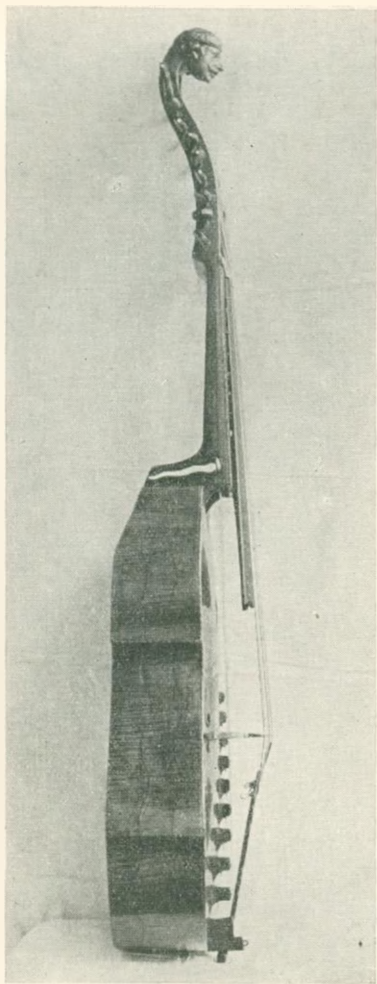
A gembák tehát egyidőre leztorultak a történelem színpadáról, hogy érdemeik révén nagyon megbecsült és féltékeny szeretettel gondozott helyüket átmenetileg a hegedűknek engedjék át. Velük sem történt nagyobb igazságtalanság, mint lételeimüknek, a barokk korszaknak többi emlékével, sőt annak legnagyobb alkotójával, Bachsal szemben, akinek legpompásabb műveit (passiók, kantáták, misék) szintén véka alatt tartották több mint 70 éven át. Ha Mendelssohn 1829-ben nem találja meg és tárja fel e korszakalkotó monumentumokat az ámuló világ előtt, örökre el is veszhettek volna azok, s ma Bachot csak orgona- és zongoraműveiből ismernők; ahogyan feltehető, hogy bécsi klasszikusaink kora és annak kiemelkedő három nagysága, Haydn, Mozart és Beethoven is inkább csak az orgona nagymesterét és a kontrapunktikus művészet utólréhetetlen művészt tisztelték benne. A korszellem okából félreállított gembák Csipkerózsika-álma azonban ennél tovább tartott, s csak a XX. század elején történt meg az első kezdeményező lépés feltámasztásukra, hogy egy hangszercsalád művészi rehabilitációja révén egy elsüllyedt egész korszak tiszta értékeiről takaríthassuk el azt a méltatlanul ráhordott salakot, amiért a XIX. század közönyét és egyoldalú történeti szemléletét terhelte a felelősség.

Ugyanabban a XIX. században, amely az eltemetett gembákról úgyszólván nem is vett tudomást, történt aztán az a furcsa eset, hogy «feltaláltak» egy gitár-csellót, az «arpeggione»-t, aminek egyetlen érdekessége az lett, hogy sikerült Schubertet, a nagy dalköltőt, egy «Arpeggione-sonáta» komponálására megnyerni. Schubert örökszép műve megmaradt, de az arpeggione hangszer maga megérdemelten múlt ki, s ma senkinek sem jutna eszébe Schubert művét azon a bécsi találmányú hangszeren eljátszani. Miért is kellett egy ilyen «gitár-cselló»-t feltalálni? Hiszen annak sokkal külön alakját könnyen megtalálhatta volna bárki, ha csak egy keveset tud a gembákról, amelyeknek hangolása és játékmódja az arpeggioneval úgyszólván teljesen megegyezik! Így szolgált elég tételt a történelem — ha néha későn is —, s ma már gembán tudjuk megszólaltatni Schubert művét a legméltóbban, azon a hangszeren, amelyet Schubert csak azért nem ismerhetett, mert a XIX. században élt.

De térjünk vissza a gamba sorsához — miután a hegedű fejlődési vonalát fentebb ismertettük —, hogy lássuk, miből lett a baryton és hogyan sikerült a gamba-korszak életét ennek a rokonhangszernek még egy ideig meghosszabbítania.

Ha Praetorius XX. számú fametszetes táblázatát figyelmesen megnézzük, ott a viola da gembák családjának nagyságra különböző három tagja

* Ennek, valamint minden többi, magyar fordításban közölt idézetünknek eredeti szövegét l. a Függelékben. Tanulmányunk további során erre mindig a szöveg után közölt zárjeles sorszámunkal utalunk.



Baryton képe oldal- és felületi nézetben

mellett és a már említett «lyra da braccio»-n kívül, találunk még egy úgynevezett «viola bastarda»-t is, amelyről Praetorius a szövegrészben elég bőven megemlékezik. (2a) A «bastarda» név jelentését ugyan kissé homályosan magyarázza,⁴ inkább gyanítva, mint tudva annak igazi értelmét, s midőn a viola da gambák egyik fajtájának mondja, amely csupán valamivel nagyobb alakjával tér el a tenor-gambától, nem is igen értenők meg, miért kellett külön névvel jelölni ezt a hangszert, ha nem olvasnók el, mit mond a továbbiakban vele kapcsolatban arról, ami a képen nem látható, csupán következtetésre ad alkalmat: «Angliában manapság még valami különleges újítást alkalmaztak (e han szeren), ugyanis a 6 közönséges vonós húrja alatt külön 8 acél- vagy sodrottgréz-húrt helyeztek el, — ezek réz-lábon feszülnek, úgy, mint a pandorán szokás. Utóbbiakat pontosan összehangolják a felső húrokkal. Mikor aztán a felső bélhúrokat ujjal vagy vonóval megszólaltatják, az alsó réz- vagy acél-húrok önmaguktól — per consensum — rezonálnak rá, együtt rezegnek azokkal, s ez az együttzengés fokozza az összhang szépségét és gazdagságát.» (2b).

Az említett képen ezek a rezonáló húrok nem láthatók, mert ez az angoloknak tulajdonított újítás a Praetorius-féle hangszerről még hiányzik, de egy jel azért mégis elárulja a képen szereplő hangszernek is ilyen irányú rendelkezését, s ez az a lant-rozetta, az a kerek hang-rés vagy rács, amely — mint fentebb már említettük — azoknak a hangszereknek tartozéka, amelyeknek húrjait nem vonóval, hanem pengetés útján szólaltatják meg, vagy pedig — s itt kiegészítőleg fűzhetjük hozzá: ahol különleges célra szolgáló húrok önmaguktól, rezonálás révén szólalnak meg. A viola bastarda tehát rezonáló-húrjai tekintetében egyezik a viola d'amore-val, — ezek a húrok mindkét hangszeren azt a célt szolgálják, hogy a rezonálás révén a vonós-húrokon megszólaló hangok tovább zengjenek és egyébként is felhangokban gazdagabb, élénkebb, kedvesebb hangszímben pompázzanak.

Amint a Praetorius-ábrán bemutatott viola bastarda kerek lant-rozettaja már előre utal ennek a hangszernek rezonáló húrokkal való ellátására, aminek — ha nem is feltalálását, de — első alkalmazását Playford egy Daniel Ferrant nevű angol udvari muzsikusnak tulajdonítja, — könnyen megérthetjük ennek a gamba-szerű hangszernek barytonná alakulását, amikor egy következő újító⁵ ezeket a rezonáló húrokat már úgy kívánta alkalmazni a hangszer hátrafelé nyitott nyaka mögött, hogy azok a balkéz hüvelykujjával pen-

⁴ «(A viola bastarda) egy gamba-fajta, amit a tenor viola da gamba módján hangolnak, s helyette fel is használhatunk, ha az hiányzik. Teste hosszabb és nagyobb a rendes gambánál. Nem tudom, nem onnan kapta-e a nevét, hogy valamennyi szólósnak „bastard”-ja (elfajzott, idegen, keverékfajta), minthogy egyikhez sem tartozik igazán; de egy jó mester vállalkozik arra, hogy mindazokat a madrigálokat és egyéb darabokat, melyeket ezen a hangszeren játszani akar, valamennyi szóló dallambeli és harmóniai lehetőségein át keresztül-kasul vezeti, itt a felső szólósnak, ott pedig a basszust, vagy középben a tenort és altot keresi fel, s azt ugrásszerű vagy figuráló módon díszíti, úgy intézve a dolgot, hogy csaknem minden szólósnak belépései és záratai jól kivehetők legyenek. Az ilyen *Viola bastarda*kat különböző módon hangolják, aszerint, hogy milyen énekhanghoz alkalmazza a mester.»

⁵ Hogy ki volt a baryton első megalkotója, nem tudjuk. E hangszer nevének sokféle alakja (Bariton, Paridon, Paredon, Paraton, Baryton, Viola bordone, V. bardone) között szerepel a «Pardon» is, s J. F. B. K. MAIER, *Neu eröffnete Theoretisch- und Praktischer Music-Saal* c. 1741-ben megjelent művében azt is tudni véli, hogy nevét ez a hangszer azért nyerte, mert feltalálója, aki valami vétség miatt börtönben ült, ennek a találmányának köszönhetette, hogy élete megmaradt, «pardon»-t kapott, s elengedték büntetését. (3)

gethetők is legyenek. Ez az egyébként szerény lant-hatás természetesen sohasem léphetett fel nagyobb igényekkel, hiszen a pengető húrok csak teljes hosszúságukban, üresen voltak megszólaltathatók, s csupán arra szolgáltak, hogy egy kis változatosságot vigyenek a vonós hangzásba és emlékeztessék a hallgatót a pengető húrok másik szerepére, ami a hangszínnel kapcsolatban a baryton hangját — minden szervezeti hasonlósága mellett — a gambától mégis annyira megkülönbözteti. A rezonáló húrok állandó belezengése a vonós-húrok hangjaiba okozza ugyanis azt az érdekes akusztikai tüneményt, amelyet különösen kamaraegyüttesben figyelhetünk meg, mikor a főszólamot játszó barytonhoz brácsa vagy különösképpen hegedű középszólamként társul, mely utóbbi gyakran fölfelé át is nyúl a baryton vonalán, s ennek ellenére mindig az a benyomásunk, mintha a baryton volna felül, szinte egy oktávval magasabban hangzanék. Ez a rezonáló húrok felhangosító hatásának tulajdonítható érdekes jelenség főképp akkor tűnik fel nekünk, ha pl. Haydn divertimentói közül valamelyiket barytonon és gambán egymásután felváltva játszunk. A baryton hangja csillogó diszkant-hatásával mindig kiemelkedik ebből az együttesből, akkor is, ha a középszólamot a domború-testű és igazán világos hangszínnű mai hegedű játssza, míg ugyanaz a mű baryton helyett gambán tompábban hat, mert a gamba sötétebb hangja kevésbé különül el a hegedű vagy brácsa hangjától, különösen olyankor, amikor a szólamok tömör közelségben vannak egymáshoz.

A baryton mint új találmány, méltán kelthetett feltűnést, mert — ám bár a rezonáló húrok alkalmazása nem volt egészen új, hanem (Curt Sachs megállapítása szerint) izlámi eredetű lévén, a XVII. század elején került Európába —, azoknak aktív pengetésre való felhasználása egy teljes értékű vonóshangszeren mégis olyan meglepő újításnak számított, amely — úgy tudjuk — máig egyedülálló példa a hangszeres történetében.⁶

De nézzük, hogyan vélekedtek a kortársak erről az érdekes hangszerről.

Praetorius még nem említi a barytont. E hangszernek feltehetően legrégebb leírását az 1687-ben Ulm-ban megjelent köv. c. műben találjuk: Daniel SPEER, *Unterricht der Musicalischen Kunst*. Ez a könyv a barytont minden más viola-fajtánál különbnek tartja. Részletesen leírja a hangszer alakját és kezelését. A vonós- és alsó pengető húrokon kívül még egy harmadik fajta húrozatról emlékezik meg, amely némely lantszerű pengetős hangszer (pl. orosz theorba) burdon-húrjainak megfelelően a vonóshúrok basszus oldalán helyeződött el és arra szolgált, hogy a játszóknak amúgy is eléggé nagy elfoglaltságát még egy másik funkcióval terhelje, ugyanis a vonóhúzás kisebb-nagyobb szüneteiben a vonót tartó jobbkéznek nélkülözhető kisujjával néha könnyedén megpengesse ezeket az «echo»-húrokat.⁷ Ez persze még komplikáltabbá tehetette

⁶ Vö. Curt SACHS, *Die Viola bastarda*. ZIM 15. évf. Leipzig, (1914) 123. l. A Viola bastarda legrégebb előfordulására nézve vö. KINKELDEY, *Orgel u. Klavier in der Musik d. 16. Jahrh.*, ahol Luca Marenzio egy 5-szólamú előjátékáról (Sinfonia) van szó, amelyben hárfán, 2 lírán, egy basszus-violán, 2 lanton és egy hegedűn kívül viola bastarda is szerepel. Ez a mű 1589-ből való.

⁷ Érdekes, hogy POHL, nagyértékű Haydn-biográfiájában, amely műnek oly sok becses adatot köszönhetünk éppen a barytonra vonatkozólag (I. kötetének 250. lapján) úgyszólván szóról-szóra átveszi D. SPEER leírását arról a 3-féle húrozatú barytonról, amelyet Pohl sohasem ismerhetett, mert ilyen hangszer Pohl korában már nem volt látható. Annál különösebb ez, mert Pohl nagyon jól ismerte viszont azokat a ma is meglévő barytonokat, amelyek részint az Esterházy-gyűjteményben, részint a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde múzeumában már akkor megvoltak és valamennyien

a baryton egyébként is rendkívül nehéz kezelését, amennyiben mindkét kéztől kettős tevékenységet kívánt meg, ugyanis a jobbkez imént említett két funkciója mellett a balkéztől is kétféle munkát követelt: a vonóshúrok fogásait és a nyak mögött elhelyezett acélhúrok pengetését. (4) Ezt a hangszert talán nem is méltattuk volna figyelemre — miután sehol másutt nem találjuk előfordulásának vagy használatának nyomát,⁸ ha leírója nem említené meg magyar vonatkozását a következő sorokban: «... Alig található olyan művész, aki ezen a hangszeren játszani tud. Zarándoklásaim közben csak a freysingi püspöki udvarban bukkantam egy valakire, s ilyen hangszert is csak egyet láttam, a magyarországi Eperjesen, Bessler Ádám városi muzsikuskánál, aki — hires hegedűépítő lévén — maga készítette azt.»⁹

MATTHESON, *Das Neu eröffnete Orchestre* c., Hamburgban 1713-ban megjelent művében (283. l.) ugyan nem a barytonról- emlékezik meg, de amit a gambáról mond, az fokozottabb mértékben érvényes a barytonra: «A zizegő viola da gamba szép és delikát hangszer, amelyen azonban jeleskedni csak az tud, aki a kezeit nem tartja sokáig a zsebében.»(6)

Ugyanígy szól a «*Musicus autodidaktos*» névtelen szerzője (EISEL), Erfurtban, 1738-ban megjelent művében szintén a lényegesen egyszerűbb gambáról: «A viola da gamba, vagyis térd-violá egyike a legfinomabb hangszereknek, ha jól játszanak rajta. A franciák különösen kedvelik és alaposan értik is a kezelésének módját. Ha valaki ezzel ki akar tűnni, ugyancsak fürge kézzel és hosszú ujjakkal rendelkezzen, s azokat ne dugja zsebre, mert sok kell ahhoz, hogy valaki mestere legyen ennek a kedvelt hangszernek.»(6)

Leopold MOZART 1756-ban megjelent és ma is mintaserűnek tartott hegedűiskolájában már a barytonról szól: «A vonóshangszerek tizedik fajtája, a Bordon, közönséges nyelven: Barydon, melynek neve az olasz Viola di Bordone-ból ered. Némelyek Viola di Bardone-nak mondják és írják. Azonban a Bardone — tudomásom szerint — nem olasz szó, ellenben a Bordone igen. Ez jelenthet tenorhangot, vastag húrt, vadméhet és a méhek halk zümmögését. Aki ezt a hangszert ismeri, beláthatja, hogy annak hangját a Bordone szó nagyon találóan fejezi ki. Úgy mint a gambának, 6—7 húrja van ennek a hangszernek; nyaka nagyon széles, hátul üregesen nyitott, ahol 9—10 réz-

azt a hangszertípust mutatták be, amelyen csak kétféle húrozat látható: a vonójáték számára 6—7 húr, a balkéz hüvelykujjával történő pengetés céljára pedig legalább 9, vagy annál több acélhúr. Mint alább látni fogjuk, Haydn a pengető hurokat nem virtuóz öncélúsággal, hanem klasszikus mértéktartással, szerény egyszerűséggel alkalmazta, amiben bizonyára nemcsak a játéknehézségek halmozásának lehető elkerülése vezette, hanem mindenekelőtt az egyéniségét jellemző nemes egyszerűség. Nem véletlen, hogy éppen az ő művei a legalkalmasabbak a klasszicizmus fogalmának megmagyarázására, amit talán így fejezhetünk ki: «minél teljesebb hatást a lehető legrövidebb eszközökkel!»

⁸ Cassel város Országos könyvtárában 6 darabot őriznek egy ilyen háromszoros húrozatú hangszerre (6 vonóshúr lantszerű d-moll hangolásban, 19 pengető rézhúr a nyak alatt kromatikus fokokban kontra A-tól a kis *disz*-ig, és 11 lant-, illetve «echo»-bélhúr *e*—*a*¹-ig.) Vö. TAPPERT, *900—1900*. Tappert megjegyzi, hogy ezt a fajta barytont egy 1749-ben megjelent kis lexikon említi. Viszont G. KINSKY, akitől az idézetet és ezeket az utalásokat átvettük (Heyer Katal. Cöln, 1912), hozzáfűzi még, hogy a Tappert-említett Stössel-féle lexikon (első kiadása 1737-ben jelent meg) leírásának éppen SPEER fent idézett *Unterricht* . . . c. műve volt a forrása. (5)

⁹ LÜTGENDORFF (I. 239.) ADAM BESSLER-ről (1670 körül) mint kiváló barytonjátékosról ír, — ennek megerősítését azonban sehol másutt nem találjuk (TRYKLUND i. m. 145. l.).

vagy acélhúr feszül, melyek a balkéz hüvelykujjával pengethetők oly módon, hogy amíg a felső húrokon vonóval játsszuk a főszólamot, egyidejűleg a hüvelykujjal pengetjük hozzá a basszust. Ennek megfelelően kell a darabokat erre a hangszerre különlegesen alkalmaznunk. Egyébként egyike a legbájosabb hangszereknek.» (8)

A már fentebb említett MAIER, id. művében még a következőket írja: «A baryton sok más hangszert felülmúl kedvességben, — egyébként teljesen megegyezik a gambával.» (3)

ALBRECHTSBERGER Zeneszerzéstanaának függelékében ezt olvashatjuk: «A baryton (Baritono) nagyon kellemes kamarazenehangszer. Nagyságra majdnem egyforma a gambával, de fogólapja (helyesebben: nyaka) szélesebb, mert 7 bélhúr van rajta, melyeken többnyire kettősfogásokban játszanak. A nyak alatt pedig több rézhúrja a hüvelykujjal pengethető. Fogólapján 9 érintő (Bünde) szolgál ugyanannyi félhang számára.»(9)

H. Chr. KOCH, Musikalisches Lexikon-jában (1802) «nagyon bájos hangszer»-nek tartja, s «virtuóz kezében különösen alkalmas«-nak» mély benyomások, finom és mélabús érzelmek kifejezésére.» (10)

F. A. WEBER (1753—1806) a viola d'amore-ról szóló értekezésében összehasonlítja hangszerét a barytonnal, így jellemezve a viola d'amore kiválóságát: «... enyhe búbánatot, szelid érzelmeket, becéző kedveskedést s a mérséklet határán túl nem csapongó vidámságot oly szerencsésen fejez ki, hogy ebben a gamba legfeljebb eléri a viola d'amore-t s a baryton is aligha múlja felül. Az énekelhetőség határát soha sem hagyja el a hangszer játékos, s az imént említett gamba és baryton kivételével egyetlenegy vonóhangszer sem kelhet versenyre az emberi hanggal olyan sikerrel, mint a „szerelem hegedűje”, a viola d'amore.» (11)

Gust. SCHILLING *Encyklopediájában* (1835—38) Kochhal és Albrechtsbergerrel egybehangzóan a barytont nagyon kellemes kamarazenehangszernek tartja, amely «rendkívül bájos hangjával kiváltképpen gyöngéd, bánatos érzelmek tolmácsolására való.» — Majd így folytatja: «E hangszer kezelése egyáltalán nem könnyű. Ízlésen és érzelmességen kívül még a művészi tudásnak magas fokát is igényli, ami pedig csak kimerítő gyakorlattal nyerhető el. Emiatt és azon körülménynél fogva, hogy tetemes erő híján zenekeri használatra nem alkalmas, érthetővé válik, miképp volt lehetséges, hogy az egykor annyira ünnepezt baryton, a kedvelt Viola di bardone (mert olaszul így hívják), amelyen oly sok virtuóz aratott hervadhatatlan babérokat, idegenné, sőt csaknem ismeretlenné vált a jelenkor számára. — Nem egészen helyes, ha baryton helyett baritont (mélyen hangzó) írunk.» (12)

POHL, Haydn életrajzában¹⁰ még egy kedves esetet jegyez fel, amely jellemző a baryton hatására. Franznak, a kitűnő barytonjátékosnak egy bécsi gavallér megvallotta, hogy ő mindig esküdt ellensége volt a zenének, de Franz

¹⁰ C. F. POHL, *Joseph Haydn I.* Berlin 1875, II. Leipzig 1882, III. (Botstiber) uo. 1927. Jelen tanulmányunk sok adatát ebből a kiváló műből meritettük. Ezen és az eredeti forrásokon kívül még főleg a következő műveket használtuk fel: Lucien GREIL-SAMER, *Le Baryton du Prince Esterházy* SIM (1910), Daniel FRYKLUND, *Viola di Bardone* (svéd nyelvű), a Sv. tidskr. för musikforskning IV. 4, 1922. különnyomata; W. Oliver STRUNK, *Haydn's Divertimenti for Baryton. Viola and Bass* (after Mss. in the Library of Congress), *Musical Quarterly* Vol. XVIII. No. 2, New York 1932; Jens Peter LARSEN, *Die Haydn-Überlieferung*, Köbenhavn. 1939; G. KINSKY, *Katalog d. Musikhistor. Museums W. Hever, Köln* 1912.

játéka amnyira meghatotta, hogy a baryton hatását csak az ananász édességéhez hasonlíthatja: «hallja az ember» — úgymond, — «de azt se tudja, mit hall, oly csodás összhangban egyesül benne minden.»

*

Amint az eddig elmondottakból és különösen a kortársak véleményéből láthatjuk, nem csoda, ha a baryton, ez a sokrétű hangszer, kiment a divatból. Eltűnt a közönséges zenei élethől, miután sohasem volt igazán divatban. Komplikált kezelési módja és különleges játéknehézségei mindig akadályai voltak annak, hogy általánosan használják. De nehézségeit ellensúlyozták hangzási és kifejezési kiválóságai, s ezért a nehézségektől vissza nem riadó jeles virtuózok mindig szívesen vállalkoztak arra, hogy akár más vonóhangszerek kíséretében, akár pedig szólóban, mintegy kettős hangszert szólaltatva meg, mutassák be egyrészt a baryton sokoldalú lehetőségeit, másrészt játékosának minden nehézségen diadalmaskodó, kiváló képességeit. Voltak éppen a Haydn zenei köréhez tartozó gondolkások között többen, akik nem elégedve meg a Haydn barytondarabjaihoz szükséges 10 pengető húrral, 16-ra, sőt még többre növelték a pengető hurok számát. Andreas Lidl¹¹ pl., aki 1769—74-ig állott Esterházy herceg szolgálatában és 1778-ban Londonban is bemutatta virtuozitását a barytonon, 27 pengető-húros barytonon játszott, s hangszerének ezek az egészen rendkívüli kezelési nehézségei váltották ki az ott jelenlevő dr. Burney¹² méltatlankodását afölött, hogy egyetlenegy játszóra ennyi nehézséget hárítanak, mikor ugyanazt a feladatot többen könnyen megoldhatnák. Hasonlóképpen mindig voltak, akik sajnálkoztak azon, hogy Haydn annyi időt és energiát szentelt ennek a ritka hangszernek, mikor ahelyett komolyabb és nagyobb műveket alkothatott volna. Ezt a felfogást tévedésnek kell minősíteniök mindazoknak, akik Haydn baryton-műveit közelebbről ismerik és így el kell utasítaniok még gondolatát is annak, mintha Haydn csupán szervilis készségből igyekezett volna hercegi gazdájának baryton-darabok iránti óhaját teljesíteni. Mert, ámbár Esterházy Miklós nagyon szerette a barytont és maga is játszott rajta, a zenekarában működő gondolkások nagy része pedig megtanult barytonozni, — ez még nem volt elegendő ok arra, hogy Haydn 175 kompozíciót írjon erre a hangszerre. Sőt, mikor egyszer a herceg azt a megjegyzést tette, hogy a barytonon csak egy-két hangnemben lehet eredményesen játszani, Haydn súlyt helyezett arra, hogy ennek ellenkezőjét bizonyítsa, s inkább maga is megtanult a barytonon játszani, csakhogy meggyőződésének érvényt szerezzen. Félévig tartó szorgalmas baryton-gyakorlás után, amire nagy elfoglaltsága miatt rendszerint az éjszakai órákat használta fel, bemutatta készségét a hercegnek, különböző hangnemekben játszva a barytonon. Persze meglepetésre és sikerre számított, ami azonban elmaradt. A herceg csak ennyit mondott: «Haydnnak ezt jobban kell tudnia.» A mestert kellemetlenül érintette a herceg közönye, de — mint Dies nevű barátjának megvallotta — «mégis hálás voltam a figyelmeztetésért, s lemondtam arról, hogy jó barytonjátékosná képezsem magam. Beláttam, hogy eddigi működésem alatt nem virtuózként, hanem karmesteri minőségben szereztem némi érdeme-

¹¹ Nem tévesztendő össze Anton Lidl-lel, a bécsi zeneszerző és gambajátékosal, akit helytelenül neveznek barytonjátékosnak. (Vö. Fétis, Mendel, Van der Straeten.)

¹² Jeles angol zenetörténész és zeneszerző (1726—1814). Vö. STRUNK i. m. 219. l.

ket, — így tehát egész igyekezetemmel fordultam ismét a zeneszerzés felé, amit a baryton miatt teljes félévig elhanyagoltam.» (Pohl, I. 253.)

A baryton tehát nemcsak Esterházy Miklósnak, hanem Haydnnak is szívügye volt, s az a hihetetlen változatosság, amit 175 barytonművében kifejtett, ékesen szóló bizonyítéka nemcsak csodálatos invenciójának és az intim kamarazenében szinte utólérhetetlen mesteri készségének, hanem még annak a különleges hozzáértésnek és szeretetnek is, amellyel Haydn e rendkívüli hangszer iránt viseltetett. Mint már említettük, az Esterházy-szolgálatban működő gordonkások legkiválóbbjai mind megtanultak barytonozni s ezzel komoly sikereket értek el a világ nagy hangversenytermeiben is. Így a már fentebb említett Andreas LIDL nemcsak Londonban, hanem másutt is hangversenyezett. Schubart¹³ 1776-ban Augsburgban hallotta az «édes» barytonot. Az 1782. évre megjelent «Musikalischer Almanach» (Junker) Lidl barytonjátékát «varázslatos»-nak jellemzi, «amiben édes kellem, német erővel párosulva, meglepő kötésekkel teszi a melódiát összhangzatossá» (!).

Karl Franz (1738—1802), az Esterházy zenekar vadászkürtöse, 1763—1776-ig tartó szolgálati ideje alatt szintén megtanult barytonozni, s később Pozsonyban, Bécsben és Münchenben hangversenyezett. Pohl szerint (i. m. I. 267.) «játékát rendkívül lágy, mélabús hatás jellemezte». Az ő számára írta Haydn a Nagy Frigyes halála alkalmából szerzett kantatáját: «Deutschlands Klage auf den Tod Friedrichs des Grossen», énekhangra baryton kísérettel, amit Franz énekelt, önmagát kísérve barytonon. Ezt a művet¹⁴ (aminek, Pohl tudomása szerint, csak az énekszólama és basszusa maradt fenn) 1788-ban Nürnbergben mutatta be Franz, de már ezt megelőzően előadásra került Lipcsében, a Gewandhaus-koncertek egyikén; itt azonban az énekszólamot egy Schichtné szül. Valdesturla nevű énekesnő adta elő, aki régebben az Esterházyak művészegyüttesének tagja volt. A már többször említett A. F. Weber dr. 1786-ban hallotta Franz barytonjátékát, s kritikájában nem győzi magasztalni hangvételének finomságát és azt a hihetetlen ügyességet, amivel a basszus- (pengetős) hangokat megszólaltatja. Technikai készsége mellett, amellyel a legkényesebb szakértők várakozását is felülmúlta, különösen kiemeli azt a könnyekig megindító előadást, amit az Adagio sostenuto-tételben nyújtott, mert «olyan szépet egyetlen virtuóztól sem hallottunk, sem azelőtt, sem azóta».¹⁵

A hercegi udvarban működő barytonjátékosok harmadik oszlopos tagja Anton Kraft (1752—1820) volt, kiváló gordonkás, Haydn zeneszerző-tanítványa, aki 1778—90-ig működött Kismartonban. Képességeiről fogalmat alkothatunk magunknak, ha arra gondolunk, hogy Haydn híres D-dúr gordonkaversenyét 1781-ben Kraft számára írta, s tehetségére jellemző az a virtuóz készség, melyet Haydnnak ez a műve a gordonkásoktól igényel. Újabban ezt a darabot egyenesen Kraftnak tulajdonítják.¹⁶ A tanítvány állítólag benyújtotta a művét mesterének, s Haydn nem sietett a bírálataival,

¹³ Schubart's *Leben und Gesinnungen*, herausg. v. dessen Sohne Ludwig. Stuttgart 1793. 29. és 122. l.

¹⁴ Szövege a Bossler-féle *Musikalische Real-Zeitung*ban (1788) jelent meg.

¹⁵ Vö. *Musikalische Real-Zeitung* (1788) 182—83. l.

¹⁶ Vö. Hans VOLKMANN, *Ist Haydn's Violoncellokonzert echt?* c. érdekes tanulmányát, *Die Musik* XXIV. évf. 6. füz. Berlin (1932). Szerzője különösen Gust. Schilling, *Encyklopadie der Tonkunst* Krafteről szóló fejezetének nyomán igyekszik valószínűsíteni azt a felfogást, hogy Haydn híres gordonkaversenyét tanítványa, Anton Kraft szerezte. (Amióta Haydn eredeti kézírata 1954-ben Bécsben újra előkerült, ez a nézet természetesen tarthatatlan. — Szerk. megj.)

Kraft meg nem kérte vissza a kéziratot; így az a mester iratai között maradt s később mint Haydn művét adták ki. Lehet, hogy így volt, de biztosan nem tudhatjuk. Az igazság hihetőleg itt is a középben található. A versenymű teljesen Haydn stílusára vall, viszont a gordonkaszóló virtuóz szólama nyilván egészen Kraftnak tulajdonítható. Így aztán nem lehetetlen, hogy mester és tanítvány kezényoma egyaránt megtalálható e művön; hogyan is tisztázhatná szerzőségét az utókor, ha talán maguk a társszerzők sem tudták volna eldönteni, ki és mennyit adott bele a magáéból? Mindenesetre jellemző Kraft művészetére ez a mű még akkor is, ha végképp bebizonyosodnék, hogy maga Haydn volt a szerzője.¹⁷ Haydn inkább visszatartani igyekezett tanítványát a komponálástól, hogy egészen a hangszerének szentelhesse magát. Kraft hamarosan megtanult barytonozni is, s hogy hercegi urát maga kísérhesse, több darabot komponált 2 barytonra és gordonkára. Ilyenkor ő maga a második szólamot játszotta. Erről Pohl biográfiájában egy kis anekdotát is olvashatunk,¹⁸ amely elmondja, hogy Kraft egyik kompozíciójában a második barytonnak adta a szólót. Ez felkeltette a herceg féltékenységét, aki arra kérte, adja neki azt a szólamot. Ő is kezdte játszani, de nem boldogult vele, úgy hogy bosszúsan abbahagyva a játékot, azt kívánta Krafttól, hogy a jövőben csak neki írjon szólót, mert «hogy Kraft jobban játszik, mint ő, azt ne a művészetének tulajdonítsa, hanem a kötelességének.»

Méltán fennakadhatnánk az ilyen emberi kicsinyességen és elítélhetnők ennek a gazdag és nagyhatalmú főúrnak a gögjét, de meg kell bocsátanunk neki nagy művészetszeretetéért, amellyel muzsikusait és különösen Haydnt folytonosan szebbnél szebb művek alkotására ösztönözte. Az eredmény mindenesetre jelentős: Haydn erre a rendkívüli hangszerre több mint másfélszáz gyönyörű művet írt.

Megszületésükre a külső okot és lehetőséget mindenekelőtt a herceg szenvedélyes barytonszeretete szolgáltatta.

Haydn gordonkásai közül még Joseph *Weigl* (1740—1820) említik¹⁹ barytonjátékosként, aki Lidlt megelőzően, 1761—69-ig működött Kismartonban és komponált is hangszerére.

A Haydn köré csoportosuló muzsikusokon kívül Pohl és Fryklund nyomán még a következő nyilvánosan szereplő barytonjátékosokat sorolhatjuk fel: Bécsben Marc. Ant. *Berti* (1721—40-ig működött az udvari zenekarban), egy *Fauner* nevű előljárósági tanácsos, műkedvelő (1794 táján) és Vincenz *Hauschka* (császári udvari hivatalnok, a Gesellschaft der Musikfreunde érdemes igazgatósági tagja), akiről a 90-es években, sőt még 1823-ban is történik említés. Seb. Ludw. *Friedel*, porosz kir. kamaramuzsikus (1768—1857. Berlinben); Sig. *Ferant* (Grove szerint Farrant) Londonban, 1744 táján, 's ugyancsak Grove említi *Abellt* is (London 1759—87). Ez nem lehet más, mint Karl Friedr. *Abel* német gambaművész, a híres londoni Bach — Abel hangversenyeek ünnepelt virtuója, akinek barytonjátékáról azonban közelebbi értesü-

¹⁷ Kraftot egyébként Beethoven is nagyrabecsülte és súlyt helyezett arra, hogy műveinek bemutatásakor Kraft játssza a gordonkaszólamot. Vö. THAYER, *Beethoven's Leben* III. 134. Beethoven egyik levelében így nyilatkozik róla: «... nem tagadom, mint ahogy bizonytalán Ön sem, hogy Kraft játéka mindig a legnagyobb örömet okozza nekünk». Fia, Nicolaus Kraft (1778—1853) szintén kiváló gordonkás és zeneszerző volt.

¹⁸ Pohl i. m. I. 252—253.

¹⁹ Pohl I. 265. és EITNER, *Quellenlex.*

léseink nincsenek. A régebbi gambaművészek közül állítólag az ugyancsak német s kiváló gambaműveiről híres August Kühnel is hangversenyezett barytonon az 1600-as évek végén.²⁰

A berlini Friedel mellett talán V. Hauschka (1766—1804) volt az utolsó a régi barytonművészek közül. Pohl (I. 252.) említi, hogy egy alkalommal Ferenc császár nyári kastélyában, a Duna melletti Persenbeug-en adott elő, valamint barytonon, s a császár Metternich herceggel és néhány más magasrangú udvari személyiséggel együtt kísérte Hauschka játékát. Ferenc császár tehát maga is játszott barytonon. Karl Theodor uralkodó herceg és II. Frigyes Vilmos porosz király szintén nagy érdeklődéssel viseltettek a baryton iránt. Ez adta Greilsamer (i. m. 54. l.) tollára azt a szellemes megjegyzést, hogy a hegedű detronizálása helyett, mikor Kraft a barytonra szeretne volna átruházni a «hangszerek királya» megtisztelő címet, — helyesebb lett volna a barytont a «királyok hangszere»-nek elnevezni.

Akár «hangszerek királya», vagyis az összes vonóhangszerek között a legbájosabb hangú zeneszerszám, akár pedig királyok megbecsült és féltett hangszer-kincse, — bennünket, modern és főképpen magyar muzikusokat, elsősorban azért érdekel a baryton, mert Haydn, minden idők egyik legnagyobb zeneköltője, több évtizedes magyarországi működése alatt érdemesnek tartotta erre a ritka hangszerre 175 művet komponálni. Ez a tény arra kötelez, hogy e műveket megismertessük a Haydn muzikájáért lelkesedő zenevilággal s ezzel egyúttal a barytonnak mint művészi eszköznek is visszaadjuk azt a rangot, amelyet — nemcsak Haydnra és a többi érdemes barytonszerzőre való tekintettel, hanem önmön értékénél fogva is — mindenkor megérdemel.

A baryton fénykorának jellemzésére, ami alig tartott két évszázadon át és aránylag kisebb földrajzi területre korlátozódott (úgyiszlólván csak Dél-Németország és Ausztria volt a hazája a mi Kismartonunkon kívül, s csupán elvétve akadt egy-egy északi vagy angol játékos), idéztük a kortársak közül zenetudósok, kritikuskok, művészek és pedagógusok egybehangzóan kedvező véleményét a barytonról; mind az elragadtatás hangján szóltak erről az elfeledett és könnyelműen félretett hangszerről. De e sorok írója — aki 1933-ban elsőként kezdeményezte a barytonjáték felélesztését (a már századunk elején Németországban megindult gamba-reneszánsz analógiájára), s azóta is Haydn 14 divertimentóját, TOMASININEK pedig 6 baryton-kompozícióját adta elő nyilvános és rádióhangversenyein az eredeti hangszere — úgy véli, hogy nem is kell ide külön propaganda, nincs szükség különleges cégérre az ilyen értékek számára; elegendő, ha bemutatjuk azokat a szép műveket és megszólaltatjuk azt a hangszert, amelynek zengését korunk emberei nemcsak elfelejtették, de meg sem ismerhették a maga teljességében. Akkor mérlegelhetjük majd igazán, vajon igazuk volt-e a régieknek s vajon értékálló-e az a muzsika, amit barytonra komponáltak és azon is adtak elő. Nem szükséges Lidl mintájára a virtuóz ambíciót odáig fokoznunk, hogy feltétlenül két művészt pótoljunk egymagunk s a barytonjáték két külön hangszer illúzióját keltse (gamba és hárfá hatást, amit F. A. Weber hallott ki K. Franz játékából, vagy gamba és mandora együttesét, mint C. I. Junker, az id. Zenei Almanach szerzője írja). Az sem fontos, hogy az összehasonlítás versengőszellemében egyik vagy másik hangszert akarjuk a hangszerek királyává koronázni; de igenis fontos érvényre juttatnunk azt az elvet, hogy a művészeti alkotás életrekel-

²⁰ VÖ. VAN DER STRAETEN, *History of the Violoncello* 68. és 114. l.

tése csak akkor hiteles és méltó, ha abban a szellemben és azokkal az eszközökkel történik, ahogyan azt a szerzője elképzelte. Már a XIX. század egyébként haladó szellemű RUBINSTEINje is védelmére kelt ennek a gondolatnak, mikor következőket írja: «Voltak olyan hangszerek a múltban, amelyeknek hangzását és hangszín-hatását nem találjuk meg a mostani hangszereknél. Minthogy ama korok műveit éppen azoknak a (régii) hangszereknek szánták, azt hiszem, csak veszítenek jelentőségükből, ha azokat mai hangszereken adjuk elő».²¹

*

Miután vázoltuk a baryton történetét és megszólaltattuk azokat a kortársakat, akik lelkes szeretettel fejezték ki véleményüket erről a kivételesen finom hangszerről, az olvasót most már bizonyára az a kérdés érdekli, mi maradt meg mindebből, s mivel varázsolhatnók élővé a múltat és bizonyíthatnók az elhangzott jóvélemények igazságát? Fel kell keresnünk a múlt emlékeit, számbavéve először is a még meglevő hangszereket, azután pedig a hangszer megmaradt irodalmát.

Kinsky, Fryklund és Pohl id. művei alapján megkíséreljük az ott leírt hangszereket lelőhelyük szerint csoportosítva ismertetni, készítőjük nevének és lakóhelyének, a keletkezés évszámának (amennyiben ezek ma még megállapíthatók), valamint a (vonós + pengető) húrok számának megjelölésével.

Hazánkban egyetlen barytont ismerünk, az Esterházy-gyűjtemény két hangszere közül az értékesebbiket, melyet 1933-ban a sorok írójának kezdeményezésére hozattak el Eszterházáról Budapesre. Készítője Joh. Jos. Stadlmann bécsi mester, az idősebb Stadlmann (Daniel Achatius) fia († 1781-ben), aki ezt 1750-ben készítette Esterházy Miklós herceg személyes használatára. A 7 vonós- és 10 pengető-húros hangszert ma a Nemzeti Múzeum történeti osztálya őrzi.²² Volt az Esterházy-gyűjteményben még egy másik baryton is, melyet Jakob Stainer műveként tartanak számon. Ez azonban Greilsamer id. m. és Lütgendorff szerint nem Jakob, hanem Andreas Stainertől való, akinek egyéb munkait, sajnos,² nem ismerjük. Hogy volt-e mestercédula ebben a hangszerben, az ma már nem állapítható meg, mert ez utóbbi baryton az Eszterházán maradt hangszergyűjtemény többi darabjaival együtt a második világháború zavarainak áldozata lett. Ismeretlen helyre került, vagy megsemmisült —, nem tudhatjuk.

Bécsben öt barytonról tudunk. Hármát a Gesellschaft der Musikfreunde múzeumában őriznek, ahol eredetileg négy volt, de egy — jeltelen — baryton (5 + 12 húrral) csere útján a koppenhágai Musikhistorisk Museum-ba került. A megmaradt három közül egyet, a legrégebbit, 1656-ban Magnus Feldlen bécsi mester készítette.³³ Ennek felszerelése 6 vonós- és 13 pengető-húr. A második az ugyancsak bécsi Heinr. Kramer-től való 1714-ből, 6 + 10 (Kinsky szerint: 6 + 13) húrral. A harmadik baryton az idősebb Stadlmann (Daniel Achatius) készítette 1732-ben.²⁴ Ez a 6 + 13 húros hangszer ajándékképpen

²¹ Vö. GREILSAMER i. m. 46. l.

²² L. képmellékletünket.

²³ Ábrázolását l. RÜHLMANN, Atlas XII. tábla és SACHS, Real-Lexikon 32. l.

²⁴ Ábrázolását l. Geschichte der Gesellsch. der Musikfreunde in Wien (1912) 2. köt.

került 1838-ban a Múzeum birtokába, s az adományozó Jos. Reich állítása szerint Haydn hagyatékából eredt. A Musikfreunde-gyűjtemény 3 barytonján kívül egy negyedik a Neue Hofburgban található²⁵ 7 + 16 húrral, az ötödik ismert bécsi baryton pedig — mesterjelzés nélkül, 6 + 9 húrral — állítólag Harrach gróf birtokában van. (Kinsky : Katal. 502. 1.)

Linzben, a Francisco-Carolinum Múzeumban két nevezetes barytont őriznek ugyanattól a linzi mestertől, Joan. Seelostól.²⁶ Az egyiknek készítési idejét ismerjük : 1684. Ennek 7 + 15 a húrozása, a másiké 6 + 9.

Köln-t azért említjük közvetlenül az osztrák Linz után, mert a valamikor oly gazdag Heyer-féle zenetörténeti múzeumban két osztrák mester barytonját őrizték. Az idősebb (Dan. Achat.) Stadlmann 1715-ben készült 6 + 15 húros hangszerét és a passauai Simon Schödlerét az 1785. évből 6 + 11 húrral.²⁷ (Ezt a világhírű Heyer-múzeumot az alapító halála után örökösei 1927-ben felosztatták, s még szerencse, hogy amikor e gyűjtemény gazdag értékei a világ minden tájára szétszóródtak, a hangszergyűjteményt teljes egészében a szász állam vásárolta meg a lipcei egyetem számára. Hogy azóta mi lett a sorsa ennek a 2600 hangszerből álló kiállítási anyagnak, arról közelebbi értesüléseink nincsenek.)

Münchenben egy nagyon érdekes baryton a Bayerisches Nationalmuseum-ban található 6 + 13 húrral.²⁸ Készítője : Joh. Andreas Kämbl (München, 1745), 6 + 13 húrral. Fryklund (id. m.) helyreigazítja Kinsky téves adatát az 1754-es évszámot illetőleg (ami a múzeumi katalógusban is tévesen szerepel). Ennek a hangszernek régebben több húrja (7 + 15) lehetett, mert a csavarházban három betömött lyuk nyoma látható.

Nürnbergben, a Germanisches Nationalmuseum-ban van egy névtelen baryton (Kinsky szerint Friedr. Lang műve, de ez az adat Fryklund szerint téves) a XVIII. századból. Egyike a legértékesebb daraboknak, mind külső szépség, mind belső érték szempontjából. Húrozata : 7 + 18. Ábrázolása — éppen mintaszerű volta miatt — több nyomtatott műben látható (Curt Sachs, Handb. der Musikinstrumentenkunde 1920, Fryklund id. m. stb.).

Itt említem meg a prágai Nemzeti Múzeum rendkívül gazdag hangszergyűjteményének egy ritka szép, faragott fejjei díszített, 6 + 9 húros, XVIII. századi barytonját. (Lásd A. BUCHNER *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag 1956. 235—36. sz.) A prágai Nemzeti Múzeumban egyébként 4 eredeti barytont őriznek : Johann Blasius Weigert linzi mestertől (1720-ból), Joh. Jos. Stadlmanntól (1769-ből), továbbá egy ismeretlen bécsi (XVIII. századbeli) és egy brünni mestertől (J. Klinnettől).^{28a}

Kopenhága nagyon gazdag barytonokban. Zenetörténeti múzeumának már fentebb említett hangszerén kívül, amely csere útján a bécsi Zenebarátok múzeumából került oda, egyetlen gyűjtőnek, Claudius főkonzulnak tulajdonában 4 baryton található :

²⁵ Ábrázolását l. SCHLOSSER, *Alle Musikinstrumente* XIX. tábla.

²⁶ Ábrázolásukat l. FRYKLUND id. művében.

²⁷ Ábrázolásukat l. KINSKY, *Katal.* II. 495—96.

²⁸ Ábrázolását l. FRYKLUND id. művében.

^{28a} Ezeket az adatokat az említett kiváló hangszertörténeti mű szerzőjének, Buchner Sándornak köszönhetem, aki nagy előzékenységgel küldte el nekem a nálam hiányzó és egyedül a prágai Nemzeti Múzeumban megtalálható két Haydn-mű filmfelvételét is (a 12. és 20. számú Divertimentókat), amellyel gyűjteményem teljessé vált. Szíves segítségéért ezúton is kifejezem hálás köszönetemet.

1. Paul *Alletsee* (München, 17. .),..... húrozata : 6 + 11
2. Joh. Chr. *Hamig* (1756) húrozata : 6 + 11
3. Jeltelen húrozata : 6 + 8
4. Jeltelen húrozata : 6 + 10

A brüsszeli Zenekonzervatórium múzeumában egy — jeltelen — barytonról tudunk 6 + 16 húrral (Brüsszeli Katal. I. 324.).

Hágában, Scheurleer tulajdonában, szintén jeltelen baryton 10 + 30 húrral.

Berlin múzeumában (Kgl. Sammlung) 2 barytont őriznek. Az egyik Dan. Achat. *Stadlmann* készítménye 1736-ból, 6 + 19 húrral,²⁹ a másik a hágai Scheurleer tulajdonában levőnek újabbkori másolata, de kevesebb : 6 + 20 húrral.

London South Kensington-múzeumában (Victoria and Albert Museum) a következő barytonok láthatók : Joach. *Tielke* (Hamburg, 1686) 6 + 22 húrral, azonkívül egy kisebb baryton ugyanattól a mestertől 1687-ből 6 + 11 húrral (Vö. ENGEL, *Katal.* 265.) és egy harmadik a berlini Jacques *Saintprae* mestertől 4 + 14 húrral.³⁰ (Vö. Van der STRAETEN, *History of the Violoncello* 112. 1. és LACSTER *Chats on Violoncello*, 183. 1.) Ez utóbbi hangszer hihetőleg Quantz-é, Nagy Frigyes fuvolamesteréé volt.

Páris zenekonzervatóriumában egy Norbert *Gedlert*ől eredő (Würzburg 1723) barytonot őriznek 6 + 18 húrral.³¹

Lisszabonban pedig Alfred Keil magángyűjteményében ugyanannak a Norbert *Gedler*nek egy 1715-ben készült barytonját 6 + 15 húrral.

A közgyűjtemények közül még két amerikaiáról kell megemlékeznünk Strunk id. műve alapján, amelynek közlése szerint Amerikában csupán erről a két barytonról tudnak :

New York városi művészeti múzeumában a bécsi J. J. *Stadlmann* 1779-ben készült különös alakú barytonja 7 + 20 húrral³² és

Boston Szépművészeti Múzeumában egy jeltelen (de Strunk véleménye szerint a berlini Gutsche-féle modern másolata 6 + 13 húrral). Ez a hangszer a Galpin féle gyűjteményből (Hatfield) került a bostoni múzeumba.

A magánkézben levő hangszerek közül felemlíjtük még a *Fryklund* [Helsingborg] tulajdonában levő Max *Möckel*-készítette (de atyjának, Oswald Moeckelnek nevével jelzett) barytont³³ 1911-ből, 6 játék- és 12 pengető-húrral ; Christian *Döbereiner*-nek, a kiváló müncheni gambamesternek Jacob Stainer (1667) után készült modern kópiáját Ferd. *Jaurat*ól (München),³⁴ és Waldemar *Woehl*nek (Soyen, Felső-Bajorország) szintén modern barytonját. Ezzel lezárjuk a hangszerek jegyzékét, abban a reményben, hogy az itt felsoroltakon kívül bizonyára akad még baryton másutt is, részben kevésbé számontartott múzeumok és magángyűjtők ritkaságai között, részben pedig a mai gambajátékosok kezében, akik a gambára komponált darabokat is szívesen játsszák ezen a különlegesen szép zengésű hangszeren.

*

²⁹ Ábrázolását l. LÜTGENDORFF I. 225. (3-ik kiad.).

³⁰ Ábrázolását l. C. ENGEL, *Musical Instruments*. London 1908.

³¹ Ábrázolását l. GRILLET, *Les ancêtres du violon et du violoncelle*.

³² Ábrázolását l. STRUNK id. művében.

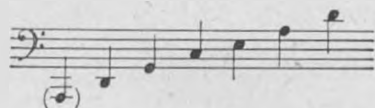
³³ Ábrázolását l. FRYKLUND id. művében.

³⁴ Ábrázolását l. DÖBEREINER, *Schule für die Viola da gamba*. (Schott, 1936).

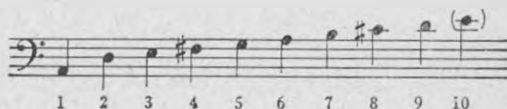
A baryton hangolására nézve nem volt egységes szabály. A vonóshúrok hangolása is ingadozott, de annál nagyobb változatosság tapasztalható a pengető-húrok tekintetében. Utóbbiakat, 10—12 húr esetén, diatonikus sorba hangolták, de nagyobb számú húr esetén — szükség szerint — több félhangot iktattak be, míg a 24—27 húrok nagy száma a teljes kromatikus hangsort tette lehetővé. Ennek azonban nyilván csak egyes kivételes képességű virtuózok ritka esetében volt gyakorlati értéke, s — úgy gondoljuk — a 18-as szám lehetett a valóban használható pengető-húrok maximuma.

Időrendi sorban a következő hangolásokat közöljük : Joh. Georg KRAUSE (kb. 1695) hangolása :

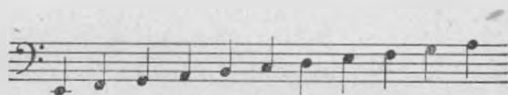
(vonós)



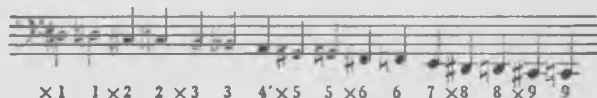
(pengető)



ALBRECHTSBERGER (1790) szerint :



Haydn barytonművei a következő hangolást igénylik :

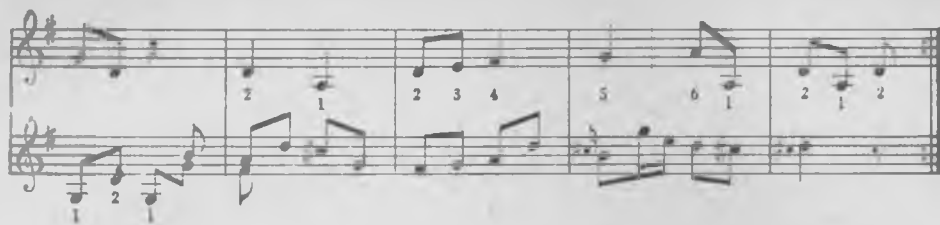


Mint később még látni fogjuk, Haydn ezzel a számozással félreérthetetlenül jelzi a (hátsó) pengető-húrokkal játszandó hangokat, vagy ha ettől eltérőt kíván, akkor külön előírja a scordaturát. A 2 barytonra [szóló] szerzett duettjei közül egyedül fennmaradt 2-ik számú duett (G) kezdetén a következő utasítást láthatjuk :

I mo

Baryton

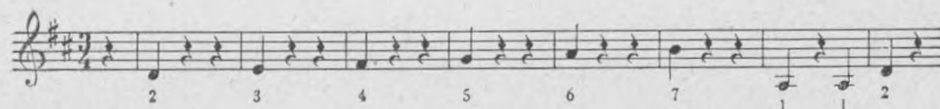
II do l'accordo in G



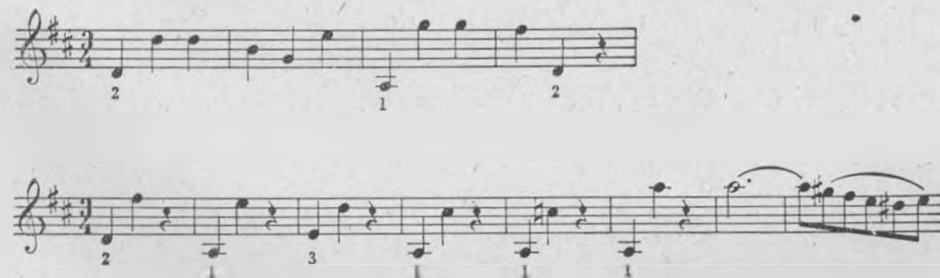
Itt tehát az alsó baryton 1. pengető húrját a-ról g-re szállítja le, a 8-ikat pedig a szokásos cisz-ről c-re változtatja a G-dúr hangnem érdekében, ugyanakkor azonban a felső szólam számára az eredeti D-dúr hangsorba hangolja a pengető-húrokat.

● Haydn a pengető-húrok felhasználásában is rendkívül szerény, de ennek a klasszikus mértéktartásnak keretei között mégis bámulatos változatosságot fejt ki. Jól tudja, hogy a pengető-játék nagy terhet ró az előadóra, ezért sohasem kíván lehetetlent, de annyi ötletességgel keveri a vonós- és pengető-hatások egymáshoz való viszonyát, hogy mindig újnak érezzük ezt a játékmódot, mint ami elválaszthatatlan a baryton lényegétől. Mert — függetlenül a pengető-játéktól — ugyanez a benyomásunk azoknak a daraboknak az esetében is, amelyeknél (mint az sok művében tapasztalható) a pengető-játék egyáltalán nem fordul elő. Az együttzengés akkor is rendkívüli hangszíngazdagodással jár, aminek hatását a pengetéssel megszólaltatott hangok csak tovább fokozzák, mert ezzel az aktív megszólaltatással szinte hangosan hirdetik e hangszernek a háttérben is — bár passzív rezonanciával, mégis — ragyogóan érvényesülő hangzási titkait.

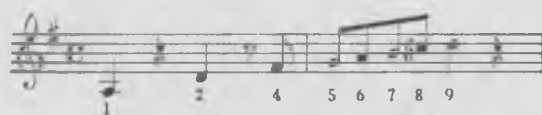
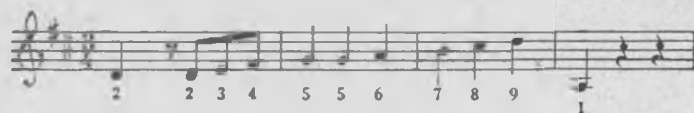
A pengetőhúrok használatának az a legegyszerűbb módja, ha basszusként szerepel, még pedig vagy egyedül :



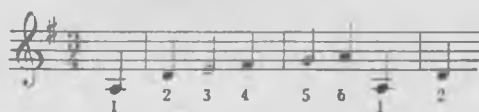
vagy vonós-hangokkal kapcsolatban :



További fejlődés, amikor már melodikusan érvényesül, hangsorszerűen :



vagy zárlatosan :



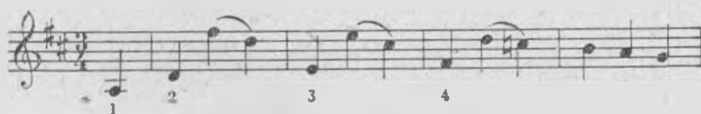
Többirányú mozgást láthatunk a következő példában :



Könnyebb megoldással jár, mert a súlypont a vonósjátékra esik, mikor pl. orgonapontszerűen a tétel finom kicsendülését biztosítja :



vagy kissé változatosabban így egyenlíti ki a kétféle funkció szerepét :



De tornyosulnak a nehézségek, amint részben egyszerre szólalnak meg a vonós és pengetős hangok :



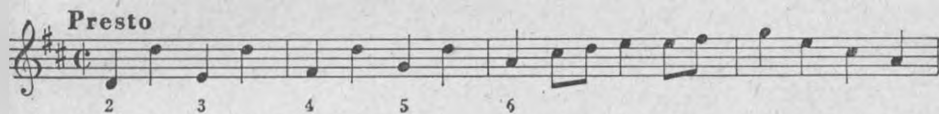
vagy kitartott hangok alatt pengetünk :



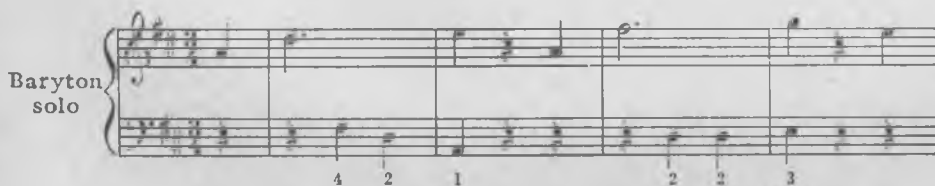
A kettős játék szép példái a következők :



A teljes technikai készség aztán a gyors váltást is lehetővé teszi :



Végül a 107. sz. Divertimentóban bemutatja Haydn, hogy mire képes a baryton önmagában, mikor a Menuett triójában elhallgattatja a másik két hangszert (brácsa és gordonka), magára hagyva a barytont, hadd játssza egyedül ő a melódiát is, basszust is :



Meg kell jegyeznünk, hogy a barytonszólamot Haydn és kortársai basszus- és hegedűkulcsban írják. A hegedűkulcsban jegyzett hangok azonban egy oktávval mélyebben játszandók, tehát úgy, mint némely régi kiadású gordonkaszólamban egyidőben hegedűkulcsban írták, de egy oktávval mélyebben játszották a gordonka magas hangjait is, részint segédvonalak elkerülése, részint pedig a tenorkulcstól való idegenkedés miatt. Ujabban ezt az oktávval mélyebb hangzásra utaló hegedűkulcsot az alsó végén kis 8-as jellel látják el.

A vonós és pengetős játék jelzéseivel kapcsolatban itt még Haydnnak egy érdekes megjegyzésére kell kitérnünk, mely azonban lényegében sokkal kevésbé fontos, mint azt általában gondolják. Előfordul ugyanis némely helyen, hogy Haydn váltakozva a «gamba» és «paridon» figyelmeztetést írja a baryton-szólamba. Ezen többen megütköznek, így Fryklund is, nem értve, hogyan kerül oda a gamba, s szinte kételkedve, vajon nem kétféle hangszerről van-e itt szó:

Ez tévedésen alapul és semmi nehézséget nem rejt magában. A «gamba» és «baryton» kétféle jelölése alatt itt mindig barytont kell értenünk, miután a barytont közönségesen «gambá»-nak is nevezték, ha nem a hátsó, pengető

HAYDN

KÉT VONÓS-DIVERTIMENTÓJÁNAK
EREDETI KÉZIRATA

AMERICAN
MUSIC CENTER

Op. 20 No. 115

A page of handwritten musical notation consisting of 12 staves. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly a symphony or concerto movement. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The staves are numbered 1 through 12 on the left margin. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though some are difficult to read due to the handwriting and the age of the document.

125.
1971. 01. 1. 201/217. 02

Manuscripta Mus. I Nr. 48

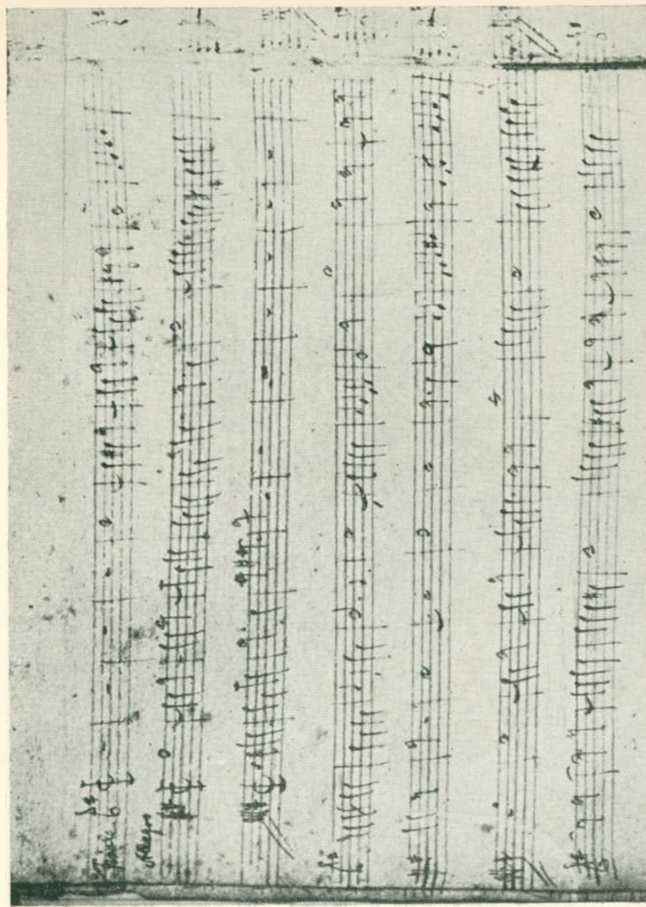
This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in dark ink and consists of approximately 15 staves. The first 12 staves contain dense musical notation, including various note values, stems, and beams. The notation is somewhat difficult to read due to the age and the style of the handwriting. The 13th staff is mostly blank, with the handwritten text "Rip channel" written in the center. Below this, there are several more staves, some of which are also blank or contain very faint notation. The paper shows signs of wear, including a small dark spot near the bottom left and some staining along the right edge.

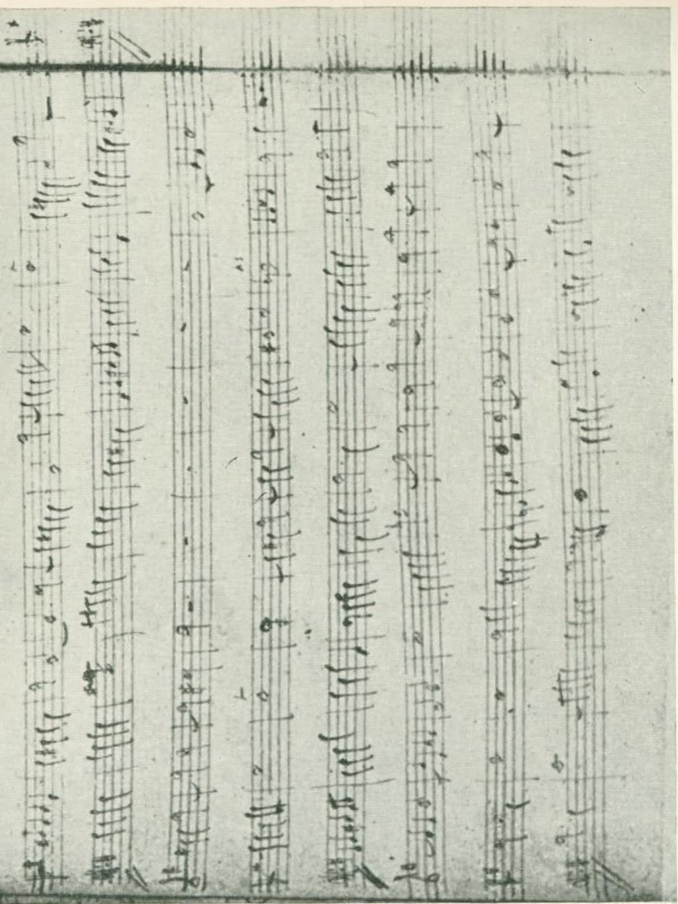
Rip channel

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or section name.

Handwritten text below the title, possibly a subtitle or key signature.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, clefs, and accidentals. The staves are arranged vertically from top to bottom. The notation appears to be a form of musical shorthand or a specific dialect of musical notation. The first staff has a clef and a key signature. The notation includes many vertical lines, some with dots or other symbols, and some with horizontal lines. There are also some larger symbols that look like letters or numbers. The overall appearance is that of a complex and somewhat cryptic musical score.





A handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or tablature, possibly for a lute or similar stringed instrument. The notation consists of vertical lines and dots on the staves, with some horizontal lines indicating pitch or rhythm. The score is written in a single hand and is somewhat faded. The word "Fine" is written at the end of the piece. The page number "3" is visible in the bottom right corner.

Fine

3

Quasi

And

meno mosso

Allegretto

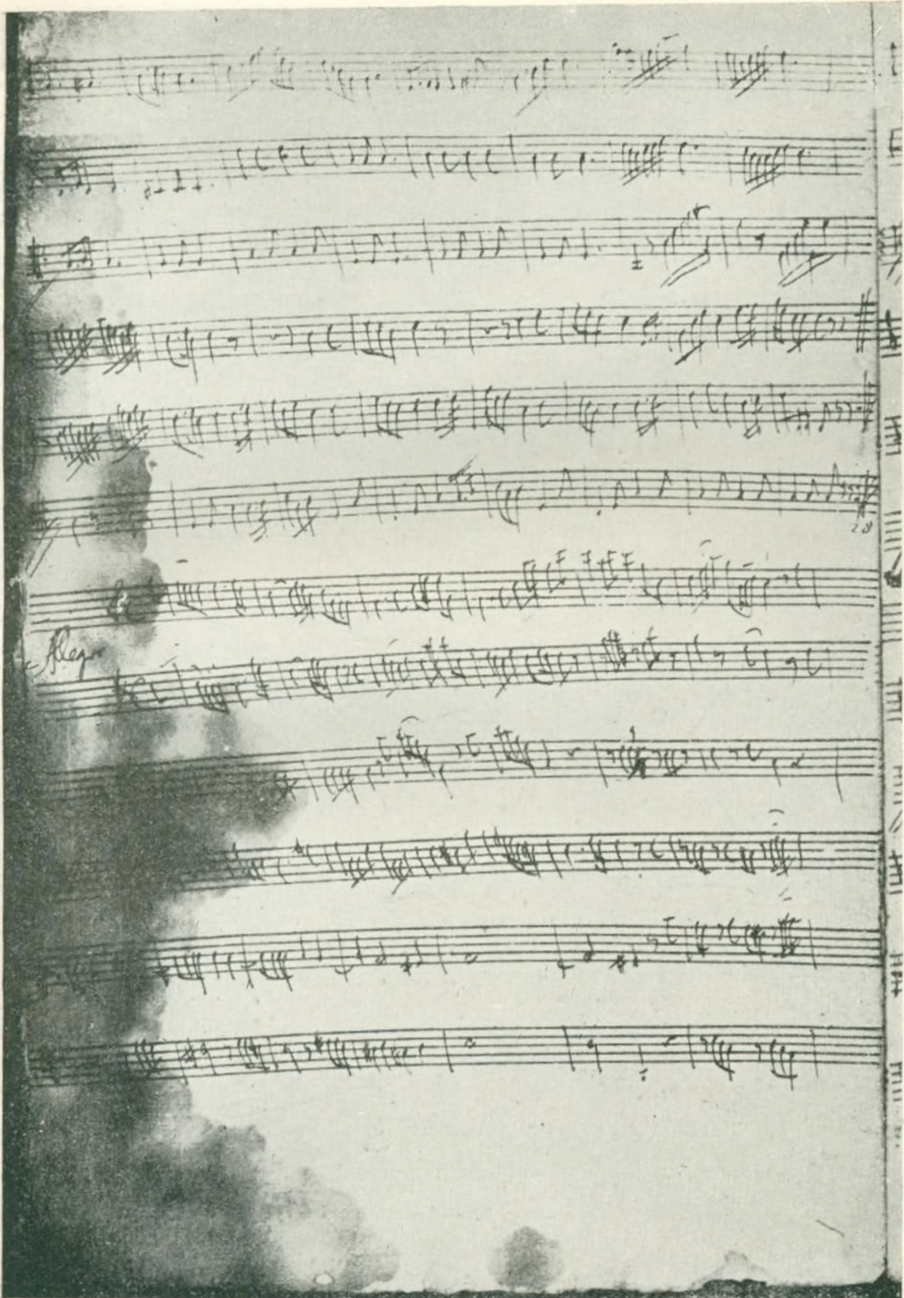
APR 18 1922
MUSICAL
LIBRARY

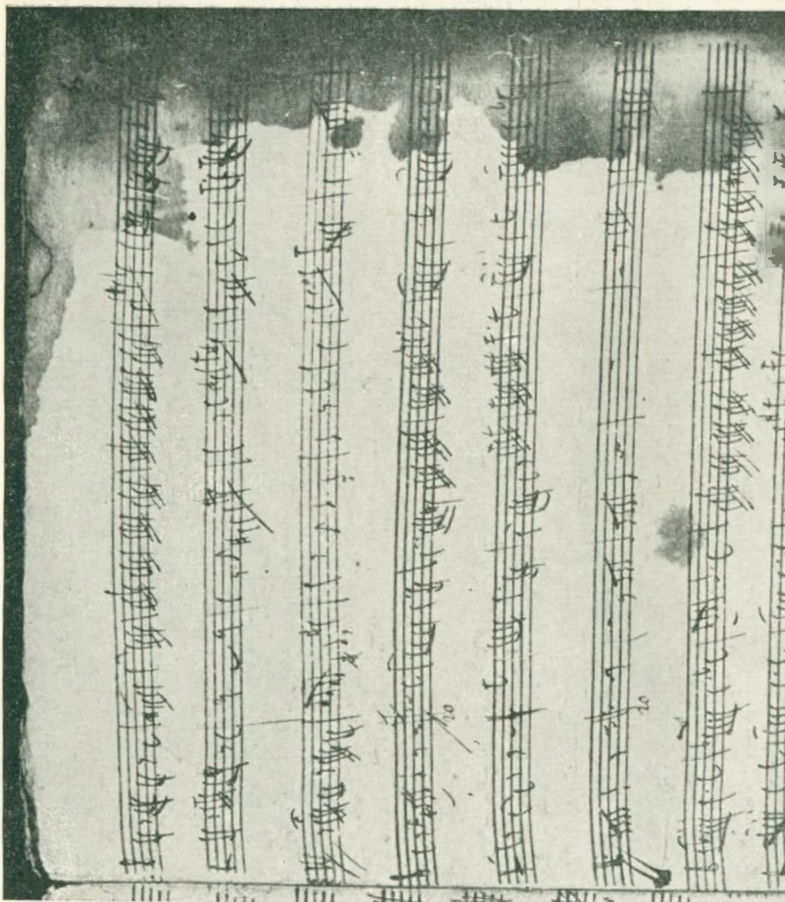
Andantino

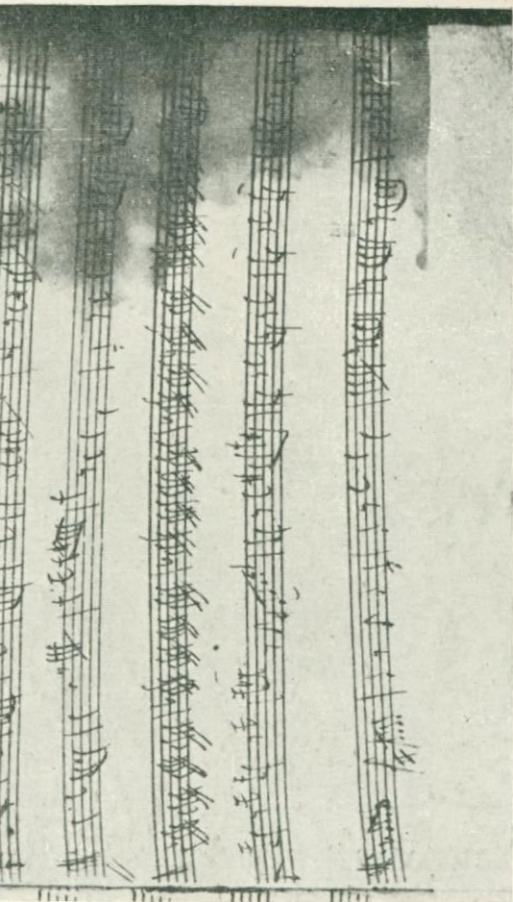
The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The word "Andantino" is written above the first staff. There are several instances of crossed-out or heavily scribbled-out passages, particularly in the middle and lower staves. A small rectangular stamp is visible in the upper left quadrant, and a circular stamp is located near the bottom center of the page.

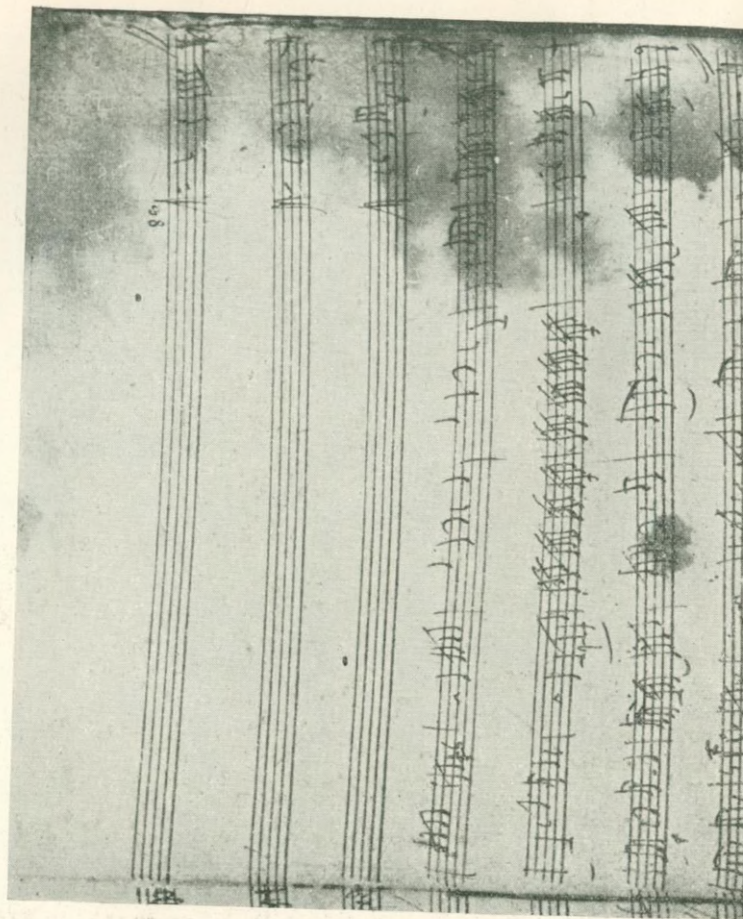
MUSICAL
LIBRARY

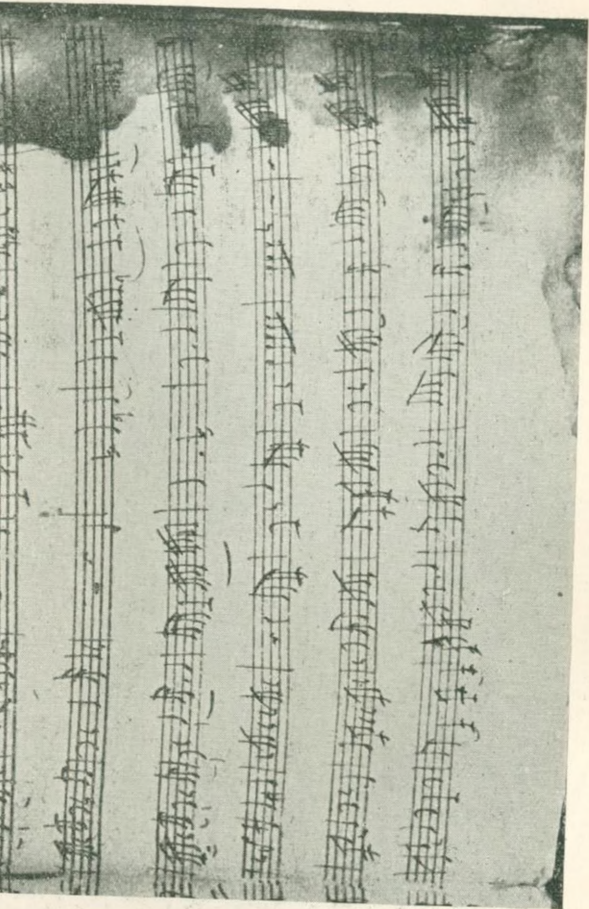
DR. STANLEY-SCOTT
MUSICAL
LIBRARY











Musical score on ten staves, featuring handwritten notation and a circular stamp.

The score consists of ten staves of musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The handwriting is in dark ink on aged paper. A circular stamp is visible on the left side of the page, containing the text "MUSIC" and "PUBLISHED".



húrok használatáról volt szó, — később pedig odaírták a pengetésre utaló megjegyzést: «baryton», a hangjegyek alatt álló számok nagyobb nyomatékául. Egyéb jelentősége ennek nincs. Meg kell értenünk a régiek könnyedebb nyelvhasználatát, akiknek ugyan sohasem jutott volna eszükbe a gambát barytonnak elnevezni (mert ez nem felelt volna meg a valóságnak), viszont a teljes gamba-értékű barytonnak nyugodtan adhatták a «gamba» nevet olyan esetben, amikor az nem nyilatkozott meg a gambától eltérő módon.

Mint a tematikus jegyzékből láthatjuk, Haydn rendkívül sok művet írt barytonra. 125 divertimentót barytonra, brácsára és vonósbasszusra (ami alatt gordonkát kell értenünk), 6 duettet két barytonra, 12 szonátát barytonra és gordonkára, 17 többszólamú művet (Cassation's Stücke), melyekben baryton is szerepel, valamint 3 versenyművet (2 heg. — basszus kíséretével). Az Elssler-készítette eredeti tematikus jegyzék (HV) ennyit sorol fel. Ezekhez számíthatjuk még az újabban megtalált 126. számú divertimentót (Bar, Vla, B.) és a 12 apró divertimentót (2 bar, B.). Utóbbiak egészen apró, egytétéles darabok, a legrövidebb mindössze 8 ütemű (ismétléssel: 16), a leghosszabb is csak 34 ütem (ismétléssel: 68). A két szóló-barytonra írt duettek közül csupán egy maradt fenn, míg a baryton-gordonka duettek egytől-egyig elvesztek. Éppúgy elkallódott a 3 baryton-versenymű is, míg a többszólamú Cassation's Stückökből megmaradt a 10. számúnak eredeti kézírata. A 9.-nek eredeti kéziratát állítólag Marburghan őrzik. Ezekon kívül némelyik megjelent nyomtatásban is, de Haydn későbbi átdolgozásában, ahol baryton helyett fuvola szerepel.

Haydn három vonóshangszerre (Bar, Vla, B) írott divertimentói általában három- (néha négy-) tétélesek; kivétel a herceg születésnapjára komponált 7-tétéles divertimento (97. sz.), amelyben — szokatlanul — egy Polonese c. tétel is előfordul. Hangnemét illetőleg a legtöbb baryton-kompozíció A-dúrban és D-dúrban készült, nagyon sok a G-dúros, kevesebb áll C-dúrban, csupán három darab F-dúrban, míg moll-hangnemek közül csak az a-moll és h-moll szerepel egy-egy ízben.

A barytonjáték fénykora Esterházy Miklós herceg udvarában az 1765—75-ig tartó tíz év alatt zajlott le. A herceg abban az időben ösztönözte Haydnt mind több baryton-darab komponálására, s akkortájt szerződtették azokat a kiváló gordonkásokat, akik a barytonjátékban is olyan pompás eredményeket értek el. Ezek — különösen pedig Lidl és Franz — eltávózása az Esterházy-szolgálatból azt az időpontot jelzi, amikor a hercegnek a baryton iránti érdeklődése úgy látszik, csökkent, hogy figyelmét annál fokozottabb mértékben a zenekar, az opera és bábszínház fejlesztésének szentelhesse, mivel ezek fontos eszközei voltak az udvarának fényét hirdető ünnepségeknek.

Amikor baryton-művekre már nem volt szükség és Haydn, valamint sok, vele együtt működő zeneszerző-munkatársa, bőven kivette részét a barytonra való komponálásból, akkor ezeket a baryton-darabokat ők maguk is gyakran átírták vagy pedig egyszerűen alkalmazták más hangszerre. Leggyakoribb esetben hegedűvel pótolták a barytont a divertimentók vonós-trió együttesében. A hegedű természetesen az írott hangok magasságában «loco» játszotta szólamát, s talán megütközhetnénk azon, hogyan lehetséges úgy változtatni meg e darabok természetét, hogy egyszerre egy oktávval magasabbra helyezzük a felső szólamot, ha nem gondolnánk a barytonnak arra a hangzási tüneményére, amit már fentebb (674. old.) említettünk. Az az érdekes jelenség, hogy a baryton egy oktávval mélyebben szól, s hatása mégis olyan, mintha

«loco», tehát az írás magasságában hallanók, szinte kulcsot ad kezünkbe annak bizonyítására, hogy Haydn — komponálás közben — *ebben* a magasságban, tehát «loco» képzelte el a felső szólamot, amit azért tartunk szükségesnek hangsúlyozni, mert ez fontos kihatással lehet barytonkompozícióinak jövőjére nézve. A számára írott művek e legméltóbb megszólaltatója iránt érzett minden elismerésünk mellett gondolni kell arra, hogy ha baryton nincs, akkor feltétlenül más hangszerrel kell pótolni azt, nehogy elkallódjanak Haydnnak ezek a szépséges kis kompozíciói. Ellenkezőleg: érvényesüljenek és segítsenek új dicsőséget szerezni annak a mesternek, aki monumentális nagy művei mellett, életének egy korábbi, de nem kevésbé jelentős szakában, gyönyörű apró ékszereket is alkotott. Hogy Haydn divertimentóit később más hangszerekre is átírta, illetve baryton-trióban a barytont hegedűvel, fuvolával vagy gordonkával pótolta, ez a szükségszerűség okával magyarázható. Azt a fontos, a dolog lényegéhez tartozó tényt azonban, hogy ő a főszólamot eredetileg az *írás* magasságában képzelte el, meggyőző adatok bizonyítják.

51. számú divertimentójának első (Siciliano) tételében, melyet e darabok szépségének illusztrálására itt egész terjedelmében közreadunk,³⁵ nem kerüli

³⁵ A könnyebb olvasás érdekében: zongora-partitúrában úgy, ahogyan Erich PRIEGER, a kiváló Beethoven-kutató közölte a Rosé-vonósnégyes 1909. febr. 6-i bonni hangversenyének műsorfüzetében. Ezeket a műsorfüzeteket Prieger szerkesztette és mindig módot talált arra, hogy az aktuális műsordarabok ismertetése mellett érdekes kis közlemények is jelenjenek meg benne. A jelen tanulmányunkban alább közölt Haydn-levél szövegét ebből a műsorfüzetből vettük át. Prieger ugyanis annakidején megvásárolta és később a Berliini Állami Könyvtárnak adta tovább a Haydn-relikviáknak azt a hatalmas értékű kéziratanyagát, melyet a bécsi Artaria kiadó-cég árvezetett el 1897-ben. A baryton-divertimentóknak így csaknem minden darabja hozzá került, s az említett Haydn-levélnek is ő lett birtokosa. Egy későbbi ilyen bonni műsorfüzetében (1910. febr.) zongora-partitúrában közli az egész 95. számú divertimentót. Utóbbi füzet előszavában visszatér a fenti «Siciliano»-ra és megemlíti, hogy az ő kezdeményezését az 1909. évi Haydn-centenárium alkalmából mások is követték, sok újság és folyóirat igyekezett népszerűsíteni Haydnnak ezt a kedves darabját, amely ilyenformán a legnagyobb példányszámmal érte el Haydn összes művei közül, mert egy éven belül nem kevesebb mint 369.000 példányban jelent meg.

E sorok írója szerencséjének tartja, hogy 1911-ben Berlinben személyesen megismerkedhetett E. Priegerrel († 1913), akitől ajándékba kapta ezeket a füzeteket, akkor még nem is sejtve, milyen kitűnő útravalót kapott 22 évvel későbbi baryton-tanulmányai számára.

HAYDN 51. SZÁMÚ DIVERTIMENTÓJÁNAK ELSŐ TÉTELE

SICILIANO

Adagio

Violine

Viola

Violoncell

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music includes various note values and rests, with asterisks marking specific notes in the upper staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing a continuation of the musical themes with some chromatic movement in the bass line.

Fourth system of musical notation, characterized by a more active bass line with sixteenth-note patterns and a melodic line with slurs.

Fifth system of musical notation, featuring a piano (*p*) dynamic marking and a melodic line with a slur, set against a steady bass accompaniment.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a forte (*f*) dynamic marking and a melodic line that ends with a flourish.

el figyelmünket a 11-ik ütem első felében látható kvart-párhuzam a felső- és középszólam között :

} fisz → gisz
} cisz → disz

Ez így rendben volna, kitűnően is hangzik, de — bár szintén jól hangzik, mégis — könnyen megütkezésünket váltja ki, ha ennek baryton-verziójára gondolunk, amikor ugyanis a baryton kötelező oktáv-mélyítése következtében

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is marked *pizz.* (pizzicato) in both staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The music is marked *arco* (arco) in both staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some slurs, while the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and rests, while the bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and some rests.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and rests, while the bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass staff.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and rests, while the bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and some rests.

szólama, vagy is a felső szólam, a középszólam alá kerül, mert akkor a kvart-párhuzam tiszta kvint-párhuzammá válik, amit Haydn-nál, a szólamvezetés kiváló mesterénél különösnek találunk:



Ezt természetesen nem «megrovásképpen» említjük meg, hanem annak bizonyítására, hogy Haydn valóban az írás eredeti magasságában képzelte el a felső szólamot még a baryton számára is, amelynek hangzási illúziója is megerősítette őt ennek az «imaginárius» elvnek a helyességére nézve.

Ezek után tehát nyugodtan elhatározhatjuk magunkat arra, hogy baryton hiányában annak szólamát hegedűnek adjuk át. A pengető hangok persze elvesznek az ilyen darabokban, mint a fenti Siciliano-ban is — szal jelöltük azt a néhány hangot, amelyet a barytonon pengetve szólaltatunk meg. Ilyen alternatív megoldás esetén igyekeznünk kell valamelyik hangszer pizzicato-jával pótolni, vagy — ha erre a darab alkata miatt nincs mód, akkor — a legrosszabb esetben vonóval játszani azokat. A művek megmentése és életteljes előadása még mindig fontosabb, mint az a közöny, amelynek eredményeként az elmúlt 150 éven át úgyszólván ismeretlenül heverték ezek a szép művek, méltó megszólaltatási eszközükknek, a barytonnak sorsát osztva. Ez a hosszú időn át történt elfeledtetés csak annyiban vált hasznára a barytonművek további sorsának, hogy ma már nem a XIX. század elfogult — csaknem történelem-ellenes — szellemében ítéljük meg a baryton ügyét (mint ahogyan a preklasszikus irodalom számára is ma sokkal tisztultabb szellem nyilvánul meg, az általános érdeklődés szempontjából éppúgy, mint a tudományos kutatás nagyobb pontossága és a korhűség fokozottabb tiszteletben tartása révén), tehát inkább megvan a lehetősége annak, hogy mindenekelőtt barytonon mutassuk be a barytonra komponált darabokat. Ha pedig nem áll rendelkezésre ez a ritka hangszer és még ritkább játékos, akkor igyekezzünk azokat méltóképpen pótolni. Mindenesetre örvendetes az a lendület, amellyel újabban, Haydn műveinek rendezése során, nagyobb figyelmet fordítanak a barytondarabok feltárására is; ma már tudatlanságot árulna el az, aki azt írná, hogy «a baryton-kompozíciók nagyrésze elveszett», amint azt néhány évtizeddel ezelőtt még több tudományos jellegű munkában olvashattuk. Bár nem egyszer ma is feltűnő tájékozatlanságnak vagyunk a tanúi elsőrendű tudományos munkák részéről is, éppen ilyen vonatkozásban.³⁶

³⁶ Bírálat helyett szóljon maga a tény: Casselben, a Bärenreiter Verlag kiadásában most készül az a hatalmas zenei lexikon (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*), amely legalább 15 kötetre fog terjedni s hivatott arra, hogy a zenetudomány mai állásának megfelelően, valóságos enciklopédiája legyen a muzsikának. A folio-alakú hatalmas kötetek közül eddig öt jelent meg. Az 1. kötetben (1949—51) található «Baryton» (sic!) címszó alatt a cikkirő 234 sort szentel a bariton-énekhangnak, részletesen

Amióta azonban W. Oliver STRUNK id. tanulmányában beszámolt a washingtoni kongresszusi könyvtár (= LC a tematikus jegyzékünkben) pompás gyűjteményéről és ennek egyedülálló kincseit fotokópiák és mikrofilmek alakjában európai művészeknek és kutatóknak is rendelkezésére bocsátotta s amióta Jens Peter LARSEN kiadta oknyomozó történetkutatásának Haydnra vonatkozó alapvető művét, valamint sajtó alá rendezte a «3 Haydn-katalógus» facsimile-kiadását, — azóta nincs homály többé, de mentség sincs azok számára, akik a zenetörténet egyik legnagyobb klasszikusával szemben elkövetett sok múltbeli mulasztást újabb méltánytalansággal terhelnek.

Jelen tanulmányunkat magyar tiszteletadásnak szántuk: Haydn géniusza előtt, hálából azokért a nagyszerű művekért, amelyekkel hosszú magyarországi működése alatt az emberiséget megajándékozta. Tehetjük ezt annál inkább, mert az Esterházy-gyűjteményből származó Haydn- emlékeket fővárosunkban, az Orsz. Széchényi Könyvtárban őrzik, ahol a baryton-művek közül Haydn eredeti kéziratában fennmaradt 2 divertimentónak és egy barytonnal kapcsolatos 8-szólamú műnek a partitúráján kívül (melyek közül az első két darabot jelen tanulmányunkban adjuk közre) még további 35 divertimentót őriznek egykorú, kéziratban szólamokban. Azonkívül ugyancsak Budapesten, e sorok írójának birtokában Haydnak úgyszólván valamennyi fennmaradt barytonműve megvan — (az egészen elveszett 7 divertimentón [13, 18, 22, 23, 99, 104 és 119. sz.] kívül csupán 1 darab hiányzik a 127 szám közül) —, mégpedig nemcsak szólamokban, hanem 91 közülük partitúrában is [1 nyomtatott példányon kívül 60 a saját, 30 pedig Waldemar Woehl elkészítésében], amely gyűjtemény teljességével alighanem csak a Woehl (Soyen, Bajorország) versenyezhet.

* * *

Tanulmányunk nem lenne teljes, ha Haydn mellett nem sorolnánk fel azokat a többi szerzőket, akik barytonműveket komponáltak. A Haydn körébe tartozó szerzők közül mindenekelőtt Luigi (Aloys.) TOMASINIRÓL, az olasz származású hegedűsről kell megemlékeznünk, Haydn hangversenymestérééről, az eszterházi kamarazeneigazgatóról. Haydn nagyrabecsülte Tomasinit, aki nemcsak kiváló szólista és kamarajátékos volt, hanem bájos divertimentókat is komponált baryton, hegedű és gordonka együttesére. 24 ilyen divertimentójának akárhány darabja nem marad el a Haydnéi mögött, s különösen mozgalmas tételei rendkívül üdén hatnak.³⁷ Joseph *Burghsteiner*, hegedűs és brácsás az Esterházy-zenekarban, szintén 24 divertimentót írt barytonra, brácsával és gordonkával. Fryklund (i. m.) szerint ez a gyűjtemény, egy *Neumann* nevű szerzőnek ugyancsak 24 divertimentójával együtt, a berlini G. Gutsche koncertmester tulajdona.

felsorolva a múlt és jelen jelentősebb énekeseit is, ugyanakkor pedig 4 (négy) sorban érinti azt a vonós-baryton, amire egyedül Haydn 175 kompozíciót írt. Ehhez talán nem kell kommentár, csupán azt fűzzük hozzá, hogy nem szakmú, hanem csak egy közönséges általános lexikon, amely nem is német, hanem magyar, a ma már túlhaladottnak tekintett Pallas Lexikon (Bpest, 1900) minden tiszteletet megérdemlő, tudományos alaposággal megírt kimerítő cikkben számol be a mi vonós-barytonunkról, amelyről a nagy német *zenei* enciklopédia úgyszólván tudomást sem vesz.

³⁷ 24 divertimentójának Elssler-készítette példányát a hécsi Zenebarátok Társaságának könyvtára őrzi. Ennek másolata e sorok írójának tulajdonában van (partitúra és szólamok).

A hercegi udvarban működő barytonművészek közül WEIGL, LIDL és KRAFT írtak barytonra. FÉTIS szerint Karl FRANZ 12 baryton-versenyművet adott ki az 1784—85. évek táján. Vincenz HAUSCHKA 5 duettet írt barytonra és gordonkára [van der Straeten szerint], FÉTIS pedig egy kvintett-jéről emlékezik meg («un quintett pour le baryton»).

További szerzők: Joseph EYBLER, Ferd. PAËR († 1839.), NYEMECZ (eszterházi könyvtáros, Haydn tanítványa) és Wenzel PICHL († 1805). Utóbbtól a barytonművek egész tömegét sorolja fel FÉTIS: 6 oktettet (baryton, hegedűk, violák, fuvola, gordonka), 7 szeptettet (hasonló összeállításban), 6 szextettet (baryton, 2 hegedű, 2 viola, gordonka), 6 kvintettet (ugyanaz, 1 violával), 3 kvartettet (baryton, hegedű, viola, gordonka). Ézeken az állítólag nyomtatásban megjelent művein kívül még kéziratban maradt 148 kvartettjét említik (első hegedű helyett barytonnal). Hová lettek ezek a művek? — nem tudjuk. Ha FÉTIS adata, melyet Pohl (i. m.) is átvett, helyes, akkor a nyomtatásban megjelent művekből meg kellett maradnia valaminek; a kéziratok azonban könnyen elveszhetnek, ha figyelembe vesszük Eitner (Quellenlex. VII. 439.) adatát, ahol megtudjuk, hogy szerzőjük Ferdinánd főherceg szolgálatában állott Milanóban, mikor 1796-ban a franciák elfoglalták Lombardiát. Pichl ekkor olyan sietve menekült onnan Bécsbe, hogy mindene Milanóban maradt és el is vészett, otthagytott műveivel együtt.

Régebbi barytonművek közül meg kell említenünk még egy 101 darab-ból álló kézirat-gyűjteményt az 1700. év körüli időből, amelyet a kasseli Landesbibliothek-ban őriznek, valamint Joh. Georg KRAUSENAK ugyanabból az időből származó, Württembergben megjelent művét, *IX Partien auf die Viola Paradon*, amelynek francia tabulatúrában jegyzett nyomtatott példánya a drezdai könyvtárban [Öffentliche Bibliothek] található [Vö. Pohl, Kinsky stb. i. m.].

*

Mielőtt elbúcsúznánk a barytontól, vissza kell térnünk Haydnhoz, akinek a baryton megbecsülése és felvirágoztatása terén legtöbbet köszönhetünk. Nem tekinthetjük véletlennek, sem pedig kényszerítő körülmények eredményének azt a tényt, hogy Haydn életének több mint 10 évét nagyrészt a barytonnak szentelte. Mert — bár Miklós herceg részéről mindig a legnagyobb mértékben megnyilvánult ilyen irányú kívánság — a kényszerűség hangja mindenesetre meglátszanék ezeken a műveken. De azok ennek éppen ellenkezőjét árulják el. Haydn maga úgy nyilatkozott — mint Carpani írja —, hogy «erre a hangszerre (a barytonra) írt kompozíciói kezdetben sok gondot okoztak néki, de az ott szerzett tapasztalat nagyon értékes volt egyéb hangszerekre írott művei számára».³⁸ Valóban, mi is úgy látjuk, hogy ezeknek a kisterjedelmű és 3 vonóhangszerrel miúndt kifejezni akaró műveknek állandó gyakorlata kitűnő alkalom lehetett annak a mestert jellemző példás szólamvezetésnek és kristályos hangszerelésnek tökéletes kifejlesztésére, melyet nagyobb formákban írt későbbi műveiben annyira megcsodálunk. A hangzás salaktalan szépsége, a három vonóhangszer egyéni hangjának mégis mindenkor szerves egységgé való összeolvadása és végül az egész műnek egy melegszívű emberbarát kedélyén és humorérzékén átszűrte zenei vallomása: ezek jellemzik

³⁸ Vö. STRUNK i. m. 228. l.

Haydnnak «en miniature» komponált barytonműveit. Sehol semmi bántó vonás, mégcsak kellemetlen dilemmára utaló alkalom sem, csupa szépség, béke és derű árad ezeknek a műveknek minden hangjából. Ez az «eredmény», de nyilván ilyen volt a szándék is. Haydn falun él, egyszerű lelkű emberek születte, maga is a szerény élet, az egyszerű és őszinte lelkület, a tisztult örömök híve volt, s ezeknek az emberséges tulajdonságoknak állított hervadhatatlan emléket műveiben. Ő alkotta meg azt a muzsikát, amely — minden klasszikus vonása mellett — közérthetően találja meg az utat mindenki szívéhez. Különösen barytonműveiről mondhatjuk el, hogy ezek a «klasszikus könnyű muzsika» utolérhetetlen remekművei, amelyek igénytelenül és önzetlenül állnak mindenki rendelkezésére, az egész emberiség boldogítására.

De hogy a túlzás vádjára okot ne adjunk és mégis bizonyíthassuk fenti véleményünk helyességét — különösen Haydn szándékára vonatkozólag, amellyel kompozícióit kísérte —, álljon itt a mester saját vallomása, amivel — úgy véljük — méltóképpen fejezzük be róla és a barytonról írt tanulmányunkat.³⁹ Haydn az alábbi szövegű levélben válaszol egy társaságnak, amely lelkesen számolt be a mesternek arról az örömről, amit nekik intim kamara-zene-műveinek szépségével szerzett :

Krüger János Fülöp úrnak,
az orvostudományok doktorának
a stockholmi Egészségügyi Kollégium királyi assessorának

Bergenben
Rügen szigetén
Svéd-Pomerániában

Uraim!

Igazán kellemes meglepetés volt számomra ennyire hízegő sorokat kapnom olyan tájakról, ahová, hogy szerény tehetségem művei eljuthassanak, sohasem sejtettem volna. Ha azonban arról értesülök, hogy nemcsak nevem ismeretes Önöknek, hanem örömmel és sikerrel adják elő a műveimet is, ezáltal szívem legforróbb vágyai teljesülnek, mert úgy érzem, e szent művészetnek nem egészen méltatlan papját látják bennem azoknak a nemzetteknek a fiai, akikhez műveim eljuthatnak. Önök a hazájuk részéről neincsak megnyugtattak engem e tekintetben, de ezenfelül még azt a legedesebb meggyőződést is biztosítják nekem, ami bőséges vízesz számomra hajlott korom idején : hogy talán én lehetek az a kívánatos forrás, amiből Önök és a szívbeli érzelmek iránt fogékony családok az otthonuk csendjében olykor élvezetet és meglepedést meríthetnek. Mily holdogító is ez a tudat számomra! — Midőn a munkáimat akadályozó sokféle nehézséggel küszködve, gyakran bizony nem volt könnyű kitartanom választott pályámon, olyankor valami titkos érzés azt súgta nékem : «Oly kevés a vidám és meglegedett ember ezen a földön, — mindenütt hánat és gond követi őket. Talán a Te munkád lesz majd az a forrás, amiből a gondok és küzdelmek alatt görnyedő ember olykor egy-egy pillanatra békét és üdülést meríthet.» Ez aztán hatalmas ösztönzést adott további törekvéseimnek, és ez az oka, amiért még ma is lelkem egész derűjével gondolok vissza arra a munkásságomra, melyet oly sok éven át szakadatlan fáradozással és küszködéssel szenteltem ennek a művészetnek. Egyébként szívből köszönetet mondok az Önök szívélyes jószándékáért és kérem, bocsássák meg nekem, ha vála-

³⁹ Munkám befejezésekor hálás köszönetemet fejezem ki mindazoknak, akik e tanulmány elkészítése során segítségemre voltak. Varjas Béla dr.-nak, az OSzK főigazgatójának, amiért Haydn kézíratainak facsimile-közlésére engedélyt adni szíves volt, Vécsey Jenőnek sok becses tanácsáért és segítőkészségéért, a külföldiek közül pedig különösen Waldemar Woehl német kartársamnak szíves bibliográfiái adatközléséért és a nálam még hiányzó baryton-divertimentók mikrofilm-partitúrájának önzetlen átengedéséért. Cs. B. — Az itt közölt Haydn-levél eredetére nézve vö. 35-ik jegyzetünket.

szom kissé elkésett. Törődöttségem, egy 70 éves öreg embernek ez az elválaszthatatlan kísérelője, valamint halaszthatatlan tennivalóim vonták meg tőlem idáig ezt az örömet. Talán teljesíti a természet azt a vágyamat, hogy Önöknek még egy kis emléket készít-hessek, amiből megismerhetik egy már-már halódó aggastyán érzését, aki halála után is szeretne tovább élni az olyan kedves környezetben, amelyről Ön oly pompás képet festett nekem.

Szerencsémnek tartom, hogy teljes tisztelettel maradhatok

alázatos szolgáljuk

Bécsben, 1802. február 22-én.

Haydn József sk. (13)

HAYDN BARYTONRA ÍROTT MŰVEINEK TEMATIKUS JEGYZÉKE

az Elssler-féle jegyzék (HV = Haydn Verzeichnis) alapján, amelyet Haydn a következő sorokkal hitelesített :

*«Verzeichniss aller derjenigen Kompositionen,
welche ich mich beyläufig erinnere von meinem
18-ten bis in das 73-ste Jahr verfertiget zu haben»**

Rövidítések jegyzéke

Bar	= Baryton
VI	= Violino = Hegedű
Vla	= Viola = Brácsa
Vlc	= Violoncello = Gordonka
B	= Basso (itt = Violoncello)
Fl	= Flauto = Fuvola
Pf	= Pianoforte = Zongora
Aut.	= Autograph = Szerző eredeti kézírata
Cop.	= Copia = egykorú másolat
Impr.	= Nyomatvány
Partitura	(Ahol nem jelünk partitúrát, ott mindig csak szólamokról van szó.)
Transp. in ...	(Oly esetben, ha az átirat hangneme eltér az eredetietől.)
HV**	= Haydn-Verzeichnis (Elssler kézíratos tematikus jegyzéke)
(Est.)	= Esterházy gyűjtemény
OSzK	= Orsz. Széchényi Könyvtár
LC	= Library of Congress (Washington)
Mfr	= Musikfreunde, Wien
B & H	= Breitkopf & Härtel

* Jegyzéke mindazoknak a műveknek, amelyeket — emlékezetem szerint — 18-tól 73-éves koromig komponáltam


** A darabok számozása az Elssler-féle Haydn-jegyzék (HV) alapján történik. Elssler tévedéseit megemlítjük, de a témakezdet kótapéldáit javítva közöljük, — kivéve E. helytelen tempójelzéseit, amelyeknek kiigazítását a kótapélda alatt tüntetjük fel, a művek fennmaradt példányaiban szereplő való adatoknak megfelelően. (Az 1957 őszén elhunyt szerzőnek már nem állt módjában az 1957-ben megjelent A. v. HOBOKEN-féle nagy tematikus jegyzék adatait felhasználni. A 126. számig bezárólag egyikik a kétféle jegyzék sorszámozása. Onnan kezdve jegyzet formájában pótoltuk a Hoboken-egyzékre való hivatkozást. — Szerk.)

7. (A) i  ii Menuetto 3/4
iii Presto ♩

Cop.: LC «Ms. C» N° 66. (Vlc, Vla, B)
Impr.: B & H (1769) N° 2. (Fl, Vla, B) Transp. in D
Impr.: Hummel (Amsterdam, 1771) op. 11, N° 2. Transp. in C
(B & H Temat. Katal. 1772)

8. (A) i  ii Menuet 3/4
iii Presto 2/4
(Andante ma non molto)

Cop.: Marburg (Berlin) 10043/1 N° 2.

9. (A) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro 2/4
(i: Adagio cantabile)

Cop.: LC «Ms. C» N° 11. (2 Vl, B)
Cop.: LC «Ms. C» N° 62. (Vlc, Vla, B)
Impr.: Hummel (Amsterdam, 1771) op. 11, N° 1. (Fl, Vl, Vlc)
Transp. in D
Impr.: B & H (1772) N° 2. (Vl, Vla, B)

10. (A) i  ii Andante 3/4
iii Menuetto 3/4

Aut.: (cca 1765) Budapest, OSzK. (Est.) (liányos)
Impr.: B & H (1772) N° 4. (Vl, Vla, B)
Impr.: Höckner (Portius, Leipzig) (Vl, Vla, Vlc)

11. (D) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Presto ♩

Cop.: LC «Ms. C» N° 28. (Vl, Vla, B)
Impr.: Hummel (Amsterdam, 1771) op. 11, N° 4. (Fl, Vl, Vlc)
Transp. in F
Impr.: B & H (1772) N° 5. (Vl, Vla, B)


12. (A) i  ii Moderato 4/4
iii Presto 6/8

Cop.: Prága, Mus. Nat. (Pachta gyűjt. XXII. D 99.)

13. (A) i  — elveszett —

14. (D) i  ii Allegro di molto 2/4
iii Menuetto 3/4


Cop.: LC «Ms. C» N° 31. (VI, Vla, B) i: Adagio cantabile.

15. (A) i  ii Allegro di molto 4/4
iii Menuetto 3/4
(i: Cantabile assai adagio)

Cop.: LC «Ms. C» N° 30. (VI, Vla, B)

16. (A) i  ii Menuetto. Poco allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

Cop.: LC «Ms. C» N° 27. (VI, Vla, B)
Impr.: B & H (1772) N° 3. (Vlc, Vla, B)

17. (D) i  ii Adagio 3/4
iii Menuetto 3/4
[i: Cantabile. Adagio più tosto (con var.)]


Cop.: LC «Ms. C» N° 32. (VI, Vla, B)
Cop.: Mfr (Wien) IX. 23375
Impr.: Hummel (Amsterdam, 1771) op. 11, N° 6. (Fl, VI, Vlc)
Impr.: B & H (1772) N° 1. (VI [Vlc], Vla, B)

18. (A) i  — elveszett —

Impr.: B & H (1772) N° 5. (Vlc, Vla, B)

19. (A) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Presto 6/8

Cop.: LC «Ms. C» N° 29. (VI, Vla, B)
Impr.: Höckner (Portius, Leipzig) (VI, Vla, Vlc)


20. (D) i  ii Menuetto 3/4
 iii Presto ♩
 (i: Adagio cantabile!)


Cop.: Prága. Nat. Mus. (Pachta gyűjt.) XXII. D. 77. (VI, Vla, B)

21. (A) i  ii Menuetto 3/4
 iii Presto ♩

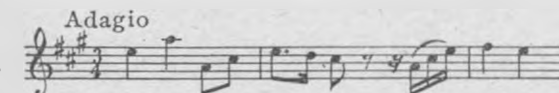
Cop.: LC «Ms. C» N° 26. (VI, Vla, B)
Impr.: Le Menu (Paris, 1770–71) N° 3. (VI [Fl], Vla, B)

22. (A) i  — elveszett —

23. (D) i  — elveszett —

24. (D) i  ii Menuetto. Allegretto 3/4

Cop.: Marburg (Berlin) 10037/5 (Menuet triója és 3. tétel hiányzik)
Impr.: B & H (1772) N° 4. (Vlc, Vla, B)

25. (A) i  ii Menuetto 3/4
 iii Finale 2/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitúra
Imp.: B & H (1772) N° 2. (Vlc, Vla, B)
Impr.: Woehl (Bärenreiter, 1940) N° 5. (Partitúra és szólamok)

26. (G) i  ii Andante 2/4
 iii Menuetto 3/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitúra
Impr.: Woehl (Bärenreiter, 1939) N° 1. (Partitúra és szólamok)

27. (D) i  ii Allegro molto 2/4
iii Menuetto 3/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: Woehl (Bärenreiter 1952) N° 7. (Partitúra és szólamok)

28. (D) i  ii Allegro di molto 4/4
iii Menuetto 3/4

* Elssler (HV) tévesen $\frac{3}{8}$ -ot ír.


Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

29. (A) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Presto 3/4

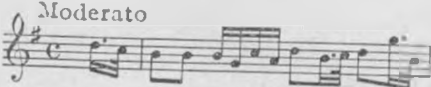
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

30. (G) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale 2/4

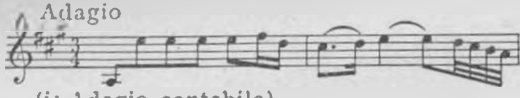
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: Woehl (Bärenreiter, 1940) N° 4. Partitúra és szólamok

31. (D) i  ii Menuetto 3/4
iii Allegro molto 2/4
iv Adagio 3/8

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Cop.: LC «Ms. C» N° 35. (VI, Vla, B)

32. (G) i  ii Menuetto. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 3/8

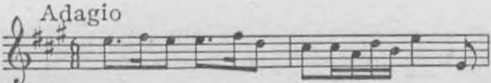
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

33. (A) *i*  *ii* Menuetto. Allegretto $\frac{3}{4}$
iii Finale. Allegro ♩
 (i: Adagio cantabile)


Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

34. (D) *i*  *ii* Menuetto $\frac{3}{4}$
iii Finale Presto $\frac{2}{4}$

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: Simrock (Bonn, 1807) N° 6. (2 VI, B)
Impr.: J. May (Schmidt, Heilbronn, 1898) II. Vol. (2 VI, Vlc)
Impr.: Heinr. Lemacher (M.-Gladbach, Volksvereinsverlag, 1927) (VI, Vla, Vlc)
Impr.: Cl. Meyer (Nagel, Hannover, 1930) *ii:* (Vla d'amore, VI, Vlc)
 (Trio-tétel nem egyezik)
 Transp. in Es (de a Vla d'amore szólamát D-dúrban jegyzi, a hangszert pedig felhanggal feljebb hangolja)

35. (A) *i*  *ii* Allegro di molto $\frac{4}{4}$
iii Menuetto $\frac{3}{4}$

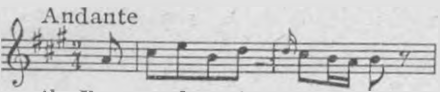
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: Le Menu (Paris, 1771) N° 2. (2 VI [Fl, VI], B)
Impr.: Simrock (Bonn, 1807) N° 5. (2 VI, B)
Impr.: J. May (Schmidt, Heilbronn, 1898) II. Vol. (2 VI, Vlc)
Impr.: Heinr. Lemacher (M.-Gladbach, Volksvereinsverlag, 1927) (VI, Vla, Vlc)
Impr.: Woehl (Bärenreiter, 1939) N° 2. (Partitúra és szólamok)

36. (D) *i*  *ii* Allegro di molto $\frac{4}{4}$
iii Menuetto $\frac{3}{4}$


Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Cop.: LC «Ms. C» N° 5. (2 VI, B)
Impr.: Simrock (Bonn, 1807) N° 4. (2 VI, B)
Impr.: J. May (Schmidt, Heilbronn, 1898) II. Vol. (2 VI, Vlc [2 VI, Vla])
Impr.: Corroyez (Paris, 1925) N° 2. (Transp. in Es)
Impr.: Heinr. Lemacher (M.-Gladbach, Volksvereinsverlag, 1927) (VI, Vla, Vlc)

37. (G) i  ii Adagio 2/4
iii Menuetto 3/4
(i: Andantino)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: Simrock (Bonn, 1807) N° 2. (2 VI, B)
Impr.: J. May (Schmidt, Heilbronn, 1898) II. Vol. (2 VI, Vlc [2 VI, Vla])
Impr.: Heinr. Lemacher (M.-Gladbach, Volksvereinsverlag, 1927) (VI, Vla, Vlc)
Impr.: Woehl (Bärenreiter, 1952) N° 8. (Partitura és szólamok)

38. (A) i  ii Menuetto 3/4
iii Presto C
(i: Poco andante)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: Simrock (Bonn, 1807) N° 3. (2 VI, B)
Impr.: J. May (Schmidt, Heilbronn, 1898) II. Vol. (2 VI, Vlc [2 VI, Vla])
Impr.: Heuberger (Robitschek Wien, 1914) N° 1. i + iii (VI, Vla, Vlc)
Impr.: Ruysen (Schneider, Paris, 1925) N° 1. i + iii (Vlc, Pf)
Impr.: Heinr. Lemacher (M.-Gladbach, Volksvereinsverlag, 1927) (VI, Vla, Vlc)

39. (I) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto 3/4

[*Aut.:* Artaria-gyűjt. Katal. 1893, N° 23.s]
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Cop.: LC «Ms. C» N° 9. (2 VI, B) Menuett hiányzik
Impr.: Simrock (Bonn, 1807) N° 1. (2 VI, B)
Impr.: J. May (Schmidt, Heilbronn, 1898) II. Vol. (2 VI, Vlc [2 VI, Vla])
Impr.: Heinr. Lemacher (M.-Gladbach, Volksvereinsverlag, 1927) (VI, Vla, Vlc)

40. (D) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro C

Aut.: (1767) Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjt. (hiányos)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

47. (G) i  ii Allegro ma non troppo 2/4
iii Menuett(o) 3/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

48. (D) i  ii Menuetto 3/4
iii Allegro di molto 2/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura
Impr.: Woehl (Bärenreiter, 1952) N° 9. (Partitúra és szólamok)

49. (G) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto 3/4

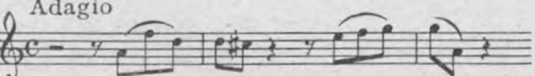
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 1.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

50. (D) i  ii Allegro di molto 3/4
iii Menuetto. Moderato 3/4

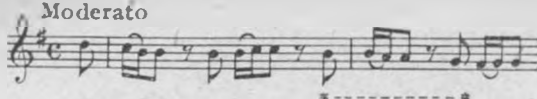
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 2.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

51. (A) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto 3/4
(i: Siciliano)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 3.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura
Impr.: Prieger (Bonn, 1909) — i — (Pf-Part.)

52. (D) i  ii Allegro 3/4
iii Menuetto alla Zoppa 3/4
(Trio al contrario)
- [i: az első 8 ütem (Introduction): d-moll]

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 4.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

53. (G) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro ♩

* * Elslernél (HV) tévesen a köv. hangok szerepelnek: h | a g g fisz

Aut.: (1767) Budapest, OSzK, Ms. Mus. I, 48. (Est.) *Partitura*

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. A» N° 5.

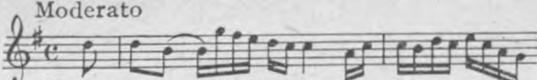
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

54. (D) i  ii Menuetto. Un poco allegretto 3/4
iii Finale. Presto 6/8

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. A» N° 6.

Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

55. (G) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro di molto ♩

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. A» N° 7.

Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

56. (D) i  ii Allegro moderato 2/4
iii Menuetto 3/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. A» N° 8.

Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

Impr.: Cl. Meyer (Nagel, Hannover, 1930) — i — (Vla d'amore, VI, Vlc)
Transp. in Es (de a Vla d'amore-szólómot D-dúrban jegyzi, a hangszert pedig félhanggal feljebb hangolja)

57. (A) i  ii Menuetto. Un poco allegretto 3/4
iii Finale. Presto 3/8

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. A» N° 9.


Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

58. (D) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro di molto 2/4
[Elssler (HV) az 1. hangot tévesen h-nak írja]

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 10.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

59. (G) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto. Poco allegretto 3/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 11.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

60. (A) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto 3/4

Aut.: Budapest, OSzK (Est.) (hiányos)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjt.
Cop.: LC «Ms. A» N° 12.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

61. (D) i  ii Andantino 3/8
iii Menuetto. Allegretto 3/4

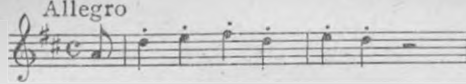
Aut.: Budapest, OSzK (Est.) (hiányos)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 13.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

62. (G) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Presto 6/8

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 14.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

63. (D) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto 3/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 15.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

64. (D) i  ii Menuetto. Un poco vivace 3/4
iii Finale. Presto 6/8
(i: Allegro di molto)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 16.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

65. (G) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro assai 2/4
(i: Allegro)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 17.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

66. (A) i  ii Allegro di molto 2/4
iii Menuetto. Allegretto 3/4

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 18.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

67. (G) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro di molto ♩


Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 19.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

68. (A) i  ii Allegro di molto 4/4
iii Menuetto 3/4

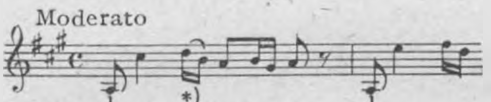
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. A» N° 20.
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

69. (D) i  ii Menuetto. Allegretto 3/4
 iii Finale. Presto ¢
 [i: Elssler (HV) tévesen 3#-et jegyez elő és az 1. ütemben fordított ritmust ír]

Aut.: Paris (Conservatoire) (hiányos)
 Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
 Cop.: LC «Ms. A» N° 21.
 Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

70. (G) i  ii Andante 2/4
 iii Menuetto 3/4
 (i: Scherzando e presto)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
 Cop.: LC «Ms. A» N° 22.
 Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

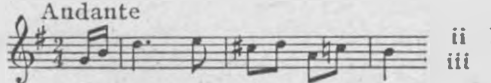
71. (A) i  ii Menuetto. Un poco allegretto 3/4
 iii Finale. Allegro di molto ¢
 (i: Allegro moderato)

* Elsslernél (HV) tévesen *cisz* áll *h* helyett.

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
 Cop.: LC «Ms. A» N° 23.
 Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

72. (D) i  ii Allegro assai 2/4
 iii Menuetto. Allegretto 3/4


Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
 Cop.: LC «Ms. A» N° 24.
 Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

73. (G) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
 iii Finale. Presto 2/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110. N° 1. (Est.)
 Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 112. (Est.)
 Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
 Cop.: LC «Ms. B» N° 5.
 Cop.: LC «Ms. C» N° 37. (VI, Vla, B)
 Cop.: Pohl (Mfr, Wien) Partitura

74. (D) i  ii Allegro 2/4
iii Menuet. Allegretto 3/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110. N° 2. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 38. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

75. (A) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale C
(i: Allegro moderato)
[Elssler (HV) hibásan írja a 2. ütemet]

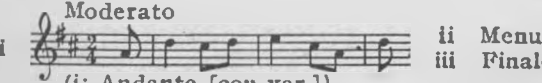
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 3. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 39. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

76. (C) i  ii Menuet 3/4
iii Finale. Scherzo. Presto 2/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 4. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 40. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

77. (G) i  ii Allegro con spirito 2/4
iii Menuet. Allegretto 3/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 5. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 41. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

78. (D) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4
(i: Andante [con var.])

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 6. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 42. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

Impr.: Cl. Meyer (Nagel, Hannover, 1930) iii: (Vla d'amore, VI, Vlc)
Transp. in Es. (de a Vla d'amore szolamát D-durban jegyzi, a hangszert
pedig felhanggal feljebb hangolja)

Impr.: W. Woehl (Pelikan, Zürich) [3 Blockfl.] Transp. in F.
(Partitura és szolamok)

Moderato

79. (D) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 6/8

Aut.: (1769) Paris (Conservatoire)

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110. N° 7. (Est.)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. C» N° 43. (VI, Vla, B)

Cop.: Pohl, (Mfr, Wien) *Partitura*

Moderato

80. (G) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

Aut.: (1769) Paris (Conservatoire) (hiányos)

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110. N° 8. (Est.)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. C» N° 44. (VI, Vla, B)

Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

Adagio

81. (D) i  ii Menuet 3/4
iii Finale. Vivace ♩

[i: Un poco adagio (con var.)]

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. 110, N° 9. (Est.)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény


Cop.: LC «Ms. C» N° 45. (VI, Vla, B)

Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

Impr.: iii Heuberger (Robitschek, Wien, 1914) N° 2. — iv — (VI, Vla, Vlc)

Impr.: iii Ruysen (Schneider, Paris, 1925) N° 2. — iv — (Vlc, Pf)

Adagio

82. (C) i  ii Allegro 4/4
iii Menuet. Allegretto 3/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. 110, N° 10. (Est.)

Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény

Cop.: LC «Ms. C» N° 46. (VI, Vla, B)

Cop.: LC «Ms. C» N° 67. (3 Fl) [Adagio, Menuetto (Allegretto) Allegro]


Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

Impr.: Simrock (Bonn, 1804) N° 4. (Transp. in D)

Impr.: Rud. Tillmetz (Zimmermann, Leipzig, 1903) (Fl, Pf)

83. (F) i  ii Allegro 4/4
iii Menuet 3/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 11. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 47. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

84. (G) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4
(i: Allegro moderato)
[Elsslernél (HV) az 1. ütem 2. része tévesen: d—c—h—a]


Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 12. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 48. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

85. (D) i  ii Allegro 2/4
iii Menuet. Allegretto 3/4

[Elsslernél (HV) a 2. ütem utolsó hangja tévesen: d]
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 13. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 49. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

86. (A) i  ii Allegro 4/4
iii Menuet. Allegretto, 3/4
(i: Adagio)

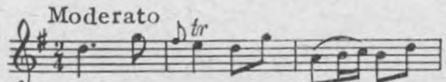
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 14. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 50. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

87. (a) i  ii Allegro di molto 2/4
iii Menuet 3/4
[Elssler (HV) tévesen: A-dur]

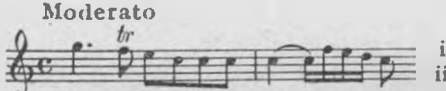
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 15. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 51. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

88. (A) i  ii Allegro 4/4
iii Menuet 3/4

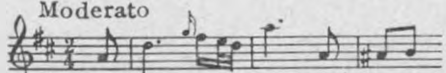
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 16. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 52. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

89. (G) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 6/8

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 17. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 53. (2 VI, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

90. (C) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

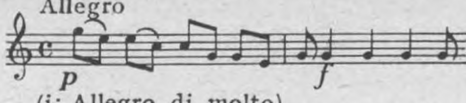
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 18. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 54. (2 VI, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

91. (D) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 19. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 55. (2 VI, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

92. (G) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 6/8

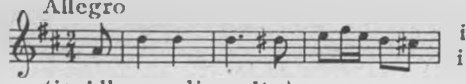
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 20. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 56. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

93. (C) i  ii Menuet 3/4
 iii Finale. Presto 2/4
 (i: Allegro di molto)

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 21. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 57. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

94. (A) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
 (Canone in diapente)
 iii Finale. Presto 2/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 22. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 58. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: Heuberger (Robitschek, Wien, 1914) N° 1. — ii — (VI, Vla, Vlc)
Impr.: Ruysen (Schneider, Paris, 1925) — ii — (Vlc, Pf)


95. (D) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
 iii Finale. Presto 2/4
 (i: Allegro di molto)

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 23. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 59. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*
Impr.: ii: Heuberger (Robitschek, Wien, 1914) N° 2. — iii — (VI, Vla, Vlc)
Impr.: ii: Ruysen (Schneider, Paris, 1925) — iii — (Vlc, Pf)
Impr.: Prieger (Bonn, 1910) *Partitura* (Pf)

96. (h) i  ii Allegro 4/4
 iii Menuet 3/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 110, N° 24. (Est.)
Cop.: Berlin (Staatsbibliothek) Artaria-gyűjtemény
Cop.: LC «Ms. C» N° 60. (VI, Vla, B)
Cop.: Pohl (Mfr, Wien) *Partitura*

Adagio

97. (D) i  ii Allegro di molto 2/4
 iii Menuetto 3/4
 iv Polonese 3/4
 v Adagio 4/4
 vi Menuetto. Allegretto 3/4
 vii Finale. Fuga. Presto ♩

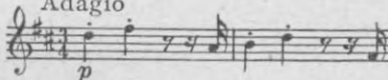
«Fatto per la felicissima nascita di S. A. S. Principe Estorházi» (*sic!*)

Cop.: Budapest, OSzK, Mus. Ms. I. 121. (Est.)

Cop.: LC «Ms. B» N° 11.


Impr.: i, vi, vii: Rich. Ditttrich (Zimmermann, Leipzig, 1926) N° 4. (Fl, Vl, Vlc)
 Transp. in G

Adagio

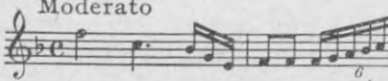
98. (D) i  ii Allegro moderato 4/4
 iii Menuetto 3/4

Cop.: LC «Ms. D» N° 2. (Vl, Vla, B)

Cantabile

99. (G) i  — elveszett —

Moderato

100. (F) i  ii Menuetto 3/4
 iii Presto 2/4

Impr.: Simrock (Bonn, 1804) N° 3. (Fl, Vl, Vlc) Transp. in G.

Impr.: Rud. Tillmetz (Zimmermann, Leipzig, 1903) (Fl, Pf)

Allegro

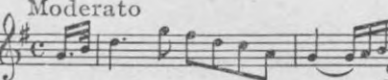
101. (C) i  ii Menuetto 3/4
 iii Finale. Fuga à 3 soggetti in contrapuncto doppio ♩

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 111 (Est.)


Cop.: LC «Ms. B» N° 2.

Impr.: Zumsteeg (Stuttgart, 1864—69) N° 3. (Vl, Vla, Vlc)

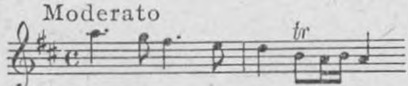
Moderato

102. (G) i  ii Menuetto 3/4
 iii Finale. Presto 6/8

Cop.: LC «Ms. D» N° 1. (Vl, Vla, B)

103. (A) i  ii Menuetto 3/4
iii Scherzando. Presto 2/4

Impr.: Simrock (Bonn, 1804) N° 5 (Fl, Vl, Vlc) Transp. in C
Impr.: Zumsteeg (Stuttgart, 1864—69) N° 2. (Vl, Vla, Vlc) (A) iii: Allegretto scherzando
Impr.: Rud. Tillmetz (Zimmermann, Leipzig, 1903) (Fl, Pf)

104. (D) i  — elveszett —

105. (G) i  ii Menuet. Allegretto 3/4
(i: Poco adagio)

Aut.: (1772) Heck (Aukt. Katal. 39. sz.) Wien, 1927
Cop.: Mandyczewski (Mfr, Wien) IX. 40610.
Impr.: Neue Zeitschrift f. Mus. 83. Jg. N° 4. (1916) *Partitura*

106. (D) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Presto assai 6/8

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 117 (Est.)
Cop.: LC «Ms. B» N° 8.
Cop.: LC «Ms. D» N° 3. (Vl, Vla, B)

107. (D) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro 2/4
(i: Andantino)

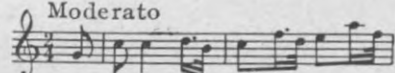
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 116 (Est.)
Cop.: LC «Ms. B» N° 6.

108. (A) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Allegro assai 2/4

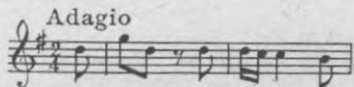
Impr.: Zumsteeg (Stuttgart, 1864—69) N° 6 (Vl, Vla, Vlc)

109. (C) i  ii Allegro 4/4
iii Menuet 3/4

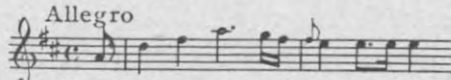
Aut.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 48 (Est.) *Partitura*
Cop.: Marburg (Berlin, Staatsbibl.) 10046.
Cop.: Mfr, Wien, IX. 23670.
Impr.: Simrock (Bonn, 1804) N° 1. (Fl, Vl, Vlc) (Transp. in D)
Impr.: Rud. Tillmetz (Zimmermann, Leipzig, 1903) (Fl, Pf)
Impr.: Döbereiner (Schott, 1939)

110. (C) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Presto 2/4


Impr.: Simrock (Bonn, 1804) N° 6. (Fl, Vl, Vlc) Transp. in D.
Impr.: Rud. Tillmetz (Zimmermann, Leipzig, 1903) (Fl, Pf)

111. (G) i  ii Menuetto. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 113 (Est.)
Cop.: LC «Ms. B» N° 7.

112. (D) i  ii Menuetto. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

Cop.: LC «Ms. C» N° 36 (Vl, Vla, B)

113. (D) i  ii Allegro di molto 4/4
iii Menuet. Allegretto 3/4

[Elszlernél (HV) hiányoznak a pengetésre utaló számok]

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 115 (Est.)
Cop.: LC «Ms. B» N° 4.
Impr.: Heuberger (Robitschek, Wien, 1914) N° 2. — i, ii — (Vl, Vla, Vlc)
Impr.: Ruyssen (Schneider, Paris, 1925) — i, ii — (Vlc, Pf)
Impr.: Döbereiner (Schott, 1939)

114. (D) i  Moderato ii Menuetto 3/4
 iii Finale. Fuga. Presto ♢

(Vö.: Cassationsstück N° 6!)

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 118 (Est.)

Cop.: LC «Ms. B» N° 9.

Impr.: Zumsteeg (Stuttgart, 1864—69) N° 4. (Vl, Vla, B)


115. (D) i  Adagio ii Allegro 2/4
 iii Menuetto 3/4

Cop.: Marburg (Berlin, Staatsbibliothek) 10046, 1—3, N° 4.

116. (G) i  Allegro ii Menuetto 3/4
 iii Finale. Allegro di molto 2/4
 (i: Allegretto)

Cop.: LC «Ms. C» N° 68 (3 Fl.)

Cop.: LC «Ms. D» N° 5 (Vl, Vla, B)

117. (F) i  Adagio ii Allegro 4/4
 iii Menuetto 3/4

«Fatto per la felicissima nascita di S. A. S. Principe Esterházy»

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 120 (Est.)

Cop.: LC «Ms. B» N° 1.

Cop.: LC «Ms. D» N° 8 (Vl, Vla, B)

118. (D) i  Allegro ii Menuetto. Allegretto 3/4
 iii Presto 2/4

Impr.: Simrock (Bonn, 1804) N° 2 (Fl, Vl, Vlc) Transp. in G.

Impr.: Rud. Tillmetz (Zimmermann, Leipzig, 1903) (Fl, Pf)

119. (G) i  Allegro — elveszett —

120. (D) i  ii Menuetto. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

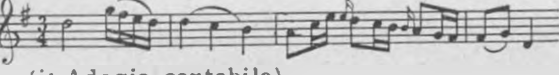
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 114 (1st.)
Cop.: LC «Ms. B» N° 3.
Cop.: LC «Ms. C» N° 33. (VI, Vla, B)

121. (A) i  ii Menuetto. Allegretto 3/4
iii Finale. Presto assai 6/8


Cop.: LC «Ms. D» N° 7. (VI, Vla, B)

122. (A) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto 3/4

Cop.: LC «Ms. D» N° 6. (VI, Vla, B)

123. (G) i  ii Allegro 4/4
iii Menuetto. Allegretto 3/4
(i: Adagio cantabile)


Cop.: LC «Ms. D» N° 10. (VI, Vla, B)
Impr.: Zumsteeg (Stuttgart, 1864—69) N° 1. (VI, Vla, Vlc)

124. (G) i  ii Menuetto Allegretto 3/4
iii Finale. Presto 6/8
(i: Moderato)
[Elssler (HV) tévesen 2 #-et ir elő]

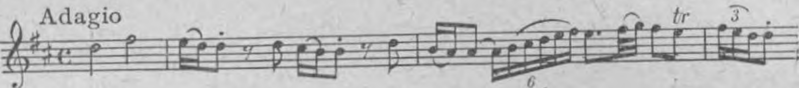
Impr.: Zumsteeg (Stuttgart, 1864—69) N° 5. (VI, Vla, Vlc)

125. (G) i  ii Menuetto 3/4
iii Finale. Presto 2/4

Cop.: LC «Ms. D» N° 9 (VI, Vla, B)

„126” (C) i 

Cop.: Mfr, Wien 23375 N° 4.

—) (D) i 
ii Allegro moderato 4/4 iii Minuetto 3/4

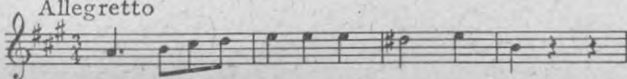
Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 119 (Est.)

Cop.: LC «Ms. B» N° 10.


A «126»-os és az utána következő (—) Divertimento nem szerepel a HV-ben.
12 APRÓ DIVERTIMENTO (2 Bar, B)* (Hoboken 663—4. 1.)

1. 
(A) *Andantino*

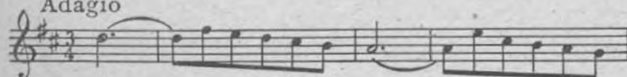
Vö.: Cassations Stück N° 1. (724. 1.)

2. 
(A) *Allegretto*


3. 
(D) *Adagio*

4. 
(A) *Allegro di molto*

5. 
(A) *Menuetto*

6. 
(D) *Adagio*

7. 
(A) *Presto*

8. 
(A) *Polonese*

9. Presto
(D)

10. Largo
(A)

11. Menuetto. Un poco allegretto
(A)

12. Presto
(A)

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 122. (Est.)
 Cop.: LC «Ms. B» N° 12. (2 Bar, B)

KÜLÖNBÖZŐ BARYTON-DARABOK

Duettek : (lásd Hoboken 659—661. 1):

1. Adagio

2. Adagio

3. Adagio

4.

5. Adagio

6.

Cop.: Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 123. (2 bar.)

SZONÁTÁK (Bar, Vlc) : (Hoboken 661—2. I.):

1. Adagio

2. Allegro

3. Allegro

4. *All^o moderato*

5. Andante

6. Allegro

7. Adagio

8. Adagio

9. Allegretto

10.

11. Andante

12.

elvezett

13. à 5 voci *Adagio*

14. " " "

15. à 4 voci *Moderato*

16. à 5 voci *Adagio*

17. à 3 voci *Moderato*

Aut.: (1775) Budapest, OSzK, Ms. Mus. I. 49.

CONCERTO (Baryton) con 2 Violini e Basso (Hoboken, 667. 1.):

Moderato

1. }
2. } *elveszett*
3. }

FÜGGELÉK

(A fordításban közölt idézetek eredeti szövege):

(1) A HAJDECKI-*idézet* eredeti szövege:

«Die Gampen starben unserer Auffassung nach, nicht eines natürlichen Todes, nicht an Altersschwäche und inneren Gebrechen — sie waren vielmehr noch kurz vor ihrem Verschwinden so lebensfähig, dass sie in der Viola d'amore, der Bastarda und der J. Seb. Bach'schen Pomposa Familienzuwachs erhielten — sie haben also nicht kraft des Naturgesetzes dem Violinengeschlecht den Platz eingeräumt, sondern sind das Opfer des Zeitgeistes, der Mode geworden!»

(2) A PRAETORIUS-*idézetek* eredeti szövege :

a) «Dieses ist eine Art von Violen de gamba, wird auch gleich also wie ein Tenor von Violen de gamba gestimmt (den man auch in manlung darzu brauchen kann). Aber das Corpus ist etwas länger und grösser. Weiss nicht, ob sie daher den Namen bekommen, dass es gleichsam ein Bastard sei von allen Stimmen, sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalien; und was er sonst uff diesem Instrumente musiciren will, vor sich nimpt und die Fugen und Harmonij mit allem fleiss durch alle Stimmen durch und durch, bald oben aussm Cant, bald unten aussm Bass, bald in der mitten aussm Tenor und Alt herausser suchet, mit saltibus und diminutionibus zieret und also tractiret, dass man ziemlicher maassen fast alle Stimmen eigendlich in ihren Fugen und cadentien daraus vernehmen kann. Es werden aber solche Violen de Bastarda uff mancherley Art gestimmt, danach der Meister den Gesang gesetzt.»

b) «Jetzo ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden, dass unter den rechten gemeinen sechs Saiten noch acht andere Stälene und gedrehte Messings-Saiten uff ein Messingen Steige liegen, welche mit der Obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn nun der obersten dertenn Saiten eine mit dem Finger oder Bogen gerührt wird, sie resonirt die unterste Messings- oder Stälene Saiten per consensum zugleich mit zittern und tremuliren, also dass die Lieblichkeit der Harmonij hierdurch gleichsam vermehrt und erweitert wird.»

(3) A MAIER-*idézet* eredeti szövege :

«Die Viola de Pardon oder Bariton genannt, welche den Namen von Pardon (hat), weil der Inventor, so um einer Missethat willen gefangen gesessen, sein Leben dadurch erhalten haben soll. Es ist dieses ein solches Instrument, welches viele an Lieblichkeit übertrifft, und kommt mit der Violen di gamba völlig überein. Nur ist an diesem der Hals hinten ausgehöhlt und mit 8 stählernen und secundenweis gestimmten Saiten, als ein besonderer Bass, versehen, welche unterwährend dem Geigen mit dem Daumen geschlagen werden. Die Stimmung der Darmsaiten ist wie bei der Viola da gamba.»

(4) A SPEER-*idézet* eredeti szövege :

«Noch eine Viol ist vorhanden / so diese alle . . . übertrifft / wird Viola di Bardone tituliret / diese ist im Schnürkel dess Halses / wo die Würbel seyn / auf beyden Seiten hol / und an statt der hölzernen Würbel / hat solche Messene / so mit einem Spanner gezogen werden / hat einen zülich breiten Hals / welcher hinten her / wo man den Daumen hält / auch hol ist / also dass die Höle unter dem Griff-Bret in der gantzen Länge hinunter zu sehen / in welcher Höle messerne und stählerne Saiten aufgespannet seyn / die mit dem Daumen hinten tractirt werden / oben her wird sonsten solch Instruments Decken / werden auch / noch Lauten-Saiten gezogen / und zuweilen mit dem kleinen Finger der rechten Hand berührt / so gleichsam im Gethöse ein Echo vorstellt / solcher Künstler aber so darauf spielen / findet man gar wenig / ich habe auf meiner peregrination nicht mehr als am Bischoflichen Hofe zu Freysing einen angetroffen / auch dergleichen Instrument nirgends als zu Eperies in Ungarn / bey dem Stadt Trompeter Musico / Adam Besslern / der als ein berühmter Geigenmacher / solches selbst gemacht.»

(5) G. KINSKY (Katal. 1912) — előbbire vonatkozó — utalásainak eredeti szövege :

Das in Tabulatur geschriebene Baryton-Manuskript der Kgl. Landesbibliothek zu Cassel (vgl. u., Seite 501) enthält 6 Stücke für ein derartiges Instrument mit dreifachem Saitenbezug, der 6 Griffbrettsaiten (in lautenartiger Dmoll-Akkord-Stimmung), 19 messingene Begleitsaiten (in chromatischer Skala von Contra A — dis bzw. e) und 11 Lauten- oder Echosaiten aus Darm (in diatonischer Folge von e—a¹) umfasste. (Vgl. W. Tappert, »900—1900«. Tappert bemerkt hierzu: «Diese Art Bariton, gänzlich unbekannt, nur 1749 in einem kleinen Lexikon erwähnt . . .»; die Quelle hierfür, die auch schon für die erste Auflage des Stössel'schen Lexikons v. J. 1737 benutzt wurde, ist jedoch Speers »Unterricht« (1687; s. ob.).

(6) A MATTHESON-*idéz*et eredeti szövege :

«Die säuselnde Viola di Gamba, Gall. Basse de Viole, eigentlich also genandt / ist ein schönes delicates Instrument, und wer sich darauff signalisiren will / muss die Hände nicht lange im Sack stecken.»

(7) Az EISEL-*idéz*et eredeti szövege :

«Die Viola da Gamba, oder Bein-Viole, welche zuerst in Engelland aufgekommen, nachgehends in Italien, Frankreich und Teutschland auch bekannt worden, ist eines der delicatesten Instrumenten, wenn sie wohl gespielt wird. Die Herren Frantzosen sind sonderbare Liebhaber davon und wissen sie besonders wohl zu tractiren. Wer sich damit signalisiren will, muss hurtige Fäuste und lange Finger haben, und dieselben nicht in Schub-Sack stecken, denn es gehöret gar viel zu einem Maitre auf diesem beliebten Instrumente.»

(8) A L. MOZART-*idéz*et eredeti szövege :

«Die zehnte Gattung (der Bogeninstrumente) ist der Bordon, nach dem gemeinen Sprechen der Barydon, von dem italienischen Viola di Bordone. Einige sprechen und schreiben Viola di Bardone. Allein Bardone ist meines Wissens kein italienisch Wort ; wohl aber Bordone ; denn dieses heisst eine Tenorstimme ; bedeutet auch eine grobe Saite, eine Hummel und das leise Brummen der Bienen. Wer dieses Instrument kennt, wird auch einsehen, dass durch das Wort Bordone der Ton desselben recht sehr gut erklärt sei. Dieses Instrument hat gleich der Gamba sechs bis sieben Sayten. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Theil hohl und offen, wo neun oder zehn messingne und stählerne Saiten hindurchgehen, und die mit dem Daumen berühret und gekneipt werden ; also zwar, dass zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigenbogen auf den oben gespannten Darmsaiten die Hauptstimme abgeiget, der Daumen durch das Anschlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Saiten den Bass dazu spiele. Und eben deswegen müssen die Stücke besonders dazu gesetzt sein. Es ist übrigens eines der anmuthigsten Instrumente.»

(9) Az ALBRECHTSBERGER-*idéz*et eredeti szövege :

«Der Bariton (Baritono), ein sehr angenehmes Kammerinstrument, der Gambe in der Grösse fast gleich, nur mit einem breiteren Griffbrett, weil darauf sieben Saiten von Schaafdärmern sind, welche meistentheils in Doppelgriffen gespielt werden ; unter dem Halse hat er von Messing noch mehrere Saiten, welche mit dem Daumen gerissen werden. Auf dem Griffbrette hat er neun Bünde, welche ebensoviele Halbtöne ausmachen.»

(10) A KOCH-*idéz*et eredeti szövege :

«Ein Instrument von sehr lieblichem Tone und in der Hand des Virtuosen ganz besonders zu tiefen Eindrücken sanfter und melancholischer Empfindungen geeignet.»

(11) A WEBER-*idéz*et eredeti szövege :

«. . . Gemässigte Trauer, sanfte Gefühle, Liebkosen und nicht über die Gränzen der Mässigung hinausschweifende Frölichkeit so glücklich auszudrücken, dass sie hierinn von der Gambe nur erreicht, und vom Baryton kaum übertroffen wird. Das rein singbare ist die Gränzlinie, die der Spieler dieses Instruments niemals zu überschreiten hat, und, die eben genannte Gambe und das Baryton ausgenommen, kann kein Bogeninstrument sich mit so gutem Erfolg mit der menschlichen Stimme in Wettstreit einlassen, als die Liebesgeige.»

(12) A SCHILLING-*idéz*et eredeti szövege :

«Baryton — wird als ein sehr angenehmes Cammerinstrument gerühmt, von ungemein lieblichem Tone, vorzugsweise zum Ausdrucke melancholisch sanfter Gefühle

geeignet. Bezüglich der Gestalt kommt es er Gambe (Viola da gamba) am nächsten; nur hat es ein breiteres, mit sieben Darmsaiten bezogenes Griffbrett, und unter demselben am Halse noch 16 andere von Messingdraht; erstere werden meist zweistimmig mit dem Bogen angestrichen; letztere aber blos mit der Daumenspitze berührt, und neun Bünde dienen zur Hervorbringung der halben Töne. Die Stimmung der oberen Saiten ist, vom e der eingestrichenen Octave angefangen, abwärts: e, h, f, d, a, e, und contra h; jene der unteren Metall-Corden, mit dem tiefen e im Subbass beginnend und diatonisch stufenweise bis zum a aufsteigend. Die Behandlungsweise ist keineswegs leicht, und setzt nicht nur Geschmick und Empfindung, sondern auch einen hohen Grad, nur durch angestrengte Uebung zu erringender Kunstfertigkeit voraus; dadurch, verbunden mit dem Umstande, dass es ihm zum Orchester-Gebrauche an ausgiebiger Kraft gebricht, wird es erklärbar, warum der einst so gefeierte *Baryton*, die beliebte Viola di Bardone (wie er ital. heisst), worauf so viele Virtuosen frisch grünende Lorbeeren sich pflückten, der Gegenwart gar so sehr entfremdet, ja fast gänzlich unbekannt geworden ist. — Nicht ganz richtig schreibt man *Baryton* wie *Bariton* (die Bass-stimme).»

(13) A Haydn-levél eredeti szövege :

A Monsieur

Monsieur Jean Phillip Krüger
 Doctor Medicinæ und königl. Assessor
 des Collegii Sanitatis in Stockholm

a

Bergen
 auf der Insel Rügen
 in Schwedisch Pommern

Meine Herren,

Es war für mich eine wahrhaft angenehme Ueberraschung aus einer Gegend ein so schmeichelhaftes Schreiben zu erhalten, wohin ich nie wähen konnte, dass die Werke meines geringen Talentes dringen würden. Wenn ich nun aber sehe, dass mein Name bei Ihnen nicht nur bekannt, sondern meine Werke auch mit Beifalle und Vergnügen ausgeführt werden, so gehen dadurch die heissesten Wünsche meines Herzens in Erfüllung: von einer jeden Nation zu welcher meine Arbeiten gelangen würden, als nicht ganz unwürdiger Priester dieser heiligen Kunst beurtheilt zu werden. Sie scheinen mich über diesen Punkt von Seite Ihres Vaterlandes zu beruhigen, noch mehr Sie geben mir die süsseste Ueberzeugung, die der ausgiebigste Trost in der Stunde meines bereits sinkenden Alters ist, dass ich öfters die beneidenswerthe Quelle bin, aus welcher Sie, und so manche, für herzliche Empfindung empfängliche Familie in häuslicher Stille — Ihr Vergnügen — ihre Zufriedenheit schöpfet. Wie beseligend ist nicht dieser Gedanke für mich! — Oft, wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, die sich meinen Arbeiten entgegen stämten, wenn oft die Kräfte meines Geistes und Körpers sanken, und mir es schwer ward, in der angetretenen Laufbahn auszuharren, — da flüsterte mir ein geheimes Gefühl zu: »Es gibt hinieden so Wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorge, vielleicht wird deine Arbeit bisweilen eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle oder der von Geschäften lastende Mann auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpfet.« Diess war dann ein mächtiger Beweggrund vorwärts zu streben, und diess ist Ursache, dass ich auch noch itzt mit Seelenvoller Heiterkeit auf die Arbeiten zurückblicke, die ich durch eine so lange Reihe von Jahren mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet habe. Uebrigens dank' ich Ihnen aus vollem Herzen für Ihre gütigen Gesinnungen, und bitte mir es zu vergeben, wenn meine Antwort etwas spät erfolgt: Gebrechlichkeit die unzertrennliche Gefährtinn eines 70 jährigen Greises und unaufschiebbare Arbeiten raubten mir bisher dieses Vergnügen. Vielleicht gönnt mir die Natur noch diese Freude, für Sie noch ein kleines Denkmal zu verfertigen, aus welchem Sie die Empfindungen eines bereits allmählich hinsterbenden Greises erkennen mögen, der auch nach seinem Tode in einem so schönen Zirkel noch gerne fortzuleben wünschte, von welchem Sie mir so herrliches Gemälde entwarfen. Ich habe die Ehre, mit vollkommenster Hochachtung zu seyn

Ganz gehorsamster Diener
 Joseph Haydn
 mppria

Wien den 22t Febr. 1802.

AZ ESTERHÁZY-OPERA

ADALÉKOK ESZTERHÁZA ÉS KISMARTON ZENE- ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNETÉHEZ

Az eszterházi és kismartoni színháztörténet forrásanyagának kutatása közben a következő, önálló közlésre is alkalmas dokumentumok kerültek elő:

1. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Osztálya az Esterházy-család levéltárának zenei és színházi aktái között (Acta Musicalia ; Acta Theatralia) fontos Cherubini-dokumentumot őriz, melyet a zenetörténet nem ismer. Esterházy Miklós 1810 őszén Párizsban megegyezett Cherubinivel, hogy őt szolgálatába fogadja, s Cherubini a herceg értesítésére 1811 tavaszán Kismartonba utazik. A herceg azonban csak hosszú idő múltán, 1811 augusztusában írt Cherubininek, s akkor is azt, hogy lemond szolgálatáról. Cherubini, aki közben előkészületeket tett az utazásra és kedvező ajánlatokat utasított el, kártérítésért folyamodott a herceghez. A fennmaradt folyamodványt Cherubini egy bizonyos grófhhoz intézte, aki abban az időben a herceg gazdasági ügyeivel foglalkozott. Jelzete : Acta Musicalia, Nr. 3191 ; kelte : 1813. április 21. ; nem autográf írás, csak az aláírás Cherubinié.

Ez a dokumentum Cherubini élettörténetének fontos korszakát egészíti ki, melyben a nagy zeneszerző fokozatosan az egyházi zene felé fordult. Cherubini és Esterházy Miklós herceg kapcsolatáról a legújabb Cherubini-irodalom¹ sem tud többet, mint hogy a herceg 1810. évi párizsi tartózkodása idején nagy rokonszenvvel viseltetett Cherubini iránt. A köztük létrejött baráti kapcsolat jele, hogy Cherubini *Canto funebre sulla morte di Haydn* és *Litania della Vergine* c. műveit a hercegnek ajánlotta, aki viszont Párizsból való távozásakor értékes, drágaköves gyűrűt adományozott a művésznek. Ha Cherubini Kismartonba került volna, az ottani operatársulat számára még valószínűleg írt volna néhány érett színpadi művet.

A folyamodvány a tervezett kismartoni szerződötetés történetét a következőképpen adja elő :

Esterházy Miklós herceg 1810. évi párizsi tartózkodása idején többször fogadta Cherubinit s több ízben is kifejtette, hogy szeretné őt szolgálatába fogadni, mint «chef de sa musique particulière et chef de sa chapelle»-t. A herceg néhány nappal Párizsból való elutazása előtt újból azt üzentte Cherubininek — de Reuil lovag útján —, hogy szeretné, ha udvarában ugyanazt a szerepet vállalná, amit egykor Haydn.

¹ Giulio CONFALONIERI, *Prigionia di un artista. Il romanzo di Luigi Cherubini*. Milano 1948, Vol. II, p. 151.

Cherubini az üzenetre azonnal írásban válaszolt és személyesen is megjelent a hercegnél, hogy a meghívás feletti örömét kifejezze előtte. E találkozás alkalmával a herceg a következőket mondotta: «Boldog vagyok, Cherubini úr, hogy hajlandó velem jönni», azután kezét fogott Cherubinivel, és hozzátette: «Ön szavát adta nekem, s én is szavamat adtam önnek: így tehát egymáséi vagyunk.»

Cherubini a herceg félreérthetetlen ígéretében tökéletesen megbízott és nem is gondolt arra, hogy megállapodásukat írásban is célszerű lenne lefektetni. A hercegtől mindössze annyit kért, engedje meg, hogy csak 1811 tavaszán kövesse otthonába, hogy a párizsi nagy-opera és a l'eydeau-színház számára vállalt operákat megírhassa. Azt remélte, hogy többéves betegeskedése után e két munka honoráriumából anyagilag újra talpraáll. A találkozás után két nappal a herceg elhagyta Párizst, miután Cherubininek újból kifejezte megegyezésük feletti örömét.

1810—1811 telén Cherubini, látva, hogy a két operát 1811 tavaszáig semmiképpen sem tudja megírni, mindkét munkát visszaadta, s útrakészen várta a herceg jeladását.

Annál is inkább bízhatott a herceg ígéretében, mert a látszat szerint a herceg a nyilvánosság előtt is beszélt Cherubini kismartoni szerződteséről. Erről tanúskodik a Journal de Paris 1811. márc. 28-iki számában megjelent híradás, melyet egy augsburgi újságból vettek át.

A párizsi újság híradása után Cherubini helyzete egyszerre bizonytalanná és kényelmetlenné vált, ezért még áprilisban levélben kérte a herceget, hogy írja meg, mihez tartsa magát. Ez a levél, csakugy, mint a június 17-én írt újabb levél, válasz nélkül maradt. A herceg csak 1811. augusztus 25-én jelentkezett, s tudatta Cherubinivel, hogy lemondott szolgálatairól.

Cherubinit, aki nagy áldozatokat vállalt, mikor a herceg meghívásának eleget akart tenni, rendkívül meglepte ez a váratlan fordulat. Azonnal levelet intézett de Reuil lovaghoz, sőt magához a herceghez is, és feltárta, hogy a tizenhét hónapi munka nélkül töltött várakozás milyen anyagi és erkölcsi károkat okozott neki. Ez alatt az idő alatt minden megrendelést kénytelen volt visszautasítani, s egy ünnepi misén kívül, melyet meglepetésül szánt a hercegnek, semmi nagyobb munkába nem foghatott.

A továbbiakban, a herceg és közte történt megegyezés bizonyítására, elmondja, hogy arról nemcsak ő, a herceg, és de Reuil lovag tudott, hanem a herceg fia, és Metternich grófnő is.

Amikor megkapta a herceg elutasító levelét, Cherubini először Braun báróhoz fordult tanácsért. Az megígérte, hogy a hercegtől méltányos kártérítést fog számára kieszközölni. A herceg elvben hajlandónak mutatkozott, s az összeg megállapítását Braun báróra bízta. Az elintézés azonban továbbra is késlekedett, annak ellenére, hogy Bagration hercegnő gyakran sürgette az hercegnél az ügy rendezését. Végül is a herceg ígéretet tett Bagration hercegnőnek arra, hogy legközelebbi párizsi útja alkalmával maga fogja rendezni az ügyet.

Cherubini folyamodványának teljes szövegét eredeti helyesírással az alábbiakban közöljük:

Monsieur le Comte

Ayant appris que votre Excellence s'était chargée de l'arrangement des affaires de Son Altesse Serenissime Monseigneur le Prince D'Esterhazi, et que c'était à elle que devaient être adressées les demandes de ses Créanciers;

Je viens en cette qualité, soutenu par la confiance qu'inspire L'Illustre Naissance, le haut rang de votre Excellence, L'éclat de sa réputation, et cette recommandable Equité, qui la distingue auprès des Étrangers, comme auprès de ses Compatriotes ; lui soumettre la réclamation d'un père de famille, d'un Artiste peu fortuné, qui quoique n'appartenant pas à la Nation de S : A : S : M^{re} : le Prince D'Esterhazy, n'aura pas moins de droit, que ses autres Créanciers, à la Justice de votre Excellence.

Je ne suis porteur, Monsieur le Comte, d'aucun titre, émané du prince, qui fixe le montant de ma créance : mais celle ci n'en est pas moins certaine, et incontestable.

Sa preuve résulte du détail des faits que je vais avoir L'honneur d'exposer a votre Excellence, faits qui ne pourront être contesté par le Prince lui même, et seront d'ailleur affirmés par des témoins dignes de foy.

Sa preuve résulte de la parole d'honneur du Prince, que S : A : est incapable de méconnaître, et à la quelle j'ai du ajouter autant de foy, qu'en Son Écrit ;

Sa preuve résulte enfin des arrangements tout nouvellement entamés en ma faveur, par D'honorables intermédiaires auprès du Prince, arrangements dont l'exécution, en dernire résultat, avait été subordonné à un voyage en France, que S : A : était sur le point d'entreprendre, lorsque la situation de ses affaires, lui a fait prendre d'autres déterminations.

Voici les circonstances sur les quelles je fonde ma réclamation :

Dans L'année 1810 Mons^{sr} le Prince D'Esterhazy fit un voyage à Paris, où il resta quelque temps.

Pendant son séjour dans cette ville, S : A : qui avait quelques fois daigné m'admettre à l'honneur de lui faire ma Cour, me témoigna à plusieurs reprises le désir qu'il aurait de m'attacher à sa personne en qualité de Chef de sa Musique particulière et de maître de sa Chapelle.

Peu de jours avant de quitter Paris, il m'adressa Monsieur le Chevalier de Reuil, qui me proposa de sa part de remplir auprès du Prince les mêmes fonctions, que le célèbre Haydn.

Sur cette proposition j'eus L'honneur d'écrire au Prince, pour lui faire part que je l'acceptais ; et que je m'estimais heureux de lui appartenir.

Je ne fis à son A : aucune observation sur ma nombreuse famille, sur les sacrifices de tout genre, que je serais obligé de faire en quittant la France, ny sur les frais de mon déplacement, ny enfin sur le traitement qu'il daignait m'accorder, m'en rapportant entièrement a la Magnificence du Prince sur tous ces détails, qui lui étaient parfaitement connus, et Monsieur le Chevalier de Reuil, dans la conférence que j'avais eu L'honneur d'avoir avec lui, m'ayant d'ailleur donné a entendre, que mon traitement serait différent de celui qui avait été accordé à Haydn, qui était dans sa patrie, et n'avait point de famille.

Peu d'Instans après la remise de la lettre, que j'eus L'honneur d'écrire au Prince ; je me présentai chez lui, pour lui en confirmer le contenu. S : A : daigna me recevoir et me dire ces propres mots :

«M: Cherubini vous voulez donc bien venir avec moi j'en suis enchanté. il me prit la main, en m'ajoutant : J'ai Votre parole, Vous avez la mienne, nous sommes donc l'un a l'autre.»

D'après une déclaration aussi bienveillante, aussi formelle je n'eus aucune Idée de consolider cet engagement par un écrit ; je me confiai entièrement à la parole de S : A : et à sa noble Loyauté, je me bornai a la prier de m'accorder jusqu'au Printems de 1811 pour terminer des affaires importantes, ainsi que deux ouvrages dont je venais d'être chargé, l'un pour le grand Opéra de Paris et l'autre pour le Théâtre Feydeau.

Ayant éprouvé des pertes suites d'une Maladie de plusieurs années ; je desirais mettre a profit ces deux ouvrages Commencés a L'époque, ou le Prince daigna me faire faire sa proposition.

Peu de jours après ces Circonstances S : A : quitta Paris en me renouvelant les expressions de sa satisfaction, et son empressement de me voir chez elle, au commencement du printems de 1811.

J'employai alors le peu de tems qui me restait pour arranger mes affaires ; mais dans le courant de L'hiver suivant, appercevant l'impossibilité de donner avant l'Époque fixée pour mon départ ; les deux Opéras dont j'étais chargé, je me déterminai à renoncer aux travaux que j'avais commencés ; je rendis les deux Poèmes, et abandonnai toute Idée De gloire, tout espoir d'argent qui auraient pu me faire manquer à la Parole que j'avais engagée, ou retarder L'instant de me rendre aux désirs du prince.

Dès lors tout fut préparé pour mon départ, et celui de ma famille, au premier Signal du Prince.

J'étais bien fondé à compter sur la parole de son A. car je n'avais pas sollicité la place honorable qu'il avait daigné m'offrir de son propre mouvement ; j'étais fixé à Paris par la place d'Inspecteur que j'occupais au Conservatoire Impérial de Musique ; j'y étais honorablement connu par mes Ouvrages dont les représentations successives, m'étaient profitables ; et j'y étais journellement employé à en composer de nouveaux, dont le produit assurait l'existence de ma famille.

J'étais d'autant plus autorisé à compter sur cette parole, que son A. avait annoncé publiquement son projet de m'attacher à sa maison, et à sa Chapelle ; je ne puis du moins attribuer qu'à cette publicité l'annonce que je vis paraître, à mon grand étonnement, dans le journal de Paris de 28 Mars 1811 ; Cette annonce était traduite d'un article de la Gazette Allemande D'Augsburg, dans laquelle on rendait compte d'une partie des conventions qui n'avaient été traitées qu'entre le Prince, Mr. Le Chevalier de Reuil, et moi. le Journalistey avait seulement publié un traitement de son invention, un traitement exagéré, et dont il n'avait jamais été question entre nous.

Je crus devoir manifester au Prince ma surprise, de ce qu'un Gazetier se permettait, sans doute, sans son Ordre, de mettre le public dans la confiance d'un affaire, qui s'était passée dans le secret de son intérieur ; et qui ne pouvait être Notoire jusqu'au moment de sa conclusion.

Dans la lettre que j'eus l'honneur d'écrire à ce sujet à Son A. je lui adressai le journal de Paris, la priai de me faire connaître ses intentions définitives pour me mettre en état avec ma famille de quitter la France, ainsi qu'il l'avait désiré ; je la suppliai d'avoir l'extrême bonté de régler ma conduite, qui d'après la publicité donnée à sa résolution de m'attacher à sa personne, rendait ma position très embarrassante, et à l'égard de l'autorité de la quelle je dépendais en France, et à l'égard de mes emplois, qui étaient sollicités par les individus qui s'y croyaient des droits.

Cette lettre écrite dans le courant d'avril 1811, resta sans réponse.

J'eus l'honneur d'écrire de nouveau au prince le 17 juin et dans le courant d'aout suivant.

Ce ne fut que le 25 Aout que son A. rompit le silence, et m'apprit qu'elle renonçait à l'idée qu'elle avait eu de m'attacher à son service ; et qu'elle retirait La parole d'honneur qu'elle m'avait donnée, et me rendait la mienne, ainsi que ma liberté.

Quoique la lettre de Son A. fut écrite de sa propre main, je ne pouvais y ajouter foy, ny accorder son contenu, avec notre promesse réciproque, et d'honneur, d'être Liés l'un à l'autre ; je ne pouvais croire, que, tandis que j'avais abandonné tous mes intérêts en France, devant la quitter pour toujours, et me croyant engagé par ma parole, son A. ne songeait, qu'à se dégager de la sienne.

Je ne pus dissimuler ma surprise, ny le tort que le Prince m'avait fait éprouver. j'en écrivis à Mr. le chevalier de Reuil, et au Prince lui même.

Je lui exposai dans le plus grand détail que m'ayant annoncé, aussi tardivement son changement d'intention m'ayant laissé pendant près de dix huit Mois dans l'attente de la réalisation d'un projet, que je n'avais ny conçu, ny sollicité moi même, et pour l'exécution du quel j'avais renoncé à toute espèce d'occupation lucrative ; il m'avait contraint à m'endetter et me faisait éprouver un perte de plus de Vingt mille francs, tant à cause des deux Opéras auxquels j'avais été forcé de renoncer, qu'à cause de l'inaction dans la quelle j'avais été tenu

et en effet, Monsieur le Comte pendant ces dix huit Mois j'ai du refuser d'écrire aucun ouvrage, pour me livrer entièrement aux projets du Prince ; je pensais dès lors, tellement lui appartenir, être attaché à son service, que quoique' encore à Paris, je me crus dans l'obligation de composer pour lui une Messe solennelle, dont j'esperais faire hommage à son A. en arrivant auprès de sa personne ; mais que son changement d'intention à releguée dans mon portefeuille.

Les intentions du Prince n'étaient pas seulement connues de lui, de Monsieur le Chevalier de Reuil et de moi ; leurs Excellences le Prince son fils, Monsieur le Comte, et Madame la Comtesse de Metternich, pendant leur séjour à Paris en 1810, en furent instruite par son Altesse, à l'époque ou elle me fit ses propositions. Ces honorables personnes connaissaient cette affaire ; elles savaient l'empressement, le devouement que j'avais témoigné pour être attaché au Prince ; elles n'ignoraient pas mon engagement D'honneur, de me rendre auprès de sa personne, au printems de 1811 ; elles avaient connaissance que j'avais renoncé à tout, pour seconder ses projets, et me rendre à sea

désirs ; elles m'en avaient témoigné leur satisfaction, par l'intéret qu'elle prevaient a ma famille et a moi.

Monsieur le Baron de Braun que j'avais le premier Instruit du changement D'intention du Prince, et du dommage qu'il m'occasionnait, daigna, le Premier, être mon interprète auprès de son Altesse et lui représenter qu'elle me devait un dédommagement ; il voulut bien dans une occasion aussi importante, se changer de ma réclamation ; et l'appuyer de son crédit ; il en entretenit Monsieur le Comte et Madame la Comtesse de Metternich, qui me donnèrent dans cette circonstance, de nouvelles marques de leur honorables protection.

Je ne pouvais confier ma cause en de meilleures mains, qu'en celles des personnes, qui avaient une connaissance intime, des desseins du Prince, en avaient été en quelque sorte les confidentes, et les témoins de son engagement.

N'ayant aucun titre qui fixat l'indemnité qui m'était due ; je m'en rapportai entièrement à la Noble Loyauté de son Altesse ; qui reconnut la Justice de ma demande, et convint avec Monsieur le Baron de Braun, qu'il m'accorderait une indemnité, et ferait à cet égard ce que lui même (Monsieur le Baron de Braun) prononcerait.

Son Altesse ne se pressant pas de réaliser cette promesse, Madame la Princesse de Bagration voulut bien aussi s'intéresser à ma réclamation et joindre ses instances à celles de Monsieur Le Baron de Braun : elle insista sur une détermination de la part du Prince, en lui remettant une lettre de Mad^e Cherubini.

Madame la Princesse de Bagration eut donc la bonté d'en entretenir souvent son Altesse, qui, par la dernière résolution qu'il voulut bien manifester, l'assura qu'il satisferait à ma demande ; et prit avec la Princesse l'engagement formel de régler lui même cett' affaire avec moi, lors du Prochain voyage qu'il projetait de faire encore de nouveau à Paris.

Les choses se trouvaient en cet état, Monsieur le Comte lorsque votre Excellence a pris le timon des affaires du Prince D'Esterhazy.

A mon égard si j'avais à redouter que son Altesse méconnaisse les circonstances que je viens de soumettre à votre Excellence, si je n'avais pas, dans les honorables témoignages que je viens d'invoquer, des preuves de la véracité de ces circonstances, comme de la reconnaissance formelle du Prince, qu'il me devait un dédommagement proportionné au tort qu'il m'a fait éprouver ; si j'avais enfin à rendre Juge de mon droit toute autre, qu'une personne du rang de votre Excellence, qui doit être pénétré de la confiance illimitée qu'un artiste a du accorder à l'engagement verbal, à la parole d'honneur d'un personnage aussi élevé que S. A. S. Monseigneur le Prince D'Esterhazy ; je pourrais craindre pour le sort de ma juste réclamation : mais rassuré, Monseigneur le Comte, par les éminentes qualités qui distinguent votre Excellence : je lui dépose la demande que je fais, envers le prince, d'une indemnité proportionnée aux pertes qu'il m'a fait éprouver ; et pour en fixer la somme sur cette Base ; je m'en rapporte à la justice de votre Excellence ; la suppliant d'avoir la bonté de s'en entendre avec Monsieur le Baron de Braun qui n'a cessé dans cette circonstance de me donner les marques les plus fortes de son attachement, et de l'intéret qu'il prend à la conclusion de cette affaire.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Comte,
avec le plus profond respect
De Votre Excellence

Le très Humble
et très obéissant Serviteur

L. Cherubini

Compositeur, Inspecteur du Conservatoire
Impérial de Musique de France

Paris le 21 Avril 1813.

Cherubini terjedelmes leveléről a herceget rövidített német nyelvű fordítás útján tájékoztatták, amely ugyancsak az OSZK Színháztörténeti Osztályán Acta Musicalia Nr. 3191 jelzet alatt található : *Kurz gefasste Übersetzung des Memorials, welches von Cherubini an S. Excellence gerichtet ist.* — Hogy Cherubini szerződését a herceg valóban komolyan gondolta, s nemcsak pillanatnyi ötlete volt, bizonyítja, hogy Heinrich Schmidt, a kismartoní

színház igazgatója is tudott róla, akivel a herceg valószínűleg párizsi útja után közölte tervét. Heinrich Schmidt erről visszaemlékezéseiben a következőket írja: »Eine zeitlang war er sogar entschlossen, ein grosses Conservatorium für Musik in Eisenstadt zu errichten und Cherubini dahin zu berufen, mit dem schon eine Correspondenz dieserhalb angeknüpft worden war.« (Heinrich SCHMIDT: *Erinnerungen eines weimärischen Veteranen aus dem geselligen, litterarischen und Theater-Leben*. Brockhaus, Leipzig 1856. p. 128.)

2. Laszka Gézának, a fővárosi Operettszínház idős díszletfestőjének régi tervrajzai között felismertem az eszterházi színház díszletfestőjének, Pietro Travagliának vázlatkönyvét. A vázlatkönyv több mint ötven tervrajzának és számos autográf feljegyzésének nem pusztán az a jelentősége, hogy a XVIII. századi magyar udvari színházak színpadi képzőművészetének első ismert emlékei, hanem az is, hogy a Haydn-operák első díszlettervezőjét mutatják be. Ez annál inkább figyelemre méltó, mivel az operatörténet eddig egyetlen Haydn-opera hiteles, XVIII. századi díszleteit sem ismerte, ebben a vázlatkönyvben viszont megtalálható az *Orlando Paladino* egyik eszterházi díszlete, és feltehető, hogy a vázlatkönyv első oldalain látható terem-díszletek közül egyik-másik Haydn-bemutatón is szerepelt. A vázlatkönyv részletes ismertetésére és az egyes tervek elemzésére ezen a helyen nem térhetünk ki, mindössze az egyetlen, kétségtelenül hiteles Haydn-díszlet közlésére szorítkozunk.

A vázlatkönyvet jelenleg az Orsz. Széchényi Könyvtár őrzi. Belső címlapján egy fa tövébe rajzolt óriási emlékkövön igen nehezen olvasható, elmosódott betűkkel ez a felírás olvasható: «Disegni, o sia schizzi di Pietro Travaglia». Az *Orlando Paladino* díszlete a 27. oldalon található: lavirozással árnyalt tusrajz, amely az Orlando Paladino első színét, az észak-afrikai havas hegyeket ábrázolja. Felírása: «Montuosa ripiena di Nevi Per I.'opera L'Orlando Paladino». Ez a felirat az opera librettójának «Montuosa nevicata» helymegjelölésével pontosan megegyezik. (Lásd képmellékletünket.)

Az Orsz. Széchényi Könyvtár jelmezterv-gyűjteményéből hét olyan kép került elő, amelyek Haydn *Armida* című operájának eszterházi ősbemutatójára készültek. Ezeket Pietro Travaglia festette, s hátlapjukra maga jegyezte fel, hogy mely szerepek számára tervezte őket. A korhűség fogalmát nem ismerő szép rokokó jelmezekből a címszereplő ruhatervét közli mellékletünk.

3. Az Országos Levéltárban őrzött Esterházy-féle családi levéltár 799. fasciculusa fontos operatörténeti műsoradatokat tartalmaz. A legkülönbözőbb vonatkozású gazdasági kimutatások között húzódnak meg az operai segéd-személyzet havonként összegezett fizetési kimutatásai, melyekből pontosan meg lehet állapítani, hogy mely napon milyen operát adtak elő, vagy próbáltak. A kimutatásokban a nem operai előadások is szerepelnek, sajnos azonban nem cím szerint, mivel segédszemélyzetet általában nem igényeltek. A kimutatások az 1784 februárjától 1790 júliusáig terjedő korszakot

ölelik fel kisebb-nagyobb megszakításokkal. Összesen harmincnégy hónap részletes műsorkimutatása maradt fenn.

A műsor egészének tanulmányozása azt mutatja, hogy a Haydn vezetése alatt álló eszterházi opera éber figyelemmel kísérte az európai operaházak műsorát, és az értékes újdonságokat igyekezett minél előbb bemutatni. Az egyes operák eszterházi bemutatóit az ősbemutatóktól általában alig néhány év választja el. Ha meggondoljuk, hogy a harmincnégy hónap műsorában harmincnégy opera szerepel — tehát havonta legalább egy bemutató, — meggyőződhetünk róla, hogy az eszterházi operaegyüttes állandóan nagy munkát végzett. A fennmaradt kimutatásokból az is kiderül, hogy egy-egy bemutatóra négy-öt próba (három-négy próba és egy főpróba) után került sor.

Az alábbiakban, kiragadott példaképpen, közöljük az 1784. évi márc. hónap műsorát és a harmincnégy hónap kimutatásaiban szereplő operák jegyzékét.

Martius	Comparsen für das Monath Marty 1784. Opera und Comedien und Baudisten Proben	Gehilfen					
			Mädl	Buben	Stabenen	fr.	xr.
1	Comedie	—					
2	Production <i>Armida</i>	6	4	—	34	8	5
3	Comedie	—				1	5
4	Production <i>Litiganti</i>				6		30
5	Comedie					2	10
6	Deto						
7	Production <i>Armida</i>	6	4	—	34	8	5
8	Comedie						
9	Production <i>Falegname</i>				24	—	2
10	Comedie	—					
11	Production <i>Filosofo</i>	—	—	1	12	—	1
12	Comedie	—				2	10
13	Prob. <i>Orlando</i>	—			12	—	1
14	Production <i>Orlando</i>	—	6	3	15	8	3
15	Prob. <i>Viaggiatori felici</i>	—			12	—	1
16	Production <i>Armida</i>	6	4	—	34	8	5
17	Prob. <i>Viaggiatori felici</i>	—			12	—	1
18	Production <i>Julius Sabin</i>	—		4	33	6	3
19	Prob. <i>Viaggiatori felici</i>	—			12	—	1
20	Prob. General Deto	—			12	—	1
21	Production <i>Viaggiatori felici</i>	—			12	—	1
30	Production deto	—			12	—	1
	Comedie	—					
		18	18	8	276	43	32
							59

AZ 1784. FEBR. ÉS 1790 JÚLIUSA KÖZÖTT ELŐADOTT OPERÁK JEGYZÉKE

Cím :

Zeneszerző :

Alessandro nell'India
Amor artigiano
Amor contrastato
Amor costante
Armida
Astuzie di Bettina
L'avaro deluso

BIANCHI Francesco
 GASSMANN Florian Leopold
 PAISELLO Giovanni
 CIMAROSA Domenico
 HAYDN Joseph
 STABINGHER Mattia
 PAISELLO Giovanni

Barbieri di Seviglia
La Circe, ossia l'isola
La contadina di spirito
Didone abbandonata
I disertore francese
I due castellani
Il falegname
La fedeltà premiata
I filosofi immaginari
I finti eredi
Fra i due litiganti il terzo gode
Gare generose
Gelosie villane
Il geloso in cemento
Giulio Sabino
Giunio Bruto
Impressario e Credulo
Idalide
L'isola di Calypso abbandonata
L'italiana in Londra
Matrimonio per inganno
Montezuma
Orlando Paladino
Il pittor parigino
La quaquera spiritosa
Tamburo notturno
La vendetta di Nino
I viaggiatori felici
Vicende d'amore
La villanella rapita

PAISIELLO Giovanni
 CIMAROSA Domenico
 PAISIELLO Giovanni
 SARTI Giuseppe
 BIANCHI Francesco

CIMAROSA Domenico
 HAYDN Joseph
 PAISIELLO Giovanni
 SARTI Giuseppe
 SARTI Giuseppe
 PAISIELLO Giovanni
 SARTI Giuseppe
 ANFOSSI Pasquale
 SARTI Giuseppe
 CIMAROSA Domenico

SARTI Giuseppe

CIMAROSA Domenico
 ANFOSSI Pasquale
 ZINGARELLI Niccolò
 HAYDN Joseph
 CIMAROSA Domenico
 GUGLIELMI Pietro
 PAISIELLO Giovanni
 PRATI Alessio
 ANFOSSI Pasquale
 GUGLIELMI Pietro
 BIANCHI Francesco

4.

Az eszterházai és kismartoni zenei és színházi élet tanulmányozásának a fennmaradt kótagyűjteményen és levéltári dokumentumokon kívül legfontosabb alapja a szövegekönyv-anyag. Általában minden zenés színpadi mű — opera, operetta, dramma giocoso, pastorale és oratorium — bemutatójára, házi használatra külön szövegekönyvet nyomtattak. E szövegekönyv-anyag fontos zene- és színháztörténeti adatok valóságos tárháza (szerzők neve, bemutatók időpontja, szereposztás, díszlettervezők neve stb.), amelyek azonban teljes gyűjteménye egyetlen könyvtárban sem található. Az Orsz. Széchényi Könyvtár jelenleg huszonnégy Esterházy-szövegekönyvet őriz. (A jegyzékben OSzK-val jelölve.) A második világháború előtt a teljességet leginkább megközelítő gyűjtemény az Esterházy-család budapesti levéltárában volt. POHL (*Joseph Haydn, Leipzig, 1882*) és ZOLNAY Klára (*A magyarországi olasz nyomtatványok. Bp. 1932*) adatai erre a gyűjteményre támaszkodnak. Az alábbi jegyzékben adataikat az Orsz. Széchényi Könyvtár katalógusai, CSATKAI Endre (*Die fürstlich Esterházy'schen Druckereien in Eisenstadt. Burgenländische Heimatblätter 1936*) és HÁRICH János (*Szövegekönyvgyűjtemény. Összegyűjtötte és jegyzékelté Dr. Hárich János hercegi levéltáros. 1941. — Gépirat.*) jegyzékei alapján egészítettük ki.

A szövegekönyvekből általában ötszáz példányt nyomtattak, amelyekből százat vagy kétszázat beköttek, a többit ívben hagyták későbbi igények kielégítésére. Az *Orlando Paladino*, *Armida*, *L'amore costante* és a *Contratempo* című operák szövegekönyveinek részletes nyomdai és könyv-



Haydn „Armida”-jának címszereplője
(Pietro Travaglia jelmezterve, Eszterháza 1784)



Pietro Travaglia diszletterve Haydn „Orlando Paladino” c. operájához

kötői megrendelését az Orsz. Levéltár őrzi: Esterházy család iratai, Fasc. 799: Secretariats Prothocoll aller Hochfürstlichen Commissionen von No. 60 bis 116. Anno 1784 von 7 May 1784 bis 12 July 1784 No. 2 55. levél: Überslag der Buchdrucker und Buchbinder Arbeit bey den erforderlichen Opn bücheln. . .

AZ ESZTERHÁZAI ÉS KISMARTONI HERCEGI SZINHÁZAK
SZÖVEGKÖNYVEINEK JEGYZÉKE

1759

1. *Die drey Pilgräme*, Wallfahrtende nach dem H. Grabe zu Jerusalem, Folgends Von einer Einsiedlerin heimwärts begleitet (zu ihrer) und aller eyfrigen Christen beylsamen Erinnerung des bitteren und schmerzhaften Leydens unsers gebenedeyten Heylands JESU Christi. In Oratorischen Trauer-Liedern vorgestellt. Auch abgesungen Von einer Hoch-Fürstl. Estorasischen Capell-Musique in allhiesiger Schloss-Pfarr-Kirchen bey dem Heil. Grab den 13. April Anno 1759. Durch *Gregorium Josephum Werner*, Hochfürstl. Capell-Meister in Schloss Eisenstadt. — Neustadt, gedruckt bey Joseph Adam Fritsch.

1762

2. Oratorium. *Antiochus der wütende Tyrann*, und Vorbild des künftigen Antichrist bestürmet den geheiligten Tempel Gottes, erwürget auch einen grossen Theil Israeliten. Judas Machabeus, der Helden-müthige Krieges-Fürst, besieget ihn hingegen durch die mächtige Hand des Herrn. Allen derley stolzirenden Feinden zu einem schreckbaren Beyspiel. Abgesungen in dem Hochfürstl. Estorasischen Schloss bey dem Heil. Grab, durch dero Hof-Capelln zu Eysenstadt den 9. April 1762. Durch *Gregorium Josephum Werner*, Hochfürstl. Capell-Meistern. Neustadt, gedruckt bey Joseph Fritsch.

1763

3. *Acide*. Festa Teatrale, che si rappresenta in Eisenstadt, nell'occasione del felicissimo imeneo, degli Ilustrissimi et Eccellentissimi il Signor Conte Antonio d'Esterhazy de Galantha . . . e la Signora Contessa Teresa d'Erdödi de N. . . . Ai 11. del Gennaro dell'Anno 1763. Vienna, Nella Stamperia di Ghelen. (Musica di Guiseppe Haydn.)

1768

4. *Lo speciale*. Dramma giocoso da rappresentarsi a Esterház nel teatro di S. A. il Principe Esterhazy de Galantha nell'autunno dell'anno 1768. (Musica di Giuseppe Haydn.)

1770

5. *Le pescatrici*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nell'autunno dell'anno 1770. Nel teatro di S. A. S. il Principe Esterhazy de Galantha . . . in Esterház. A Sopronio, Presso Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Haydn.)

1773

6. *L'infedeltà delusa*. Burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell'occasione del gloriosissimo nome di S. A. la Principessa vedova Esterházy nata Lunati Visconti, sul teatro di S. A. la il principe Nicolò Esterházy de Galantha

- al 26 Luglio dell'anno 1773. Oedenburg, Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Haydn.) OSzK.
7. *L'infedeltà delusa*. Burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterházy. Nell'occasione del gloriosissimo arrivo quivi de Sua Maestà l'Imperatrice Maria Teresia. Sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterházy de Galantha. Nel mese di settembre dell'anno 1773. A Oedenburgo nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Haydn.) OSzK.

1775

8. *L'incontro improvviso*. Dramma giocoso per musica tradotto dal Francese, e rappresentato a Esterházy. In Occasione del felicissimo arrivo della AA. LL. RR. il Serenissimo Arciduca d'Austria Ferdinando. E della Serenissima Arciduchessa Beatrice D'Este. Sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterházy de Galantha Nel mese d'agosto dell'anno 1775. A Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Haydn — Poesia di Carlo Friberth.)

1776

9. *Il barone di Rocca antica*. Intermezzo a quattro voci. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházy. L'autunno dell'anno 1776. In Oedenburgo Nella Stamperia di Giuseppe Siess.
(Musica di Carlo Ditters de Dittersdorf.)
10. *La buona figliuola*. Dramma giocoso per musica in tre atti. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházy. L'autunno dell'anno 1776. In Oedenburgo, Nella Stamperia Di Giuseppe Siess.
(Musica di Niccolò Piccini.)
11. *Die Fee Urgele*. Oder was den Damen gefällt. Eine Marionetten Operette in vier Aufzügen. Nach dem französischen des Herrn Favart. Zu Esterházy, auf der Fürstlichen Marionettenbühne. Im Wintermonathe 1776 aufgeführt. Oedenburg, gedruckt bey Johann Joseph Siess.
(Musik von Ignatz Pleyel.)
12. *L'isola d'amore*. Operetta giocosa per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházy l'estate dell'anno 1776. In Oedenburgo, Nella Stamperia Giuseppe Siess.
(Musica di Antonio Sacchini.)
13. *Lo sposo burlato*. Intermezzo a quattro voci. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházy. L'autunno dell'anno 1776. In Oedenburgo, Nella stamperia di Giuseppe Siess.
(Musica di Carlo Ditters de Dittersdorf.)
14. *Il finto pazzo per amore*. Operetta a quattro voci. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházy l'anno 1776. (Musica di Ditters.) Oedenburgo, Gius. Siess.

1777

15. *Arcifanfano re de' Matti*. Dramma giocoso, satirico in tre atti. Rappresentato sul teatro d'Esterházy; L'autunno dell'Anno 1777. In Vienna presso Giuseppe nob. de Kurzbeck, stampatore orient. Di S. M. Imp. R. A.
(Musica di Carlo Ditters de Dittersdorf.)
16. *Il mondo della luna*. Dramma giocoso in tre atti. Rappresentato sul teatro d'Esterházy, all'occasione degli felici sponsali del Signore Nicolo, Conte Esterházy di Galantha e la Signora Contessa Maria Anna Weissenwolf. L'estate dell'anno 1777. In Vienna, presso Giuseppe nob. de Kurzbeck, stampatore orient. di S. M. Imp. R. A.
(Musica di Giuseppe Haydn.) OSzK.
17. *L'amore artigiano*. Dramma giocoso in tre atti. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházy la primavera dell'anno 1777. Vienna, Presso Giuseppe Nobile de Kurzbeck. (Musica di Gassmann) OSzK

18. *Il geloso in cimento*. Dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati. Da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz l'estate 1778. Presso Giuseppe nob. de Kurzböck. (Musica di Pasquale Anfossi.)
19. *La locanda*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz l'autunno dell'anno 1778. (Musica di Giuseppe Gazzaniga.)
20. *La sposa fedele*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházy, l'anno 1778. (Musica di Gius. Sarti) Oedenburgo, Siess.

21. *L'amore soldato*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi in occasione delle nozze de Signori Conte Forgács, Contess. Ottila Grassalkovich. Nel teatro d'Esterházy, l'anno 1779. Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Antonio Sacchini.)
22. *Le gelosie villane*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz l'anno 1779. Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Sarti.)
23. *L'isola disabitata*. Azione teatrale in due parti per musica del celebre signor abbate Pietro Metastasio poeta cesareo da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolo Esterhazi di Galantha. I, l'anno 1779. Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Haydn.)
24. *Metilde ritrovata*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz l'anno 1779. Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Pasquale Anfossi.)
25. *Le due contesse*. Intermezzo per musica. Da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz la primavera 1779. Vienna, presso Giuseppe Nob. de Kurzböck. (Musica di Giovanni Paisiello.)
26. *La vera costanza*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz la primavera 1779. Vienna Presso Giuseppe Nobile de Kurzböck. (Musica di Giuseppe Haydn.)
27. *L'isola d'Alcina*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz. I, l'anno 1779. (Musica di Giuseppe Gazzaniga.)

28. *La forza delle donne*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz. Nelle primavera l'anno 1780. Oedenburgo nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Pasquale Anfossi.)
29. *La fedeltà premiata*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nell'apertura del nuovo teatro di S. A. il Principe Nicolo d'Esterhazy di Galantha. L'autunno dell'anno 1780. *Die belohnte Treue*. Ein lustiges Schauspiel in Musik gesetzt. Aufgeführt bey der Eröffnung des neuerbauten Theaters, zu Esterházy, im Jahr 1780. (Musica di Giuseppe Haydn.)
30. *La scola de'gelosie*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz nell'estate l'anno 1780. (Musica di Antonio Salieri.)
31. *La vendemmia*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz. Nella primavera l'anno 1780. Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Gazzaniga.)
32. *La finta Giardiniera*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro di Esterházy. I, l'autunno dell'anno 1780. (Musica di Ant. Salieri.)

1781

33. *Isabella e Rodrigo o sia La constanza in amore*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Ésterhazy nella primavera del anno 1781. (Musica di Pasquale Anfossi.)
34. *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto*. Dramma tragicomico per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Ésterhazy nell'estate l'anno 1781. (Musica di Vincenzo Righini — Poesia di Nunziato Porta.) OSzK.
35. *L'avar deluso*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Ésterhazy l'anno 1781. *Der verspottete Geitzige*. Ein Lustiges Singspiel, aufgeführt, auf dem hochfürstl. Theater zu Esterházy. Im Jahr 1781. (Musica di Giovanni Paisiello.)

1782

36. *Il cavaliere errante nell'isola incantata*. Dramma eroicomico per musica. Da rappresentarsi nel teatro d'Ésterházy l'anno 1782. (Musica di Tommaso Trajetta.)
37. *La fedeltà premiata*. Dramma pastorale giocoso . . . da rappresentarsi in Esterházy l'anno 1782. (Musica di Gius. Haydn.)
38. *Orlando Paladino*. Dramma eroicomico in tre atti da rappresentarsi nel teatro d'Ésterházy l'anno 1782. (Musica del celebre Sigr. Giuseppe Hayden — Poesia del Sigr. Nunziato Porta.) OSzK.
39. *L'assedio di Gibilterra*. Azione teatrale per musica. Da rappresentarsi con le marionette nel piccolo teatro di S. A. il Signor principe Niccolò Esterházy de Galantha. 1783. — OSzK.

1783

40. *Il Falegname*. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro di Sua Altezza il Signor Principe di Esterhazy. L'anno 1783. In Vienna presso Giuseppe nob. de Kurzbeck.
41. *Giulio Sabino*. Dramma per musica. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sigr. Principe Esterházy de Galantha. 1783. (Musica di Giuseppe Sarti.) OSzK.

1784

42. *La villanella rapita*. Dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. Principe Regnante Niccolò Esterhazy de Galantha. L'anno 1784. In Odenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Francesco Bianchi.)
43. *L'amor costante*. Dramma giocoso in due atti. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Regnante Niccolò Esterhazy de Galantha. L'anno 1784. In Vienna, presso Giuseppe Nob. de Kurzbeck. (Musica di Domenico Cimarosa.)
44. *Armida*. Dramma Eroico da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sigr. Principe Regnante Niccolò Esterhazy de Galantha. Posto in musica de Sigr. Maestro Haydn l'anno 1784. [Sopron, Siess.]
45. *Metastasio, Pietro: La Didone abbandonata*. Dramma per musica del celebre sig. abate —, da rappresentarsi nel teatro di S. A. il sig. principe regnante Niccolò Esterhazy de Galantha. L'anno 1784. (Musica di G. Sarti.) Oedenburgo, Gius. Siess. OSzK.
46. *Die glücklichen Reisenden*. Ein Singspiel. Aufgeführt auf dem hochfürstlichen Theater zu Esterhazy. Wien, bei Joseph Edeln von Kurzbeck. 1784. *I viaggiatori felici*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di Sua Altezza il Signor Principe d'Ésterhazy. L'anno 1784. Presso Giuseppe Nob. de Kurzbeck. (Musica di Pasquale Anfossi.)

1785

47. *Le astuzie di Bettina*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Regnante d'Ésterhasi. I'autunno dell'anno 1785. (Musica di Mattia Stabingher.) Oedenburgo, Gius. Siess.
48. *Montezuma*. Dramma per musica. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Regnante d'Ésterhasi. I'estate dell'anno 1785. In Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Niccolò Zingarelli.)

1786

49. *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*. Dramma giocoso in due atti. da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Regnante Niccolò Esterhasi de Galantha. L'anno 1786. In Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Domenico Cimarosa.)
50. *Idalide*. Dramma per musica. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Regnante Niccolò Esterhasi de Galantha. L'anno 1786. In Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Giuseppe Sarti.)
51. *Ifigenia in Tauride*. Dramma per musica in tre atti. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Regnante Niccolò Esterhasi de Galantha. L'anno 1786. In Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (Musica di Tommaso Traetta.)

1787

52. *Giunio Bruto*. Dramma tragico per musica. In Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess. 1787. (Musica di Domenico Cimarosa.) OSzK.
53. *La Quaquera spiritosa*. Dramma giocoso per musica. In Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess. 1787. (Musica di Pietro Guglielmi.)
54. *Alessandro nell'Indie*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe regnante Niccolò Esterhasi de Galantha. L'anno 1787. Vienna, Presso Franc. Antonio Kroyss. (Musica di Francesco Bianchi.)
55. *Il sordo e l'avar*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Regnante Niccolò Esterhasi de Galantha l'anno 1787. Vienna. Presso Franc. Antonio Kroyss. (Musica di Anfossi.)
56. *L'arbore di Diana*. Dramma giocoso in due atti. (Da rappresentarsi per l'arrivo Sua Altezza Reale Maria Teresa Arciduchessa d'Austria: sposa del Principe Antonio de Sassonia. In Vienna presso Giuseppe Nob. de Kurzbeek, stampatore di S. M. JB.) A zárójelben levő rész átragasztva a következő szöveggel: Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il signore Principe regnante Niccolò Esterházy. Vienna presso la Società Tipografica (1787). (Poesia dell'Ab. da Ponte — Musica di Vincenzo Martin.)
57. *Il disertore*. Dramma per musica in tre atti. In Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess. (1787) (Musica di Francesco Bianchi.)

1788

58. *Orfeo ed Euridice*. Azione teatrale per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Esterhasi. In Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess. 1788. (Musica di Ferdinando Bertoni.) OSzK
59. *Il marito disperato*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Esterhasi. In Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess. 1788. (Musica di Domenico Cimarosa.)

60. *La vendetta di Nino*. Melodramma tragico per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Signor Principe Esterhasi. In Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess. 1788. (Musica di Alessio Prati.)

1789

61. *La Circe ossia l'isola incantata*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Esterhasi. 1789 in Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess (Musica di Domenico Cimarosa.)
62. *Le gelosie fortunate*. Dramma giocoso da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Esterhasi de Galantha. I. Anno 1789. In Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess. (Musica di Pasquale Anfossi.)
63. *Il pittore Pavigino*. Dramma per musica in due atti da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe Esterhasi de Galantha. In Oedenburgo, Presso Giuseppe Siess. 1789. (Musica di Domenico Cimarosa.)
64. *Le vicende d'amore*. Dramma in musica a cinque voci da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Signore Principe regnante Niccola Eszterhazy. Vienna presso la societa tipografica. (1789.) (Musica di Pietro Guglielmi.)

1790

65. *L'amor contrastato*. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Signore Principe Regnante Niccolo Eszterhazy de Galantha. L'anno 1790. In Oedenburgo, Presso Clara Siessin. 1790. (Musica di Giovanni Paisiello.)
66. *Il credulo*. Farsa per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Signore Principe Regnante Niccola Eszterhazy. In Oedenburgo, Pressa Clara Siessin. 1790 (Musica di Domenico Cimarosa.)
67. *L'impresario in angustie*. Farsa in uno atto da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Signore Principe Regnante Niccolo Eszterhazy de Galantha. L'anno 1790. in Oedenburgo, Presso Clara Siessin. 1790. (Musica di Domenico Cimarosa.)
68. *L'amor artigiano*. Dramma giocoso in due atti da rappresentarsi di S. A. il Signor Principe regnante Niccolo Eszterhazy. Vienna presso la Societa Tipografica. (1790.) (Musica di Gassmann — Poesia di Goldoni.)

1796

- (111) 69. *Die Worte des Heilands am Kreutze*. In Musik gesetzt von Herrn Joseph Haydn Doktor der Tonkunst und Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchlaucht des Hrn Fürsten von Esterhazy. Oedenburg gedruckt bey Anna Klara Siessin. 1796.

1797

- (110) 70. *Gott erhalte den Kaiser!* Verfasset von Lorenz Leopold Haschka. In Musik gesetzt von Joseph Haydn. Abgesungen im Hochfürstlich-Esterhazyschen Theater zu Eisenstadt, am 27-ten Oktober des Jahrs 1797. Oedenburg, gedruckt bey Anna Klara Siessin.

1803

- (114) 71. *Freuden-Gefühl*. Eine Cantate, gesungen im hochfürstlichen Schlosse zu Eisenstadt, bei Gelegenheit der hohen Rückkunft des durchlauchtigst hochgeborenen des Heil. Röm. Reichs Fürsten und Herrn Herrn Nicolaus Esterhazy von Galantha

etc. etc. In Musik gesetzt von Johann *Fuchs*, hochfürstl. Esterházschen V. Kapellmeister. 1803. Kolofon: Eisenstadt, Gedruckt bei J. L. Stotz, hochfürstl. Esterházschen Hofbuchdrucker.
(Text von Joseph Carl *Rosenbaum*.)

1804

72. *Die Schöpfung*. In Musik gesetzt von Herrn Joseph *Haydn*, Doktor der Tonkunst, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten von Esterházy, und der königl. schwed. musikalischen Akademie Mitglied. Aufgeführt von der hochfürstlichen Kapelle in Eisenstadt den 30 ten September 1804. zum Vortheile der Armen. Fszterház, 1804. Gedruckt von J. L. Stotz, hochfürstl. Buchdrucker. OSzK.

1805

73. *Die Entführung aus dem Serail*. Eine grosse Oper in drey Aufzügen. In Musik gesetzt von Herrn *Mozart*. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Esterházschen Theater in Eisenstadt. Eisenstadt, 1805. Gedruckt von J. L. Stotz, Hochfürstl. Buchdrucker. OSzK.
74. *Der Fassbinder*. Eine komische Oper in einem Aufzuge. Aus dem Französischen übersetzt. Die Musik ist neu von Herrn *Schenk*. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Esterházschen Theater in Eisenstadt. Gedruckt zum Hochfürstlich eigenen Gebrauch, 1805. OSzK.
75. *Arien aus dem Fassbinder*. Eine komische Oper in einem Aufzuge. Aus dem französischen übersetzt. Die Musik ist neu von Herrn *Schenk*. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Esterházschen Theater in Eisenstadt. Gedruckt zum Hochfürstlich eigenen Gebrauch. 1805.
76. *Das Findelkind*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Esterházschen Theater in Eisenstadt. Gedruckt zum Hochfürstlich eigenem Gebrauch. 1805.
(Musik von Georg *Benda*.) OSzK.
77. *Die beyden Genies*. Ein Original-Lustspiel in fünf Aufzügen. Für das Hochfürstlich Esterházsche Theater geschrieben und Sr. Hochfürstl. Durchlaucht des Heil. Röm. Reichs Fürsten und regierenden Herrn Herr Nicolas Esterházy von Galantha in tiefster Unterthaenigkeit gewidmet von Georg von *Gaal*. Die Musik hiezu ist vom Hochfürstl. Esterházschen Concertmeister *Hummel*. Eisenstadt, 1805. OSzK.
78. *Der Junker in der Mühle*. Eine komische Operette in einem Aufzuge von Heinrich *Schmidt*. Die Musik von Anton *Polzelli*, Schüler von Herrn Joseph Haydn. Der Durchlauchtigsten Fürstin Maria Esterházy von Galantha, geborene Fürstin von Lichtenstein etc. zur hohen Namensfeyer unterthaenigst gewidmet von dem Verfasser. Gedruckt zum Hochfürstlich eigenen Gebrauch, 1805. OSzK.
79. *Die Stutzperücke*. Ein Lustspiel in einem Aufzuge, von Heinrich *Schmidt*. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Esterházschen Theater in Eisenstadt. Gedruckt zum Hochfürstlich eigenen Gebrauch. 1805. OSzK.

1806

80. *Das Fest des Dankes und der Freude*. Eine Cantate in zwey Abtheilungen, in Musik gesetzt von Herrn Johann Nep. *Hummel*, Concertmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchlaucht des regierenden Herrn Fürsten Niklas Esterházy von Galantha. Aufgeführt in dem k. auch k. k. Augartensaale am 29ten Juny 1806. Zum Vortheile des von Sr. K. auch k. k. Majestät allergnädigst bestätigten Handlungs-Verpflegungs-Institutes. Wien, 1806.
(Text von Franz S. *Passy*.)
81. *Die vereitelten Raenke*. Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen nach dem italienischen frey bearbeitet, nach le Vicende d'Amore. Die Musik ist von Herrn Johann Nep. *Hummel*, Concertmeister Seiner Durchlaucht des regierenden Herrn Fürsten

Nikolaus Esterházy von Galantha. Aufgeführt auf dem hochfürstl. Theater in Eisenstadt. Eisenstadt, 1806. Gedruckt in der Hochfürstl. Esterházy'schen Hof-Buchdruckerey. OSzK.

- (185) 82. *Pachter Robert*. Eine komische Oper in einem Aufzuge. Frey nach dem französischen des Benard *Valville* von J. R. von *Seyfried*. Die Musik ist von Herrn *Le Brun*. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Theater in Eisenstadt. Eisenstadt, 1806. Gedruckt in der Hochfürstl. Esterházy'schen Hof-Buchdruckerey. OSzK.
- (186) 83. *Das Fest der Liebe und Freude*. Ein Lustspiel mit Gesang in zwey Aufzügen, von *Joachim Perinet*. Die Musik ist von Herrn *Umlauf*. Aufgeführt in Eisenstadt den 12-ten April 1806 bey Gelegenheit des Hoherfreulichen Beylagers Ihrer Durchlaucht der Fürstin *Leopoldine Esterházy* von Galantha, und Seiner Durchlaucht dem Fürsten *Moritz* von *Lichtenstein*. Eisenstadt 1806. OSzK.
- (187) 84. *Balistan, oder: Der Hulla von Samarcanda*. Eine Oper in drey Aufzügen von Herrn *Etienne*. Die Musik ist von Herrn *Dalayrac*. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Theater in Eisenstadt. Eisenstadt, 1806. Gedruckt in der Hochfürstl. Esterházy'schen Hof-Buchdruckerey. OSzK.
- (188) 85. *Endimione e Diana*. Cantata a cinque voci, per festeggiar le felicissime nozze di Sua Altezza Il Signor Principe *Maurizio Lichtenstein* etc. etc. con Sua Altezza La Signora Principessa *Leopoldine Esterházy*. Posta in musica dal Sig.^{ro} *Hummel*, e dedicata al sublime merito di Sua Altezza Il Signor Principe *Nicolo Esterházy* etc. etc. dall'ossequiosissimo suo servitore *Lodovico Brizzi*. 1806. Kolofon: Presso *Mattia Andrea Schmidt*.
(Poesia di *Lodovico Brizzi*.)

1807

- (189) 86. *Theatralische Abentheuer*. Eine komische Oper in zwey Aufzügen, nach dem Italienischen. Die Musik ist von *Cimarosa* und *Mozart*. Aufgeführt auf dem Hochfürstlich Esterházy'schen Theater in Eisenstadt. Eisenstadt, 1807. Gedruckt in der Fürstlichen Hofbuchdruckerey.
(Text von *Goethe*.) OSzK.
- (190) 87. *Der Schatzgräber*. Eine komische Oper in einem Aufzuge, frey nach dem französischen *Tresor supposé* von *Hoffmann*, bearbeitet von J. R. von *Seyfried*. Die Musik ist von Herrn *Méhul*. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Esterházy'schen Theater. Eisenstadt, 1807. Gedruckt in der Hochfürstl. Hofbuchdruckerey. OSzK.
- (191) 88. *Der Hölzerne Liebesbothe, oder: die Neuigkeitswuth*. Eine komische Oper in zwey Aufzügen, von *Franz Gewey*. In Musik gesetzt von *Johann Nep. Fuchs*, Hochfürstl. Esterházy'schen V. Kapellmeister. Aufgeführt auf dem Hochfürstl. Theater in Eisenstadt. Eisenstadt, 1807. Gedruckt in der Hochfürstl. Hofbuchdruckerey. OSzK.

1810

- (192) 89. *Condriillon*. Ein Zauber-Oper in drey Aufzügen. Nach dem Französischen des *Etienne*, von *Heinrich Schmidl*. Musik von *Nicolo Isouard*. Aufgeführt auf dem hochfürstlich Esterházy'schen Theater in Eisenstadt, 1810.

INHALTSAUSZUG
SUMMARY

The studies in this volume have been written for Zoltán Kodály's 75th birthday and are devoted partly to the life-work of the great master of Hungarian music and partly to problems of musicology and musical folklore set in new perspective by Kodály.

Antal Molnár:

YOUNG KODÁLY AT THE CROSSROAD OF MUSICAL TENDENCIES ABOUT 1900

The author gives the general outlines of European musical life at the beginning of our century with special regard to the development of Hungarian music. From among the tendencies fighting for priority and fecundating the imagination of Hungarian composers, by young Zoltán Kodály chooses with unerring hand the tendencies promising classical unity. His individual and independent tone is formed very soon. His two hitherto unpublished compositions (String Trio 1905 and Opening movement for the Sonata for Cello and Pianoforte op. 4) show the firm hand of the young master.

Bence Szabolcsi:

THE STUDENT OF NAGYSZOMBAT (*The youth of Zoltán Kodály*)

Kodály spent his middle-school-years (1892—1900) at Nagyszombat (today Trnava in Czechoslovakia). The paper shows the tendencies in literature, music, history etc. that had a definite influence upon the development of the young artist, upon the formation of his personality and his creative endeavours.

József Ujfalussy:

DER PSALMUS HUNGARICUS VON ZOLTÁN KODÁLY

Der »Psalmus Hungaricus« von Kodály erlebte seine Uraufführung am 50-jährigen Jubiläum der Vereinigung von Buda und Pest, gleichzeitig mit der Tanzsuite von Bartók. Er wurde seinerzeit von den Leitern der Hauptstadt zur festlichen Begehung des Tages bestellt. Kodály aber feiert nicht mit der damaligen Herrscherklasse, er läßt im zweifachen Spiegel der monumentalen biblischen und historischen Allegorie die Klagen der Unterdrückten, den Fluch der Leidenden, die Wahrheit der Verfolgten erklingen. Die Analyse des Inhaltes und der Form des Werkes zeigt erst in diesem historischen Rahmen die volle künstlerische Bedeutung des Psalmus.

János Weissmann (London):

KODÁLYS CONCERTO UND DIE VARIATIONEN ÜBER DAS VOLKSLIED »FELSZÁLLOTT A PÁVA«

Die orchestrale Kunst Kodály's erreicht im Concerto und in den Variationen ihren zusammenfassenden Höhepunkt. Der Verfasser verfolgt in einer eingehenden Analyse die geistige und technische Entfaltung der symphonischen Kunst des Meisters

DIE SYMPHONISCHEN WERKE ZOLTÁN KODÁLYS

Der Aufsatz bietet eine Analyse der symphonischen Werke von Zoltán Kodály, nach einheitlichen Gesichtspunkten: Form, Melodik, Harmonik, Instrumentation, usw. und behandelt namentlich folgende Werke: *Sommerabend* (1906; Umarbeitung: 1930), *Theaterouverture* (1927), *Suite »Háry János«* (1925—27), *Marosszéker Tänze* (1930—1931), *Thänze aus Galantha* (1933), *Psalmus Hungaricus* (1923), *Te Deum* (1936), *Concerto* (1939), *Variationen über ein ungarisches Volkslied* (1938—39).

Die ältere Fassung des *Sommerabends* von 1906 liegt heute nicht vor der Öffentlichkeit. Die Analyse kann sich demnach nur auf die endgültige Version (1930) stützen. Die Art und Mass der Umarbeitung ist nicht bekannt: nach der Äusserung des Komponisten betrifft sie die formale Gestaltung des Werkes am stärksten. In der Melodien- und Stimmungswelt des *Sommerabends* sind jedoch oftmals die Spuren eines jugendlichen Stils zu vernehmen. So bietet sich als ergiebigster Gesichtspunkt für die Analyse, die stilkritische Untersuchung.

Die *Theaterouverture* wurde eigentlich als Vorspiel des Singspiels *Háry János* geschaffen; der Komponist selbst hat aber dem Werk auch eine andere, für Konzertaufführungszwecke bestimmte Gestaltung gegeben (mit einem anderen Schluss). Nicht nur diese Tatsache erlaubt es, die Ouvertüre unter den symphonischen Werken zu besprechen, sondern auch dass sie die symphonisch gestaltete, ideelle Zusammenfassung der Gedankenwelt der genannten Handlung darstellt, ähnlich, wie zum Beispiel die Leonoren-Ouvertüren. Nebst der formalen Reife und Knappheit des Stückes ist von wichtiger Bedeutung, dass der Einfluss des Verbunkos-Stils — des Stils der ungarischen Frühromantik — vielleicht hier zum ersten Male seine Spuren in Kodálys Kunst hinterlässt. Dieser Stil stimmt folgerichtig mit der Zeit der Handlung des Singspiels überein, seine Bedeutung ist jedoch auch für die spätere stilistische Entwicklung des Meisters ausschlaggebend. Es wird, neben der Inspiration der Volksmusik, der wichtige Bestandteil des Ungarturns Kodályscher Musik.

Im Gegensatz zu der Theaterouverture steht die, aus einzelnen Stücken der Bühnenmusik zusammengestellte Orchestersuite mit der Handlung in engster Verbindung. Unter ihren sechs Sätzen ist der zweite, vierte und sechste eher genuehaft und von ironischem Gepräge. Der erste, dritte und fünfte nähert sich aber wieder zum eigentlichen Ideengehalt des Stückes. (Im fünften Satz, *Intermezzo* genannt, benutzt der Komponist zwei alte, aus den 1800-er Jahren stammenden ungarischen Tanzweisen.) Die *Háry János* Suite verdient durch ihre vollendete Proportion im Kleinformalen, durch ihre reife Instrumentationskunst und ihren musikalischen Humor besondere Aufmerksamkeit. Sie ist eine Spielmusik in edelstem Sinne.

Der musikalische Stoff der beiden symphonischen Tanzkompositionen ergibt sich aus alten ungarischen Weisen. Die Melodien der *Marosszéker Tänze* wurden in Siebenbürgen gesammelt und können wohl als Dokument einer, seit Jahrhunderten verschwundenen siebenbürgischen Hochkultur gelten. Die Melodien der *Tänze aus Galantha* wurden aus gedruckten Quellen aus der Zeit um 1800 geschöpft. Bei der Analyse dieser Werke kam es vor allem auf die Untersuchung der Bearbeitungsweise an.

Bei dem vielbesprochenen *Psalmus Hungaricus* wurde für eine möglichst eingehende formale Zergliederung versucht. Man muss auch die Bedeutung des herrlichen Textes des *Michael Vég von Kecskemét*, eines ungarischen Dichters und Predigers aus dem 16. Jahrhundert, hervorheben. Dieser Text ist zweifellos einer der wichtigsten Inspirationsquellen des Meisterwerkes von Kodály. In Zusammenhang mit dem *Psalmus Hungaricus* muss wiederholt die feste Verbindung Kodályscher Kunst mit der historischen Vergangenheit der ungarischen Kultur betont werden.

Das *Te Deum* hält der Verfasser für eines der vielfältigsten Werke Kodálys. Neben dem Einfluss ungarischer Volksmusik und alter ungarischer Musik verpflichtet der Komponist selbstbewusst in sein Werk die edelste Überlieferung der europäischen Musik vergangener Jahrhunderte: die stilistische Wirkung Palestrinas, der Madrigalisten und des musikalischen Barock. Umso auffallender ist die einheitliche Wirkung der Komposition, die vollendete Meisterschaft des Ganzen und des Details.

Neben der Vielseitigkeit des *Te Deums* bedeuten das *Concerto* und die *Variationen über ein ungarisches Volkslied* in anderem Sinne eine Zusammenfassung. So vielseitig wie das *Te Deum* erscheint keines der beiden Werke, aber beide schliessen eine reiche

Entwicklungsperiode ab und heben die wesentlichen Merkmale der symphonischen Kunst Kodály's hervor. Die *Variationen* sind ausserdem das charakteristische Zeugnis für das Verhältnis Kodály's zur ungarischen Folklore. Abweichend von seinen bisherigen Variationswerken stellen sie eine grossartige Reihe von Charaktervariationen dar. Sie zeugen nicht nur für die reiche gestaltende Fantasie des Künstlers; sie tragen vor allem das Merkmal des intuitiven Genies, das das tiefste Wesen des Volksliedes, den Geist der ewigen Metamorphose mit reifer Kunst enthüllen vermag.

László Eöszé :

CHILDREN'S CHOIRS OF ZOLTÁN KODÁLY

There are no children's choirs in the oeuvre of Kodály previous to 1925. When he turned towards this field, he was already the well-known composer of many songs, piano pieces, chamber music and, first of all, of the *Psalmus Hungaricus*. This turn was prompted — in addition to his inherent disposition — by two personal experiences, contradictory to each other. The first was that he became suddenly conscious of the fact that Hungarian youth is growing up in the midst of a musical „degradation” and taking delight in a sort of cheap musical surrogate; on the other hand, under the influence of his second impression he realized that considerable artistic possibilities — hitherto unexplored — are hidden in the ensemble of freshly sounding juvenile voices.

The children's choirs of Kodály represent a turning point not only in the oeuvre of the artist — henceforward he is more and more interested in directing the musical education of youth into proper channels — but also in the revival of Hungarian musical life, inasmuch as the renaissance of the culture of singing in Hungary, the beginning of popular musical instruction on a great scale are to be reckoned from the moment when Kodály took this initiative.

Kodály's juvenile choirs must be considered as the dignified successors of the traditions of the great centuries when choir-singing was prominent; his choirs are contributing to the development of such traditions. His work must be appreciated even higher if the purpose of the choirs is taken into consideration: at the beginning, juvenile choirs were in the service of the church and pedagogy, whereas the just-mentioned works of Kodály are serving the interests of art and children in general.

The domains from which Kodály draws his inspirations are the Hungarian people, the national past — and the child. He catches not only his melodies but also his texts from the lips of the people; or, if he sets a literary product to music, he always gives preference, in a characteristic way, to concise, pregnant poems, resembling popular songs.

In the field of harmony, it is extremely interesting how Kodály — in a completely personal manner — develops a system of harmonics best suited to the special tone of Hungarian popular songs; in doing this, he proceeds by reconciling the results obtained by the great madrigalists and Debussy. His art of forms attains its highest level in the variation forms. His composition is characterized by a linear conduct of voices, a technique of imitations.

On the basis of analyses, author comes to the conclusion that no other choir composer equals Kodály in capturing the two great realities of children's life: phantasy and play. The style of his works is classic: clear and concise. Contents and forms are extremely well balanced.

Children's choirs are greatly important from the point of view of cultural history. It was Kodály who started with this group of his works — so to say from below — the reform of Hungarian musical life and called into being a new Hungarian style of songs, conform to the laws governing the accents in the Hungarian language. All this is due to the fact that Kodály is a man of vision not only as a scientist and an educator but also as a creative mind. He was the first one to recognize that the musical culture of a people can only be based on a flourishing choir culture and he was clearly conscious of the fact that the first thing to do is to raise the musical culture of youth to a high standard.

Children's choirs, on account of their artistic value and expressive force, soon found fervent adepts among teachers of music as well as pupils. It happened in this

way that they became more and more popular, even without official support, and they acquired an appreciation for their author not only in Hungary but also abroad.

The study is completed by a list of Kodály's children's choirs, pedagogic works and articles dealing with the musical education of youth.

Pais Dezső :

HAJ—HUJ—KAJÁT

Der Untertitel der Veröffentlichung lautet : „Über einige urverwandte Gruppen unserer lautnachahmenden-lautdarstellenden Wörter“ („Hangutánzó-hangkifejező szavaink néhány ősi rokonságban levő csoportjáról“).

Im I. Abschnitt bietet der Verfasser einen Überblick über die früheren Auffassungen (DONNER, SIMONYI, SZINNYEI, BÁRCZI, ERDŐDI und MÉSZÖLY) bezüglich des ungarischen Verbs *kiált* 'clamo' und der ungarischen Interjektion *huj!*

Im II. Abschnitt fügt der Verfasser zu diesen früheren Anschauungen seine eigenen Beiträge und Bemerkungen hinzu. Er schliesst sich der Auffassung an, dass das ungarische Wort *huj!* mit dem finnisch-ugrischen *kaj!* 'ach, o weh' verwandt ist und dass das Verb *kiált* in dieselbe Wortfamilie gehört. Auch seiner Meinung nach dürfte das Verb *kiált* in Beziehung zur ungarischen Urreligion gestanden haben. Nicht nur der von Lautprand aufgezeichnete Schlachtruf der Ungarn: *húú, húú*, sondern auch das, was die Ungarn bei ihrem Schmaus in Sankt Gallen trieben („horridissime diis omnes vociferabant“), mochte das Andenken des ugrischen oder türkischen Schamanismus gewesen sein. Hier werden nun altungarische und mundartliche Belege für die aus den Entsprechungen *haj* und *hej* der lautnachahmenden Interjektion *huj!* gebildeten Verben *hajgat* und *hejget* und für ihre Partizipien mit dem Suffix -o, -ő gebracht, sodann wird die Beziehung der mit *k* und *h* anlautenden Formen erörtert.

Im III. Abschnitt beschäftigt sich der Verfasser mit den Ableitungen der lautnachahmenden Interjektion *haj* oder *huj*, wie etwa ausser den Verben *hajgat*, *hajogat* z. B. mit *hujant* ~ *hujjant* ~ *hujánt* ~ *hujjánt* 'clamo, vociferor'.

Der IV. Abschnitt bietet einen Überblick über die Sprachelemente, die die Form *kaj* der lautnachahmenden Interjektion enthalten, wie unter anderem das alte Zwillingswort *kajál-bajál* und die daraus abgeleitete Bildung *kiabál* 'clamito, vociferor', *kajdász* 'id.', *kajdácsol* 'id.'. Hierher gehören nach der Meinung des Verfassers auch die Verben *kaját* > *kēját*, sowie *kajált* > *kiált*, deren lautliches und morphologisches Verhältnis zueinander vom Verfasser erklärt wird.

Im V. Abschnitt wird die Wortfamilie einer Wurzel *kaj-* erörtert, die von der lautdarstellenden Wortgruppe mit dem Element *kaj-* unabhängig ist. Zu dieser Wurzel *kaj-* mit der Bedeutung 'curvus—curvor' gehören unter anderem *kajla* 'curvus, inflexus, aduncus usw.', *kajmó* ~ *gamó* 'uncus', *kajsza* 'curvus, obliquus', *kajlár* 'vagans; lascivus; damnificus; usw.', *kajtorog* ~ *kujtorog* 'vagor'. Mit der Wandlung des anlautenden *k* dieser Wurzel *kaj-* zum Spiranten *h* entstand die Variante *haj-*, das Grundwort zu den Verben *hajt* 'flectere' und *hajlik* 'inclino'. In diesem Zusammenhang werden auch die etwaigen ungarischen Beziehungen des türkischen Verbs *kai* 'revertor usw.' und seiner Ableitungen behandelt.

Im VI. Abschnitt wird die Wortfamilie der beiden — etymologisch verschiedenen — Wurzeln *kaj* von mehreren Gesichtspunkten verglichen. Hier mag hervorgehoben werden, dass die mit *k* und *h* anlautenden Formen beider Elemente ungarische mundartliche Varianten darstellen, und zwar gehören die mit velarem *k* anlautenden Formen zu den Formen permischen, und die mit *h* anlautenden zu denen ugrischen Charakters.

Der VII. Abschnitt bietet Beiträge zum Bedeutungskreis von *kaját* : *kiált*.

Im VIII. Abschnitt erörtert der Verfasser die Eigennamen *Kajár* und *Hangony*. *Kajár* erscheint als Name von zwei Ortschaften in den Komitaten Győr (Raab) und Veszprém (Veszprim) vom Jahre 1086 bzw. 1135 an. Laut der Urkunde vom Jahre 1135 ist der andere Name der Ortschaft *Hongun*, d. h. später *Hangony*. Der Ort wurde nach einer in der Urkunde vom Jahre 1135 erwähnten Person namens *Kviar* benannt, „qui fuit curialis comes Sancti Stephani regis“. Der Personennamen *Kviar* lies: *Kujar* etc., später *Kajár*, lässt sich aus mehreren Sprachen auf verschiedene Art ableiten, doch die sachlichen Momente lassen es als wahrscheinlichste Erklärung erscheinen, dass es sich hier um die nominale Ableitung des lautdarstellenden verbalen ungarischen Grund-

wortes *kaj*- handelt; somit ist es mit dem Namen *Hangony* sinnverwandt, der aus dem ungarischen Wort *hang* 'sonus, sonitus, tonus' abgeleitet werden kann. Beide Namen wiesen ursprünglich darauf hin, dass der erwähnte „curialis comes“ das Amt eines 'proclamator, praeco' hatte.

Walter Salmen (Freiburg i. Br.):

DIE AUSLANDSFAHRTEN UNGARISCHER SPIELLEUTE IM MITTELALTER

Nur wenig vermag die übernationale, fast ganz Europa umfassende Einheit des mittelalterlichen Musiklebens mehr zu verdeutlichen als das Leben und Wirken der fahrenden Spielleute, deren wichtige Funktionen immer noch zu Unrecht unterbewertet, ja gar mißachtet werden. Dieser in sich sehr vielfältige Berufszweig war in der Zeit schrittlosen Musizierens einer der wichtigsten Träger nicht nur des profanen Musiklebens, denn seine Wirksamkeit erstreckte sich bereits im hohen Mittelalter bis in die Kirchen und geistlichen Fürstenhäuser. Diese mit dem blockhaft viele Schichten umfassenden Begriff »Spielfann« (= jocular oder igric) bezeichnete mehr als bisher zu differenzierende geschichtliche Erscheinung führte vor allem das vokale und instrumentale gesellige Musizieren in Stadt und Land tonangebend an mit einem Kultiviertesten und Primitivsten gleichermaßen umfassenden Repertoire, in dem sich europäisches Gemeingut ebenso befand wie lokale Sondertraditionen, pagane Tanzmusik neben hochstilisierten Festmusiken und Erzählgesängen, die höfischem Publikum angemessen waren.

In dem hier zu erörternden Zusammenhange möge vor allem zur internationalen Vermittlerrolle des fahrenden Spielmanns im Mittelalter neues Material beigetragen werden. Zum Wesen des in fast jeder Beziehung ungebundenen Spielmanns gehört es, dass er als »vagus« »aller welt ein gast« ist. Er hatte sich vor dem Ausbau größerer Städte, vor der Einrichtung fester Musizierapparate sein Publikum auf der Wanderschaft zu suchen, und so sich von Geschick und Mißgeschick abhängig seinen unsicheren Lebensunterhalt zu erwerben. Sein Können war sein internationaler Paß, nationale Bindungen waren unwichtig, heißt es doch in einer englischen Ballade beispielsweise über die Begrüßung eines Spielmannes:

»Nowe you be welcome«, sayd the porter,
»Of what land soever ye bee«.¹

So war es diesem viele, auch außermusikalische Fertigkeiten umfassenden Berufe möglich, Vermittler zu sein nicht nur zwischen den Völkern und Sprachen, sondern auch zwischen den sozialen Schichten, den Fürstenhöfen, den Religionen und Kulturen, Morgenland und Abendland.

Nicht alle fahrenden Spielleute waren völlig ungebunden frei, viele sicherten sich das Wohlwollen und den Schutz eines mächtigen und einflußreichen Herren oder traten gar ganz in dessen Dienst. Könige und hohe Fürsten hatten stets engagierte Musikanten in ihrem Hofstaat, was für diese jedoch nicht dauernde lokale Bindung bedeutete, sondern im Gegenteil weiterhin weitschweifiges Reisen aus privater Initiative oder im obrigkeitlichen Auftrage ermöglichte. Nicht alle professionierten Spielleute durchstreiften den gesamten Subkontinent Europa, denn so wie es unter ihnen eine sehr differenzierte soziale Schichtung gab, so auch ein unterschiedliches Wirken und Zielen in die Weite. Dem bodenständigen Musikanten auf dem Lande mit engem heimatlichen Aktionsradius steht der internationale Vagant gegenüber, der sich am schottischen Hofe ebenso wohl fühlte wie bei den österreichischen Herzögen in Wien oder beim König von Katalonien.²

¹ L. Wimberly, *Minstrelsy, Music, and the Dance in the English and Scottish Popular Ballads*, Lincoln 1921, S. 10 (= Univ. of Nebraska Stud. in Lang., Lit. and Criticism Nr. 4).

² vgl. dazu etwa W. Salmen, *Die Beteiligung Englands am internationalen Musikantenverkehr des Mittelalters*, in: Kongr.-Ber. Oxford 1955; ders., *Die internationale Wirkungsweise fahrender Musiker im Dienste der Herzöge von Österreich*, in: Kongr.-Ber. Wien 1956.

In diesem weitgespannten europäischen Verkehrsnetz bildete der ungarische Königshof mindestens seit der Regierungszeit Stephans des Heiligen den südöstlichsten Eckpfeiler.¹ Er gehörte nach der Christianisierung in den Kreis der großen abendländischen Adelsfamilie, die neben dynastischen Beziehungen u. a. auch durch wandernde Sänger und Musikanten in ständigem wechselseitigem Kontakt miteinander stand. Fast in demselben Umfange wie französische Troubadours, etwa um 1200 Peire Vidal, oder wenige Jahre später Gaucelm Faidit, deutsche Sänger wie Suchenwirt, Oswald von Wolkenstein, Michael Beheim und viele Ungenannte sich in Ungarn hören ließen,² boten ungarische Spielleute vor ausländischem Publikum ihre angestammte Kunst dar. Dass schon recht früh enge Verbindungen zum Westen Europas unterhalten wurden, beweist etwa die Mitteilung, wonach König Béla III 1192 seinen Musiker Elvinus nach Paris schickte »ad discendam melodiam«.³ Im folgenden mögen weitere Quellen angeführt werden, die, in Ergänzung zu den einschlägigen Spezialstudien über den ungarischen Spielmann im Mittelalter von B. Szabolcsi, E. Moor und D. Pais,⁴ die internationale Wirksamkeit dieser Fahrenden zu belegen vermögen, wobei es auseinander zu halten gilt a) die ausländischen Fahrten der Spielleute in königlichem Dienst und b) die der Volksmusikanten (meist Sackpfeifer und Bärenführer).

Ungarische Spielleute sind naturgemäß am häufigsten auf österreichischem, schweizerischem und deutschem Boden nachweisbar. So begegnen in dem leider nur von 1399—1409 reichenden Tresslerbuch aus der Marienburg, dem Zentralsitz des Deutschen Ritterordens in Ostpreußen, unter dem international bunten Volk dort aufwartender Musikanten aus Litauen und Portugal, Schweden und Polen auch solche aus dem Südosten Europas.⁵ In Freiburg im Üchtland wurde 1431 ein Spielmann des Königs von Ungarn von der Stadtverwaltung für sein Spiel beschenkt,⁶ 1456 und 1467/68 erhielten in Basel Pfeifer des Königs Laslau Geldgaben.⁷ Die Baumeisterbücher im Stadtarchiv zu Augsburg (1485—1520) berichten verschiedentlich über durchziehende ungarische Musikanten, die hier mit Franzosen, Italienern oder Dänen bei großen Festanlässen oder Markttagen zusammentreffen mochten. In Regensburg beschenkte u. a. der freigebige Herzog von Burgund Philipp der Gute »trois haulx menestrelz du roy Lancelot . . .«,⁸ wo sich zur selben Zeit jedoch noch weitere Spielleute befunden haben müssen, denn die Stadtrechnungen erwähnen im Jahre 1453/54 vier Musikanten aus Ungarn. Auch vor dem Münchener Hof erschienen 1468 »des Königs von vngern pfeiffer an kotem freitag vor michely«.⁹ In der sächsischen Stadt Zwickau ließen sich 1507 »des konigs aus vngarn Thrummeter« hören,¹⁰ ja auch im Nordwesten Deutschlands, 1471 in Osnabrück, ergötzten Spielleute die »de qwamen van dem Konyng van Ungerem«.¹¹

¹ F. Valjavec, Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa, München 1953, S. 33.

² So erschienen etwa zum Hoftag Kaiser Sigismunds in Ofen 1417 86 »Pfeifer und Bosiner« (Ch. d'Elvert, Geschichte der Musik in Mähren und Österreichisch-Schlesien, Brünn 1873, S. 165); aus der Fülle weiteren Materials sei außerdem noch auf den »Hanns Kholer Trumetter« hingewiesen, der 1566 von München aus »ins Lanndt zu Hungern Alls ain Veld Trumetter verweist« war (A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, Leipzig 1895, S. 28).

³ Z. Kodály u. D. Bartha, Die ungarische Musik, Leipzig 1943, S. 40.

⁴ B. Szabolcsi, Die ungarischen Spielleute des Mittelalters, in: H. Abert-Gedenkschrift, Halle 1928, S. 154—164; Beiträge von E. Moor befinden sich in Ungar. Jbb. 1, 1921, S. 281—97, Jg. 5, 1925, S. 252—283, Jg. 8, 1928, S. 382—85 sowie in den Dt.—ungar. Hmtbl 2, 1930, S. 203—211 u. 297—303; D. Pais, Árpád- és Anjou-kori mulattatóink, in: Kodály Emlékkönyv, Budapest 1953, S. 95—110.

⁵ H. Gerigh, Musikgeschichte der Stadt Elbing, in: Elbinger Jb. 8, 1929, S. 12 ff.

⁶ K. G. Fellerev, Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Üchtland, Regensburg 1935, S. 66.

⁷ F. Ernst, Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter, in: Basler Zs. f. Gesch. u. Altertumskunde 44, 1945, S. 223.

⁸ J. Marix, Histoire de la Musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon, Straßburg 1939, S. 71.

⁹ Sandberger, Beiträge I, 1894, S. 10.

¹⁰ W. Niemever, Die Zwickauer Stadtpfeifer im 16. Jahrhundert, in: Mittl. d. Altertumsv. f. Zwickau u. Umgeb. 15, 1931, S. 66.

¹¹ W. Salmen, Neue Beiträge zur Geschichte des Spielmanns in Westfalen, in: Westfalen 33, 1955, S. 210.

Auf österreichischem Boden begegnen in Innsbruck 1455 »Künig Laßla's Lauten-
slaher« und im September 1475 vier des »Kunigs Pfeifer von Ungarn«. ¹ In der Wiener
Metropole erschienen 1408 »des kunigs von Ungarn ... Pfeiffer«, ² während zu der
prunkvollen Fürstennochzeit unter Kaiser Maximilian I. am 17. Juli 1510 neben Polen,
»moskawitern«, Tartaren, Türken und vielen deutschen Musikern auch »des künigs
von Ungern Trumeter vnd herpauken« mit ihrem Spiel das Fest verschönten und zwar
blusen sie, wie die Chronisten eigens hervorheben, »auff teütsch«, d. h. auf die im Abend-
land tonal und klanglich gewohnte Art, und nicht wie die fremdartig wirkenden Türken
und Tartaren. ³

Die Zugkraft des offensichtlich urwüchsigeren Spiels der Ungarn im späten
Mittelalter reichte aber über Deutschland weit hinaus bis nach England. Vor allem die
»tabourins« waren es, die in Frankreich und in den Niederlanden, wie Emile Haraszti
aufzeigen konnte, nach 1457 großes Aufsehen erregten, ⁴ sodaß selbst Heinrich VIII.
von England einen Baron Haydeck bat um »taborynes of the hungarian fashion«. Diese
wurden wie exotische Kostbarkeiten mit dem modischen Reiz des Neuen bestaunt
und entsprechend umworben. ⁵ 1554 finden in Brüssel »Tympanerii ac Corrierii Regine
Hungarie« Erwähnung, ⁶ während die 1513/14 in Mecheln aufspielenden vier Ungarn
nicht näher bezeichnet sind. ⁷ Diese Auslandsreisen ungarischer Musikanten waren aber
nicht nur zugkräftig und ausstrahlend wirksam auf dem Gebiete des vor allem die Für-
stenhöfe angehenden ritterlichen Spiels auf Trompeten und Pauken von den Sätteln der
Pferde herab, sondern auch für die Ausbreitung des nachhaltig bedeutsamen ungarischen
Tanzens nebst der dazu gehörigen Musik. Wenn etwa 1490 in Mailand der Tanz in ungarischer
Manier bereits zum festen Bestand dortiger höfischer Unterhaltung und tänzerischer
Bewegung gehörte, ⁸ dann war es vornehmlich das Verdienst derartiger Spiel-
leute und Musiker, wie jenes der 1491 in Ferrara sich nachweisen läßt, ⁹ die diesen Stil
durch persönliches Vortun und Lehren verbreiteten.

Über die Fürstenhöfe und den engeren Kreis des Adels und höheren Bürgertums
hinaus wirkten mehr in die Breite die nicht patronisierten Volksmusikanten, die sich
vornehmlich in den Städten und Landgemeinden hören ließen. Wenngleich Quellen
darüber nur sehr wenige erhalten sind, mögen hier doch einige Hinweise gegeben werden,
denn deren Wanderungen reichen ja weit über das Mittelalter hinaus bis an die Schwelle
unseres Jahrhunderts. In der österreichischen Stadt Hall hielten sich 1519 »etlich Ungern
und Behaim mit zween peren« auf, »die hat man in der procession mit iren trumeten
zu hofieren gebraucht«. ¹⁰ Viele Ungarn, Böhmen, Österreicher zogen zum Wallfahren
im 15. und 16. Jahrhundert an den Rhein bis hin nach Aachen, im Jahre 1524 sollen
es mehr als 3000 Menschen gewesen sein. Namentlich die Ungarn führten zur Unter-
haltung während der langen Wanderungen Tanzbären mit sich, die aber auch vor
deutschen Bürgern und Bauern auftraten. Da das fremdartige Spiel die selbsthafte Bevöl-
kerung des Gastlandes anzog, gab es für die Musikanten reichlichen Lohn und damit
den Anreiz länger als die Wallfahrer im fremden Lande zu verbleiben. Auch selbst das
Tanzweib schwingend, führten sie in den rheinischen Städten »windische« und »ungari-
sche« Tänze vor, ¹¹ also längst bevor in den deutschen Lautentabulaturen der »Ungerische

¹ W. Senn, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Innsbruck 1954, S. 9.

² J. Mantuani, Die Musik in Wien, in: Geschichte der Stadt Wien Bd. 3, 1, Wien 1907, S. 372.

³ Sämtliche Quellen sind abgedruckt in Mitt. d. V. f. Gesch. d. Stadt Wien 12, 1932, S. 71ff.

⁴ É. Haraszti, Une fête de paon a Saint-Julien de Tours en 1457, in: Mélanges offerts à P.-M. Masson, Paris 1955, S. 128f.

⁵ vgl. auch A. Pirro, Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e, Paris 1940, S. 18.

⁶ Riv. Mus. Ital. 34, 1927, S. 243.

⁷ R. Van Aerde, Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790, Malines 1911, S. 83.

⁸ Pirro, S. 148f; Arch. stor Lomb. 31, 1904, S. 83ff.

⁹ Riv. storica Mantovana 1, 1885, S. 63.

¹⁰ W. Senn, Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt, Innsbruck 1938, S. 607.

¹¹ vgl. R. Kaindl, Geschichte und Kulturleben Deutschösterreichs, Wien 1929, S. 242.

Tantz« kunstvoll stilisiert erscheint, war er im Lande verbreitet. Wenn in einem Prosage-spräch von 1533 »Der Landfarer mit eym Franckfurter Meßkram« (ÖWB Berlin Yz 4131) anlässlich der damals an diesem Orte stattfindenden, von weit her besuchten jährlichen Handelsmesse vier Fahrende aus der Türkei, England, Italien und Dänemark mitgebrachte Neuigkeiten austauschen, so geht man wohl nicht fehl, wenn man darunter auch ungarische Spielleute als Tauschpartner geistiger Güter vermutet.

Wie sehr gerade das ungarische Tanzen im 16. Jahrhundert Mode geworden war, dies aber, wie die Intavolierungen ungarischer Tanzweisen meist zeigen, unter Begleitung des Dudelsacks vorgestellt wurde, zeigt eindruckskräftig das eifrige Bemühen des bayerischen Herzogs Wilhelm V. um die Engagierung eines ungarischen Sackpfeifers im Jahre 1573. Dieser beauftragte eigens den Grafen Julius v. Salm damit, ihm einen »Vngrischen Sackh/Pfeiffer« mit seinem »vngrisch / Instrument vnnnd Kunst« zuzuschicken,¹ da man zu dieser Zeit bei Hofe die ungebrochenere rustikale, urwüchsig-vitale Art des Spielens und Tanzens im Osten und Südosten als besondere Attraktion genöß. Man erlebte in ihr ein Stück verlorener Natur, so wie man später wandernde Tiroler, Zigeuner, Savoyarden sich vorführen ließ. Somit bildete auch der ungarische Spielmann im späten Mittelalter nicht nur lernend sondern auch gebend einen weit unherkommenden, festen Bestandteil im Konzert der westeuropäischen Völker.

Kornél Bárdos und Kálmán Csomasz—Tóth :

DAS GRADUALE VON EPERJES

Das Erschließen des Musikmaterials der ungarischsprachigen Gradualien verfolgt ein zweifaches Ziel: die Darstellung der Eigenarten des ungarischen gregorianischen Gesanges, seiner Beziehungen zum lateinischen gregorianischen Gesang einerseits, und die Untersuchung seines Zusammenhanges mit der Melodik der ungarischen Volksmusik andererseits. Auf beide Aufgaben hat als erster Zoltán Kodály die Aufmerksamkeit gelenkt.

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem im Jahre 1635 entstandenen, und bis zum Jahre 1652 mit einzelnen Teilen ergänzten Eperjeser (heute Prešov in der Tschechoslowakei) Graduale. Das etwas beschädigte und lückenhafte Manuskript gelangte im Jahre 1947 in den Besitz der Nationalbibliothek Széchényi; bishin war es unbekannt.

I. Teil

Beziehungen zum gregorianischen Gesang

(Kornél Bárdos)

Nach der kulturhistorischen Bewertung der ungarischen sog. protestantischen Gradualien im allgemeinen wird eine ausführliche Beschreibung des Buches, seiner Entstehung, der Schreibweise der Texte und der Musik, sowie seines Inhaltes gegeben.

Das Graduale wurde für die Eperjeser ungarischsprachige lutheranische Kirchengemeinde und für das zu ihr gehörende Kollegium verfaßt. Zusammengestellt hat es Daniel Bánszky, Kantor von Breznóbánya. Die Identität des Schreihers (scriptor) konnte nicht mit Sicherheit ermittelt werden, es dürfte entweder der auf dem Titelblatt angeführte Andreas Glosius, oder (pag. 419) Bánszky selbst gewesen sein. In der vorliegenden Arbeit werden die im Graduale vorkommenden gregorianischen, liturgischen Kunstformen angeführt. Die gregorianischen Hymnen, von denen nur 19 mit Noten versehen sind, werden ausführlich besprochen. Außer diesen sind im Graduale noch 54 Hymnen enthalten, von denen bloß der Text aufgeschrieben ist; für 37 dieser Hymnen konnte auf Grund der Tonangaben die gregorianische Quelle festgestellt werden. Der Variationsgrad der Melodien ist verschieden, der gregorianische Ursprung ist jedoch im allgemeinen gut zu erkennen. Der ungarische Text löst die Neumengruppen in vielen Fällen auf und somit paßt sich die Melodie gezwungenerweise dem Texte an.

¹ Sandberger, 1895, S. 318.

II. Teil

Chöre und Melodien der Volksesänge

(Kálmán Cs. Tóth)

Im Eperjeser Graduale erscheinen — im Gegensatz zu anderen ungarischen Gradualien — als Mehr zwei Passionen mit vierstimmigem Prolog, Epilog und Turben. 53 vier- bis sechsstimmige Chorsätze (darunter 12 Genfer Psalmen in der Bearbeitung von Goudimel 1565) und die Melodien von 34 kirchlichen Volksesängen, die in früheren ungarischen Quellen nicht vorkommen. Diese Chöre sind unserer bisherigen Kenntnis nach die ältesten erhalten gebliebenen Andenken der vokalen Polyphonie mit *ungarischem Text*. Der größte Teil wurde aller Wahrscheinlichkeit nach noch vor 1642 aufgeschrieben. In Eperjes lebten drei Nationalitäten in einer fast an die Schweiz erinnernden friedlichen Eintracht. Die hervorragendsten unter den Führern der ungarischen Lutheraner waren damals Marton Damascenus und János Serédi. In diese Zeit fällt das Aufblühen des Kollegiums der Ungarn. Die Praxis der Schulchöre dürfte der zeitgenössischen ausländischen ähnlich gewesen sein.

Die Chorstile der Passionen sind ganz einfache homophone, fast ausschließlich aus Hauptdreiklängen bestehende Rezitative. Die Schreibweise der Chorgesänge ist häufig fehlerhaft. Neben mehreren, ausländischen Quellen entnommenen sind einige wahrscheinlich örtliche, nach dem Text einiger Genfer Psalmen geschriebene Kompositionen vertreten. Verhältnismäßig viele Chöre sind in einer für Knabenchöre geeigneten Lage komponiert. Ein Großteil der Melodien der Volksesänge ist deutschen und slowakischen oder tschechischen Ursprungs.

Das Graduale unterstützt die Auffassung, wonach im XVII. Jahrhundert im Gegensatz zu den kalvinistischen Publikationen auch eine, auf gewisse Selbstständigkeit trachtende lutheranische Linie in Oberungarn vorhanden war. Von der derzeitigen vielstimmigen Chorpraxis der reformierten Kollegien besitzen wir kaum irgendwelche Angaben, die Eperjeser Chöre gingen jedoch der Debreziner Praxis des XVIII. Jahrhunderts um hundert Jahre voraus und zeigen auch einen höheren Entwicklungsgrad. Es ist nur zu bedauerlich, daß infolge des Insel-Charakters der Eperjeser lutheranischen ungarischen Musikkultur, sowie ihres Zusammenbruches am Ende des XVII. Jahrhunderts, diese Initiative keine zur richtigen Zeit erfolgende anfeuernde Ausstrahlung an die reformierten Schulen bewirken konnte.

Ferenc Bónis:

DIE SUTENMÄSSIGEN TÄNZE DES COD. VIETÓRISZ

Für die mit den vergangenen Jahrhunderten der ungarischen Musik sich befassende historische Forschung bieten sich drei einander ergänzende Gebiete dar. Das erste Forschungsgebiet ist die ungarische Musik im engeren Sinne; d. h. die Geschichte der Volks- und Kunstmusik, der weltlichen und kirchlichen Musik. Das zweite Gebiet ist die Erforschung der in Ungarn geschriebenen, bzw. aufgeführten, verbreiteten, bekanntgewordenen und in die ungarischen musikalischen Sammlungen eingegangenen ausländischen Musik. Die eingehende Untersuchung dieses letzteren Gebietes dürfte nicht nur kulturhistorische Daten zeitigen, sondern gleichzeitig Beiträge zur Ermessung der auf die ungarische Musik der Epoche einwirkenden Einflüsse bieten. Durch die Kenntnis dieses Gebietes erfahren wir, welche Musik von der ungarischen Bevölkerung — zumindest von einer gewissen Schicht — in der gegebenen Epoche kultiviert wurde. Diese in Ungarn verbreitete ausländische Musik enthält zeitweise auch Hungarismen. Gerade hiermit steht das dritte Forschungsgebiet im Zusammenhang, nämlich die Untersuchung der *ungarischen Art* in der Musik der *ausländischen* Musiker, beginnend von den ersten »Ungarischen Passamezzos« und »Ungarischen Tänzen« bis zu den ungarische Beziehungen aufweisenden Werken von Brahms. Diese Werke (zusammen mit den hier entstandenen und ungarische Beziehungen aufweisenden Werken ausländischer Komponisten) können in einem gewissen Zeitalter die einzigen Träger von einstmals blühenden, aber in Ermangelung einheimischer musikalischer Dokumente verschollenen ungarischen Überlieferungen sein (wie z. B. im Falle der ungarischen instrumentalen Tanzmusik des XVI. Jahrhunderts die Aufzeichnungen der italienischen, deutschen, tschechischen, polnischen usw. Tabulaturen, oder im Falle der frühen Dokumente des im letzten Drit-

tel des XVIII. Jahrhunderts erscheinenden »Verbunkos«-Stils die »hungarisierenden« Sätze oder Satzteile von Mozart, der beiden Haydn und Dittersdorf), oder aber sie zeigen durch ihr »massenlattes« Auftreten (wie in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts) an: was das Ausland für charakteristisch ungarisch betrachtet. Im letzteren Fall liefern sie demnach Beiträge zur Untersuchung der ungarischen musikalischen Gemeinsprache der betreffenden Epoche.

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit der bisher unveröffentlichten zweiten Abteilung des im Manuskriptenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrten Cod. Vietorisz (Tabulaturnbuch aus der Zeit um 1680). Der Codex ist eines der wenigen, seltenen Dokumente der ungarischen und slowakischen, weltlichen und kirchlichen Musik des XVII. Jahrhunderts. Bence Szabolcsi hat daraus die Musikstücke ungarischer Beziehung bereits veröffentlicht; damit erblickten jedoch erst ungefähr 13% des Codexmaterials das Tageslicht. Die vorliegende Studie stellt mit der kritischen Ausgabe der sog. internationalen Tänze der Handschrift die zweite Teilpublikation dar. Doch nur die geplante vollständige Ausgabe wird ein klares Bild davon geben, welche Kunstformen in der genannten Epoche nebeneinander lebten, welche die beliebtesten Kunstformen waren, usw. Der Aufsatz enthält die genaue Beschreibung des Inhalts wie auch die den Cod. betreffende Literatur. Sein eigentliches Thema ist aber die zweite, suitenmäßige Tanzstücke enthaltende Abteilung des Tabulaturnbuches. Nach der Analyse des Aufbaus, der Form und Rhythmik der einzelnen Stücke werden die Fragen der einstmaligen Aufführung erörtert, sowie die des Zusammenhanges dieser internationalen Tanzstücke mit der ungarischen Musik der Epoche besprochen. Die Gegenüberstellung der Rhythmik ergab — ähnlich der Analyse der Form — die Konklusion, daß bei diesen Stücken weder hinsichtlich der Form, noch der Rhythmik eine strenge Abgrenzung der Kunstformen beobachtet werden kann; der Rhythmus der Sarabanden des Cod. z. B. ist auch beim Courant gebräuchlich. Der Cod., sowie auch andere ungarische Musikdokumente der Zeit erlauben die Schlußfolgerung, daß die Nationalitätengrenzen in der Kunstmusik jener Zeit ziemlich verschwommen waren. Wenn wir also »nationale« Stilarten nachweisen wollen, müssen wir vor allem ihre Berührungspunkte, ihre mit anderen Musikkulturen gemeinsamen Züge erschließen. — Im Notenanhang des Artikels werden die suitenmäßigen Tänze des Tabulaturnbuches, sowie die durch die bisherige Forschung ermittelten Varianten veröffentlicht.

Károly Vörös:

AN UNKNOWN MELODIC VARIANT OF RÁKÓCZI SONG

The melody of the best known Kurutz song — the Rákóczi Song — is attested in manuscripts as far back as 1700, though its form as sung today dates not earlier than the end of the 18th century. The author publishes a hitherto unknown variant found in a manuscript dating from the beginning of the 19th century.

András Benkő (Cluj-Kolozsvár):

L. SZÉKELY'S MUSIC-BOOK

The 18th century Hungarian manuscripts with musical notes contain a great number of international dance-music. We find among them even such suites whose composers and origins are still unknown. The author publishes and reviews in detail a manuscript kept at Székelyudvarhely — a music-book compiled by László Székely about 1740 from different sources, most of which are from Vienna.

Zoltán Falvy:

DAS LINUSSCHE TANZBÜCHLEIN AUS DEM XVIII. JAHRHUNDERT

Die angeführte handschriftliche Sammlung von Tänzen gelangte im Jahre 1956 in die Musikabteilung der Nationalbibliothek Széchényi (Signatur: Ms. Mus. 2697. 56 p. — Quer 16. cm.) Es stellt ein Stimmbuch des ersten Violinpartes (Violino primo)

eines ungarischen Orchesters aus dem XVIII. Jahrhundert dar. Das Buch enthält hauptsächlich solche Tänze und Musikstücke, die im Rahmen einer oder mehrerer Schulaufführungen zur Aufführung gelangten.

Der erste Teil der vorliegenden Studie gibt die genaue Inhaltsbeschreibung der Handschrift; es wird auch auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit Schulaufführungen hingewiesen und die bedeutenderen Texte mitgeteilt, wonach das Resultat der Textanalysen im folgenden zusammengefaßt wird: das Linussche Manuskript (es erhielt diesen Namen nach seinem ersten Besitzer) war ein Hilfsbuch für Schulaufführungen, die im Ordenshaus der Piaristen zum Vortrag gelangten, aber nicht ausschließlich für Schulaufführungen bestimmt, sondern diente auch gewissen gottesdienstlichen Zwecken. Die darin enthaltenen Aufzeichnungen zeigen, daß das Manuskript im XVIII. Jahrhundert fortlaufend verfaßt wurde, und nur die allerletzten Aufzeichnungen stammen ungefähr aus dem Jahre 1786. Eine genaue Lokalisation war nicht möglich: seine Gebrauchsstätte dürfte ein Ort in der Umgebung von Pest, oder in Nordwestungarn gewesen sein.

Der zweite Teil der Studie untersucht die Melodien (36 Tanzstücke). Der Leser gewinnt die Überzeugung, daß diese Serie einen charakteristischen Querschnitt des Musizierens in Ungarn im XVIII. Jahrhundert darstellt. Unter den Tänzen findet man den alten Typ der *ungaresca*, den Heiducken-Tanz, sowie die italienische *Bergamaska* des XVII. Jahrhunderts, es finden sich auch schöne Beispiele des *Verbunkos* (Werbetanz).

Die Sammlung enthält die erste Aufzeichnung der Melodien einiger — zum Teil auch heute noch lebenden — Volkstänze, z. B. des »lapockás« Tanzes (Schaufeltanz), des »cica« (Kätzchen) Tanzes, oder des »szamár« (Esel) Tanzes, dessen Erinnerung schon verblichen ist. Charakteristisch ist das »hungaricum Menuet« Nr. XIX mit seinen geradzähligen Takten; eine besondere Gruppe bilden die ungarischen Tänze. Ihr Titel lautet: *Saltus Hungaricus* (XXXI—XXXVI).

Die Melodien gliedern sich in mehrere bestimmte, durch Nummern abgegrenzte Gruppen, die jedoch eine einzige Tanzsuite gebildet haben dürften und vermutlich in dieser Form der Begleitung von Schulaufführungen dienten.

Die Analogien der Melodien bekräftigen die Resultate der Textuntersuchung: sie weisen darauf hin, daß die Sammlung in Nordwestungarn zur Verwendung gelangte

György Kerényi:

„THE BASKET GOES“

The study is the first one to give information about the area of diffusion of a popular play, hitherto only sporadically known. In the years 1952 to 1957 the play has been noted down 850 times in 600 villages; the plot has more than 250 variations, of which 75 — the more important ones — are briefly introduced in this study. Part I deals with the action, Part II with the peculiarities of the text, Part III with the music connected with it.

I. The main subject of the play is that a person is giving out young men to the girls, and vice versa. The simplest form of the deal is when names are distributed quite openly. E. g.: »The basket is going«. Who is in it? »N. N.« The complete form is: The dealer gives three names to everybody and asks, what the receiver intends to do with the person offered. The players have to give a frank answer. The variations of the play: is the deal and the questioning going on all at once, or whether the dealer gives out only one name to each person and asks questions only for this one. (The marks contained in text refer to this point: (... — — —)).

An example to illustrate the play: »The basket is going. — What is in it? — Golden apple, golden nuts, plus three handsome fellows. — What are their names? — Jóska Szabó, Terus Balog, Balázs Gál. Where are you going to put the first? — To the dike. — Where do you want to put the second? — Underneath the bed. — And the third one? — On the bed.« Sometimes the question is put: »Why have you put him there?« In addition to the question: Where?, perhaps even more frequently, the question is put: »Whom do you give?« The place and the thing to do is enounced by the dealer, the player has to indicate the name. The first two questions may be manifold (Whom do you put into the small garden, whom do you send to collect roses, send to the thorns, before the clergyman etc.), whereas the last question nearly always is: »Whom do you put into the bed?«

There are cases where the girl is not expected to give an answer, her girl friends are usually shouting the names in any case. Another form, »more polite« of the game is when the deal is not going on openly, but by way of adjectives, in a roundabout way. In this case the lads are indicated by the colour of the hair, some characteristic piece of their cloths, some of their habits, their occupations. The player only guesses the person suggested to her or him, answers the questions, and the dealer eventually gives the precise name. Names of animals, accompanied by adjectives, are also given (purring cat; the white horse of the neighbours' etc.). Besides the questions: »Where do you want to put him?« »Whom do you want to give?« it is sometimes asked: »How do you love him?«, furthermore, a method has been invented to get an answer to the question: »How does he love you?« (A pack of cards is opened, a Hungarian set of cards being used. If one of the green set is drawn: it means hope; the red means: love; diamonds: means uninterested; clubs: could not care less. Other variations of the deal: with monograms or only in thought: the player has to guess whom the dealer means.)

II. The text of the play is practically the same everywhere. In certain places the basket is replaced by the word *jug*; this means that once a real basket or jug was handed round simultaneously with the talk. In the third line of the conversation greater variations are to be found. The question »What is in the basket?« is answered in different ways in different regions of the country. Everywhere, an answer accompanied by the adjective »golden« finds preference. The expressions »golden apple, golden plate« or »golden apple, golden pair« are characteristic of region number 1. The words »two pieces of virgin flower« (i. e. lilies) have only been heard in the second region. The words »Three apples, three pairs, three handsome highway-men« is usual in region no. 3, of old haunted by the real outlaws of the Bakony Mountains. The words »Three roses« characterize region no. 4. In a small region (but nowhere else) the dealer puts the counter-question: »Do you want a fair-haired one, a dark one, a good looking one, a red one?« Among the manifold expressions with the qualification »golden«, the words »golden walnut« is usual in region no. 6. And, finally, in the eastern part of the country (in Transylvania too!) the expression: »Lassie, lassie« is usual (region nr. 7). It is rather striking that the texts of a play are forming — in the course of the development of the variations — such islands, so to say; it would be useful to explore whether similar phenomena could be found in other fields, e. g. in the variations of folk songs.

III. The reason why the basket play is so interesting for the research workers of folk music is, that it contains, as the shell includes the pearl, remarkable songs. In accordance with an old custom, the name of the lad which a girl wanted to put into the best place (»the bed«) is inserted into a song together with the name of the girl. These are called »pairing songs«. At certain places the same song is applied to everybody, generally, however, separate »pairing songs« are allotted to every player. As to more ample details, volume IV (in preparation) of the series »Magyar Népzene Tára« will present all the Hungarian »pairing songs«.

Ferenc Schram:

BEITRÄGE ZUR FRAGE DES URSPRUNGS DER UNGARISCHEN KRIPPENSPIELE

In der vorliegenden Studie wird das Material der ungarischen Gesangbücher aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert mit den im Volke noch heute lebenden Liedern der Krippenspiele verglichen. Die Lieder werden — einzelne mosaikartig auftauchende Ähnlichkeiten unberücksichtigt lassend — ausschließlich auf Grund der vollkommenen Analogien in 5 Gruppen eingeteilt, beginnend mit den tongetreuen Übereinstimmungen, bis zu den bloß in den einzelnen Motiven an die früheren erinnernden Gesängen, bzw. solchen, die nur eine Ähnlichkeit des Textes aufweisen. 18 dieser Gesänge stammen aus dem XVII. und 7 aus dem XVIII. Jahrhundert. Sämtliche aus diesen Jahrhunderten stammenden, in den Gesangbüchern aufgezeichneten Krippenspiel-Gesänge werden aufgezählt, wobei nur von einem einzigen Lied die im Volke lebende Variante nicht ermittelt werden konnte. Die gegenwärtigen Gesichtspunkte der ungarischen Krippenspielforschung (vertreten in dem vom Verfasser in den Anmerkungen angeführten Aufsatz von András Benedek) werden vom Standpunkt der Gesänge aus behandelt, wobei zwei Ergebnisse hervorgehoben werden: in Siebenbürgen, in dieser abgeschlossenen

geographischen Einheit erhielten sich die Varianten in bedeutend unversehrter und vollständigerer Form, als in den übrigen Teilen des Landes. Die zweite Feststellung ist das vollkommene Fehlen der Zersingung, bzw. die große konservierende Kraft des schriftunkundigen Volkes.

János Maróthy:

THE BIRTH OF EUROPEAN FOLKSONG

The study published here is one chapter from a big work of many volumes, of which the first volume is almost completed, the further ones are being prepared.

The aim of the whole work is to show that the fundamental and *common* form-types of European folksong developed *historically*, as a part of society, according to the needs and human qualities determined by the given forms and relations of life. This thought is outlined in the introduction published here: first, the author attempts to define the term »folk«, giving a short survey of the history of this notion; then he deals with the terms »birth« (historical development), »European« (common form-types) and »song« as a special category of music, which he uses in a narrower sense than usual.

After the introduction follows here a chapter from the 1st volume.

The 1st volume is entitled: »From the joint forms of art in the clan and from the stanza-forms of antiquity — to the beginnings of the »broad-arched« song-form of the serf«; and it deals with the changes in society and musical practice at the end of antiquity.

The essence of the great social transformations of this period consists in the smashing of the clan-frames (and clan-like liberty) of social organisation, under the nivellating pressure of the »imperial« age; the basis of the society begins to be the dependent little individual producer, the most decisive kind of whom grows to be the *colonus*, the ancestor of the medieval serf.

The music of the clan-like social organisations was essentially collective-improvisative, connected with other forms of art (especially dance); its chief musical characteristic was the *variation* of short rhythmical and melodic formulæ.

In the 1st volume it is showed, how, out of these collective variative forms, develop the forms of *individual solo-song* (and its counterpart: the »mass song« in unison). The introductory part analyses the characteristics of variative forms in »primitive« music and in the classic antiquity; the 1st part gives a general idea of the social and musical transformations at the end of the antiquity; the 2nd part gives a survey of the surviving traditional forms of the variative types, hymn-forms and Hellenistic »vaudeville«-types. The 3rd part follows the way of characteristic transformations by taking a typical form: the *psalm*, in its three stages: the old Hebraic, the Hellenistic, and the Latin stage. This is a way from the variative forms to the »arch-like« types. The 4th and 5th parts deal with the new hymnody and the antiphons, as still further stages in the development of »arch-like« song forms. Finally, a summarizing chapter shows the connections between the »broad-arched« song of the serf and the melodic types of »gregorian« chant.

*

The chapter *here* published is the 3rd chapter of the 3rd part; it deals with the transformations of the *psalm* in the »Latin« world. This is the last stage of the way of the *psalm* to the arch-like forms, in which the elements of rhythmic and melodic variation *dissolve* in »speaking through« and »singing through« (though at first the *psalm* is filled with the elements of the indigenous Latin variative forms, too); but, in compensation, this type gains in melodic richness (free melodic ornamentation), and it gives birth to the first kinds of the arch-like song-form, the ancestor of one of the most characteristic forms of European folk-song. The main social need, that brought about this change, was the development of the *colonatus*, the earliest centre of which, as well as that of the first Latin translations of »biblical« texts, was *North Africa*.

This transformation (in its two main ways: through the »tractus« and »directaneus« types) is showed by analyses and comparisons of the Hebrew, Greek and Latin (pre-Hieronymical, Hieronymical, and »secular«) texts of the practice of Hebrew and Latin *psalm* singing, and of certain types of European folksong.

HAYDNS TÄTIGKEIT IN UNGARN, IM SPIEGEL DES ARCHIVMATERIALS

Aus der Menge des Dokumentenmaterials des im Landesarchiv und in der Nationalbibliothek Szechenyi aufbewahrten Archivs des ehemaligen fürstlichen Hauses Esterházy hat der Verfasser die auf Haydn bezüglichen Dokumente und Briefe zwecks registerartiger Aufarbeitung und Veröffentlichung zusammengestellt.

Haydn war am 1. Mai 1761 in die Dienste des fürstlichen Hauses eingetreten. Gemäß des Zeugnisses des in zwei Exemplaren ausgestellten, jedoch in gesonderten Sammlungen aufbewahrten Vertrages wurde er vom Fürsten Paul Esterházy, dem großen Musiknehaber angestellt. Die Anstellung wurde vom Nachfolger des letzteren, dem Fürsten Nikolaus »dem Prachtliebenden«, im Jahre 1762 bestätigt. Anlässlich der Regelung der Bezüge der Musiker wurde die jährliche Dotation Haydns mit 600 Gulden Bargeld festgesetzt. Die Quittungen zeigen, daß Haydn sein Gehalt in monatlichen Raten behob, und somit monatlich 33 Frt 20 Kreuzer erhielt, wozu noch 50 Gulden Quartalgelder hinzukamen.

Neben dem Kapellmeister Werner versah Haydn auch sämtliche im Zusammenhang mit dem Orchester auftauchenden administrativen Obhegenheiten. Viel Sorge verursachten ihm auch die persönlichen Bitten der Musiker, die er stets kollegial und wohlüberlegt weiterleitete. Im Jahre 1765 verursachten einige Musiker durch Unvorsichtigkeit Feuerschaden, und kamen dafür ins Gefängnis. Haydn verteidigte sie, worauf der Gutedirektor Kahner in seiner Wut dem Meister die Tür vor der Nase zuschlug und solcherart den gefeierten Kapellmeister bis aus Blut beleidigte. Haydn teilte dem Fürsten das Geschehnis in einem langen Briefe mit, ersuchte ihn eine Entscheidung zu treffen, und erklärte, daß er nur einen Herrn, den Fürsten anerkenne, und nicht gewillt sei zwei Herren zu dienen.

Noch zahlreiche Fälle könnten aufgezählt werden in denen Haydn — die Privatangelegenheiten seiner Musiker aufmerksam verfolgend — dieselben wirksam unterstützte und mehrfach auch ohne daß er darum gebeten wurde, persönlich Vorschläge den führenden Beamten unterbreitete.

Die von 1762—1768 ausgestellten Quittungen, Aufzeichnungen und Abrechnungen zeigen, daß das Orchester einer starken Prüfung standhielt; häufig wiederholten sich die Reparaturen und das Stimmen der Instrumente, bei den Streichinstrumenten ist ein großer Bedarf an Saiten wahrzunehmen. Wir lernen die verschiedenen Meister kennen, unter denen viele Wiener, Pressburger und Eisenstädter vorkommen. Haydn achtete auf die Unversehrtheit der Instrumente, kannte ihren Wert; so ließ er z. B. die Cremona-Violine durch den zuverlässigen Meister Braun ausbessern. Haydn hielt sich gerne in Eisenstadt auf, kaufte dort auch ein Haus, zu welchem Zweck er den Fürsten um einen Vorschuß ersuchte, wobei er zur Tilgung der Schuld sein Quartalgeld, beginnend mit dem Jahre 1771, zur Verfügung stellte.

Eines der bedeutendsten Dokumente der Sammlung ist ein aus dem Jahre 1768 datierter Brief, der Mitteilungen und bisher unbekanntes Daten über die Aufführung von Haydns Stabat Mater enthält.

In Eszterháza (im heutigen Fertőd) beginnt ein regelmässiges Musikleben erst nach dem Jahre 1768. Der äußere und innere Ausbau des herrlichen Rokokoschlusses steht mit dem Namen des Fürsten Nikolaus »dem Prachtliebenden« in Verbindung (1760—1770). Der Fürst selbst war ein großer Musikliebhaber und guter Gambenspieler, der den Meister ununterbrochen zum Komponieren von Divertimenti, Trios und anderer Kammermusikwerke — auch über die kontraktliche Verpflichtung hinausgehend — anrieferte. Größere angelegte Empfänge, Feierlichkeiten begannen im Jahre 1772, was mit einem Aufschwung des Musiklebens, der Oper einherging. Die Konzerte und Opern Haydns erlebten auf der Bühne von Eszterháza ihre Uraufführung. Der Spielplan des Jahres 1778 mit monatlicher Einteilung, die Aufführungsprotokolle der Opern aus den Jahren 1784—1790 sind in unserem Besitz. In diesen Protokollen werden die mitwirkenden Personen, sowie die Bühnenarchitekten angeführt, sie enthalten auch die Kalkulationen der mit der Ausstattung der Opern verbundenen Geldaufwendungen.

Die Glanzzeit von Eszterháza nimmt im Jahre 1790 ein Ende, mit dem Tode des Fürsten Nikolaus verliert die Residenz ihre Bedeutung. Kurz vor seinem Tode ließ der Fürst das Musikhaus, worin Haydn 3 Zimmer innehatte, restaurieren.

Anton Esterházy — der Sohn des Fürsten Nikolaus — verhielt sich der Musik gegenüber gleichgültig, er löste das Orchester auf und ließ Haydn pensionieren. Bis

zum Jahre 1795 war Haydn an das fürstliche Haus nicht gebunden. In diese Zeit fallen seine beiden Englandreisen, von denen unsere Sammlung zwei Briefe enthält. In London wird er gefeiert, gibt mehrere Konzerte, und dort beendet er auch seine Oper »Orpheus«. Laut seinem aus dem Jahre 1792 datierten Briefe sehnt er sich jedoch nach Hause, erneut bietet er seine Dienste dem Fürsten an. Zu einer führenden Rolle am fürstlichen Hofe gelangte er jedoch erst nach 1794, unter dem Fürsten Nikolaus Esterházy. Seine Bezüge erhöhen sich nun auf 700 Frt. und erfahren unter der Gönnerschaft des neuen Mäzens eine immer größere Erhöhung.

Im aufgearbeiteten Dokumentenmaterial wurden auch Angaben über den Tod und die Bestattung Haydns gefunden. Der Fürst erwirkte die Erlaubnis zur Exhumation schon im Jahre 1809; die Überführung nach Eisenstadt erfolgte erst am 6. Nov. 1820. Wertvoll ist der Brief des Propstes Frankl, laut welchem er in der Bergkirche von Eisenstadt den vom Rumpf abgetrennten angeblichen Haydn-Schädel persönlich neben den Leichnam setzte. (Bekanntlich erfolgte die endgültige Bestattung des Craniums von J. Haydn erst im Sommer 1954.) — Der Verfasser beabsichtigt unsere Kenntnisse über die Tätigkeit Haydns in Ungarn durch die Erschliessung weiteren Quellenmaterials zu fördern.

*Belu Csuka**:

HAYDN UND DAS BARYTON

Das Baryton, dieses größtenteils vergessene alte Streichinstrument ist allgemein kaum noch bekannt. Auch viele musikwissenschaftliche Werke und Enzyklopädien übergehen dieses seltene, aber einst berühmte Instrument. Dabei stellt die Vernachlässigung dieses Instrumentes eine zweifache Unterlassung dar. Einmal dadurch, daß ein Instrument, für welches allein Haydn mehr als 175 Werke komponiert hat, einfach übergangen wird. Zum anderen aber steht ohne der Kenntnis seiner Barytonwerke das Lebenswerk Haydns nur unvollkommen vor uns, und hinsichtlich seiner Entwicklung würden auch viele Fragen unbeantwortet bleiben.

Die vorliegende Arbeit versucht die bisherigen Unterlassungen einigermaßen anzuholen, was um so eher als eine ungarische Aufgabe betrachtet werden kann, da Haydn alle seine Barytonwerke im damaligen Ungarn schrieb. Die Aufgabe ist eine zweifache: dieses seltene Instrument vorzuführen, und seine Literatur, vor allem im Zusammenhang mit Haydn, bekanntzugeben.

Hinsichtlich der Würdigung dieses Instruments ist es wichtig, zuerst ein nahe verwandtes Instrument — die Viola da gamba — zu beschreiben, da man nur in dem Falle ein richtiges Bild vom Baryton erhält, wenn man den Ursprung und die Entwicklung der den violinförmigen Instrumenten entgegengesetzten »vielsaitigen« Streichinstrumente kennt. Wir lernen die selbstständige Instrumentenfamilie der alten Viola da gamba kennen, deren später süddeutscher Abkömmling das Baryton ist.

Der Abriss der Entwicklung und Literatur der Gambe wird im vorliegenden Artikel mit den Meinungen zeitgenössischer Musiker und Musikgelehrten über das Baryton und über die Gamben ergänzt. Von den alten Theoretikern werden folgende zitiert: Dan. Speer, Mattheson, J. F. B. K. Maier, Eisel, der anonyme Verfasser des »Musicus autodidaktos«, sowie der gelehrte Arzt-Musiker F. A. Weber, von den Verfassern der Enzyklopädien H. Chr. Koch und Gust. Schillings, — in Vertretung der praktischen Musikschriftsteller und Komponisten aber Leop. Mozart und Albrechtsberger. Ohne Ausnahme sprechen alle lobend, ja mit Begeisterung sowohl von den Gamben, als auch vom Baryton; die hervorragende Klangschönheit dieses schwer spielbaren Instrumentes soll die größere Mühe, die zu seiner Erlernung notwendig sei, vollauf rechtfertigen.

Kennzeichnend für die einzelnen Etappen der Geschichte des Barytons sind einerseits die für dieses Instrument geschriebenen Kompositionen, andererseits aber jene Musiker, die als Virtuosen des Violoncello oder der Gambe, das Baryton als ihr Instrument wählten, und dessen hervorragende Repräsentanten wurden. Seine Glanzzeit erlebte das Baryton in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts am Hofe des Fürsten Esterházy, als Haydn dort an der Spitze des Orchesters stand und auch Leiter der Kammermusik am Hofe war. Dort komponierte er für den Fürsten Esterházy (der selber Baryton spielte) seine unzähligen Barytonwerke, die außer dem Fürsten von folgenden hervorra-

* Der Verfasser dieser Abhandlung starb während der Drucklegung des Buches.

genden Violoncellisten zum Vortrag gebracht wurden: Karl *Franz*, Anton *Kraft*, Jos. *Weigl*. Selbstredend werden auch die zu jener Zeit an anderen Orten wirkenden Barytonkünstler erwähnt.

Dem Abriß der Geschichte des Barytons folgt eine Aufzählung aller bis auf heute erhaltenen Instrumente. Als interessante Tatsache wird festgestellt, daß das Baryton in Italien unbekannt war, und daß von den Instrumenten hauptsächlich dort interessante Exemplare erhalten blieben, wo das Baryton ursprünglich kultiviert wurde, also in erster Reihe in Österreich, in der Tschechoslowakei und in Bayern. Hersteller waren vornehmlich österreichische Meister.

Nach Aufzählung der für das Baryton schreibenden Komponisten wird die diesbezügliche Tätigkeit *Haydns* gewürdigt, worauf auch ein thematisches Verzeichnis sämtlicher Barytonwerke von *Haydn* auf Grund des *Elsslerschen* Verzeichnisses (IIV.) veröffentlicht wird. Während jedoch *Elssler* bloß den Anfang der Themen des ersten Satzes dieser Werke angibt (häufig auch mit Fehlern), werden im vorliegenden Artikel unter Hinweis auf die Fehler *Elsslers* die Themen sämtlicher Sätze veröffentlicht.*

Die Bilderbeilagen zeigen die vom *Eszterházy'schen* Baryton hergestellten Aufnahmen, sowie die Manuskripte von zwei kompletten Barytonkompositionen *Haydns* im Faksimile. — Der Urtext der im Artikel angeführten Zitate ist im Anhang zu lesen.

Mátyás Horányi:

BEITRÄGE ZUR MUSIK- U. THEATERGESCHICHTE VON ESZTERHÁZA UND EISENSTADT

Der Artikel veröffentlicht einen, auf die geplante Anstellung Cherubinis bei dem Fürsten Esterházy bezüglichen, bisher unbekanntem Brief des Meisters (1813); ferner den Dekorationsentwurf der Oper »Orlando Paladino« von Haydn, aus dem Skizzenbuch des Dekorationsmalers des Theaters von Eszterháza, Pietro Travaglia; einen Kostümentwurf Pietro Travaglias zur Haydns Oper »Armida«; schliesslich das Verzeichnis der im Eszterházaer Theater von 1784 bis 1790 aufgeführten Opernstücke.

* Zur Zeit der Niederschrift dieser Studie (1956) war das *Themat.-Bibliogr. Verzeichnis* der Haydnwerke von *A. v. Hoboken* (Mainz, 1957) noch nicht erschienen. (Anm. des Herausgebers.)

TARTALOMJEGYZÉK

A 75 éves Kodály Zoltán	5
Molnár Antal: Az ifjú Kodály a zeneszerzés választóján	9
Szabolcsi Bence: A nagyszombati diák	15
Ujfalussy József: A Psalmus Hungaricus	21
Weissmann János (London): Kodály Concerto-ja és Páva-variációi	27
Kovács János: Kodály Zoltán szimfonikus művei	43
Éősze László: Kodály Zoltán gyermekkarai	105
Pais Dezső: Haj—huj—kaját	133
W. Salmen (Freiburg): A középkori magyar vándorzenészek külföldi útjai ...	159
Bárdos Kornél—Csomasz-Tóth Kálmán: Az eperjesi graduál	165
Bónis Ferenc: A Vietórisz-kódex szvit-táncai	265
Vörös Károly: A Rákóczi-nóta dallamának egy ismeretlen változata	337
Benkő András (Cluj-Kolozsvár): Székely László kótáskönyve	345
Falvy Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény	407
Kerényi György: «Megy a kosár»	445
Schram Ferenc: Adalékok betlehemes-játékaink dallamainak eredetéhez	461
Maróthy János: Az európai népdal születése	503
Valkó Arisztid: Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében	627
Csuka Béla: Haydn és a baryton	669
Horányi Máttyás: Az Esterházy-opera	729
Idegennyelvű kivonatok	747

Melléklet: Kodály Zoltán két kiadatlan szerzeménye

KODÁLY ZOLTÁN
INTERMEZZO VONÓSTRÍÓRA

(1905 KÖRÜL)

Allegretto

Hegedű

Brácsa

Gordonka

p

pizz.

p

cresc.

cresc.

cresc.

First system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The first two staves have a dynamic marking of *p* (piano). The third staff has a dynamic marking of *p* and the instruction *arco* (arco). The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Second system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. There are three *cresc.* (crescendo) markings: one in the Treble staff, one in the Bass staff, and one in the Bass staff. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. There are three *f* (forte) markings: one in the Treble staff, one in the Bass staff, and one in the Bass staff. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings: *p* in the Treble staff, *p* in the Bass staff, *mf espr.* in the Bass staff, *pizz.* in the Treble staff, and *p* in the Bass staff. The system ends with a double bar line.

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with rests.

The second system continues the three-staff arrangement. It includes a dynamic marking *dim.* (diminuendo) with a dashed line leading to a *p* (piano) marking. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The third system features a repeat sign. The first part of the system is marked *pp* (pianissimo). The second part, starting with the word *arco*, is also marked *pp*. The bottom staff has a *pp sempre* marking. The notation includes chords and melodic lines.

The fourth system continues the three-staff arrangement. The top staff has a melodic line with slurs. The middle and bottom staves have accompaniment with slurs and ties. The key signature remains two flats.

First system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains a few notes, including a trill marked 'tr'. The Bass staff contains a series of notes, also including a trill marked 'tr'. The bottom staff contains a series of notes. The dynamic marking 'pp sempre' is written below the bottom staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff is mostly empty. The Bass and bottom staves contain musical notation. The dynamic marking 'pp cresc.' is written above the middle and bottom staves.

Third system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff contains musical notation with a dynamic marking 'mf' and a triplet of eighth notes. The Bass and bottom staves contain musical notation with a dynamic marking 'mf'. The dynamic marking 'cresc.' is written below the bottom staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff contains musical notation with dynamic markings 'pp espr. poco a poco' and 'cresc.'. The Bass and bottom staves contain musical notation with dynamic markings 'pp espr. poco a poco' and 'cresc.'. The dynamic marking 'pp espr. poco a poco cresc.' is written below the bottom staff.

The image displays a musical score for three staves, likely piano and bass. The score is divided into four systems, each separated by a dashed line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system is marked with *sempre cresc.* above the top staff and below the middle staff. The second system features *sf* (sforzando) markings in the middle and bottom staves, and *sempre cresc.* above the top staff. The third system includes *f* (forte) in the top staff, *p* (piano) in the middle staff, and *p* in the bottom staff. The fourth system is marked with *cresc.* (crescendo) in the middle and bottom staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation, featuring three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

Second system of musical notation, featuring three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The system includes the instruction *stringendo, cresc.* and concludes with *fff a tempo*.

Third system of musical notation, featuring three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The system includes dynamic markings of *mf* and *p*.

Fourth system of musical notation, featuring three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The system includes the instruction *pizz.* and dynamic markings of *p* and *pp*.

Musical score system 1, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth notes and rests. The third staff contains a bass line with eighth notes and rests. Performance markings include *pizz.* (pizzicato) above the second staff and *arco* (arco) above the third staff. The dynamic marking *espr.* (espressivo) is located at the bottom right of the system.

Musical score system 2, continuing the three-staff arrangement. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a bass line with eighth notes and rests. The third staff has a bass line with eighth notes and rests.

Musical score system 3, continuing the three-staff arrangement. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a bass line with eighth notes and rests. The third staff has a bass line with eighth notes and rests. Performance markings include *arco* above the first staff and *arco* above the second staff. The dynamic marking *espr. cresc. poco a* (espressivo, crescendo poco a poco) is written below the first and second staves.

Musical score system 4, continuing the three-staff arrangement. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests, including a trill (*tr*) and a *poco* marking. The second staff has a bass line with eighth notes and rests, including a *poco* marking. The third staff has a bass line with eighth notes and rests, including a *poco* marking.

ff
decresc.
ff
decresc.
ff
decresc.

This system contains the first three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves begin with a fortissimo (ff) dynamic. The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The word 'decresc.' is written above the top two staves and below the bottom staff, indicating a gradual decrease in volume.

p
pizz.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.

This system contains the next three staves. The dynamics are marked piano (p) at the beginning of each staff. The middle staff includes the instruction 'pizz.' (pizzicato). The word 'cresc.' is written above the top two staves and below the bottom staff, indicating a gradual increase in volume.

mf
sf
mf
sf
mf
f

This system contains the next three staves. The dynamics are marked mezzo-forte (mf) and fortissimo (sf) in the upper staves, and mf and f in the lower staves. The music continues with melodic and rhythmic development.

dim. pizz.
dim.
dim.

This system contains the final three staves. The dynamics are marked dim. (diminuendo) in all staves. The middle staff includes the instruction 'pizz.' (pizzicato). The music concludes with a gradual decrease in volume.

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff is marked *p* *arco*. The second and third staves are also marked *p* *arco*. The first measure of the first system is marked *cresc.*. The second system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff is marked *ff*. The second and third staves are also marked *ff*. The first measure of the second system is marked *ff*. The second system ends with a double bar line and a 3/4 time signature. The third system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff is marked *p*. The second and third staves are marked *p* *espr.* *pizz.*. The first measure of the third system is marked *p*. The third system ends with a double bar line and a 3/4 time signature. The fourth system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff is marked *cresc.*. The second and third staves are also marked *cresc.*. The first measure of the fourth system is marked *cresc.*. The fourth system ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

First system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff has a *cresc.* marking. The Bass staff has a *cresc.* marking and contains triplet markings (3) over groups of notes.

Second system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff has *f cresc.* and *rit. pesante* markings. The Bass staff has *f cresc.* and *arco* markings. The bottom staff has *ff* and *rit.* markings.

Third system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff has *a tempo* and *mf* markings. The Bass staff has *a tempo* and *mf* markings. The bottom staff has *pizz.* and *p* markings.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff has *p* and *pp* markings. The Bass staff has *dolce* and *pizz.* markings. The bottom staff has *pp* and *pp* markings. The system ends with the text "UFFE" on the right.

KODÁLY ZOLTÁN

CSELLÓSZONÁTA-TÉTEL

(1909)

Lento

Cello

Piano

First system of the musical score. The Cello part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Cello part begins with a whole rest. The Piano part starts with a forte (*f*) dynamic and a melodic line in the right hand. The right hand has a *m.g.* (mezzo-gioco) marking. The piano part includes markings for *accel.* (accelerando), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). A *lunga* marking is placed above the final notes of the piano part.

Second system of the musical score, focusing on the Piano part. The right hand features a melodic line with accents (^) and a triplet of eighth notes. The left hand has a dense, arpeggiated accompaniment. The dynamic starts at *pp* (pianissimo) and increases to *f* (forte). A *crescendo* marking is placed below the piano part.

Third system of the musical score, focusing on the Piano part. The right hand has a melodic line with accents (^) and sixteenth-note patterns. The left hand features a sixteenth-note accompaniment with sixteenth-note chords. The dynamic starts at *pp* and increases to *cresc.* (crescendo).

Fourth system of the musical score, focusing on the Piano part. The right hand has a melodic line with sixteenth-note patterns and accents (^). The left hand has a sixteenth-note accompaniment. The dynamic starts at *pp* and increases to *ff* (fortissimo). The system concludes with a *8^a tempo* marking and a *3* (triple) marking. The right hand has a *m.d.* (mezzo-dolce) marking and the left hand has a *m.g.* (mezzo-gioco) marking.

8-3-3 loco

p *m.d.* *pp* *in.g.*

This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplet markings (3) and a 'loco' section. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and triplets (3). Dynamic markings include *p*, *m.d.*, and *pp*, with the instruction *in.g.* (in glissando) appearing below the bass line.

p *dim.* *pp*

poco a poco accel. al

This system continues the two-staff arrangement. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *dim.*, and *pp*. The lower staff features a bass line with slurs and dynamic markings *p* and *pp*. The instruction *poco a poco accel. al* is written above the upper staff.

p

This system shows the continuation of the two-staff piece. The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with a slur.

Tempo principale (♩ = 138-144)

p

This system marks the beginning of the 'Tempo principale' section. The tempo is indicated as quarter note = 138-144. The upper staff features a series of six slurred sixteenth-note patterns, each marked with a '5'. The lower staff has a bass line with slurs.

v

This system shows the continuation of the two-staff piece. The upper staff has a melodic line with slurs and accents (*v*). The lower staff has a bass line with slurs.

This system continues the two-staff arrangement. The upper staff features a series of six slurred sixteenth-note patterns, each marked with a '5'. The lower staff has a bass line with slurs.

System 1: Treble and bass staves. Six measures of sixteenth-note chords, each marked with a forte 'f' dynamic. The chords are beamed together and have a slur underneath.

System 2: Single bass staff. A melodic line consisting of a half note, followed by a quarter note, and a quarter note.

System 3: Treble and bass staves. Six measures of sixteenth-note chords, each marked with a forte 'f' dynamic. The chords are beamed together and have a slur underneath.

System 4: Single bass staff. A melodic line consisting of a half note, followed by a quarter note, and a quarter note.

System 5: Treble and bass staves. Six measures of sixteenth-note chords, each marked with a forte 'f' dynamic. The chords are beamed together and have a slur underneath.

System 6: Single bass staff. A melodic line consisting of a half note, followed by a quarter note, and a quarter note.

System 7: Treble and bass staves. Six measures of sixteenth-note chords, each marked with a forte 'f' dynamic. The chords are beamed together and have a slur underneath.

System 8: Single bass staff. A melodic line consisting of a half note, followed by a quarter note, and a quarter note.

First system of musical notation. The bass clef staff contains a melodic line with a slur over two measures. The piano accompaniment consists of six measures of chords, each with a '5' written below the notes, indicating a fifth interval.

Second system of musical notation. The bass clef staff continues the melodic line with a slur over two measures. The piano accompaniment continues with six measures of chords, each with a '5' written below the notes.

Third system of musical notation. The bass clef staff continues the melodic line with a slur over two measures. The piano accompaniment continues with six measures of chords, each with a '5' written below the notes.

Fourth system of musical notation. The bass clef staff continues the melodic line with a slur over two measures. The piano accompaniment continues with six measures of chords, each with a '5' written below the notes.

pizz.

First system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff begins with a pizzicato instruction. The grand staff features a descending scale in the right hand with a fingering of 5, and a corresponding bass line in the left hand.

arco

Second system of musical notation. The bass staff is marked arco. The grand staff continues the piece with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand has a descending scale, and the left hand has a bass line with some rests.

Third system of musical notation. The grand staff continues with a forte (*f*) and sfz (*sf*) dynamic marking. The right hand has a descending scale, and the left hand has a bass line with some rests.

Fourth system of musical notation. The grand staff continues with a sfz (*sf*) dynamic marking. The right hand has a descending scale, and the left hand has a bass line with some rests. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

First system of musical notation. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The right hand contains complex chordal textures with slurs and dynamic markings of *sf* (sforzando) and *dimin.* (diminuendo). The left hand has a steady accompaniment with eighth notes, also marked with *sf*.

Second system of musical notation. The top staff has a treble clef and contains a melodic line starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The bottom two staves are a grand staff with bass clefs, providing harmonic support with sustained chords.

Third system of musical notation. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The bottom two staves are a grand staff with bass clefs. Dynamics include *pp* and *molto*. A wavy line indicates a tremolo effect on a chord in the right hand, with the instruction *simile* (similar) written below it.

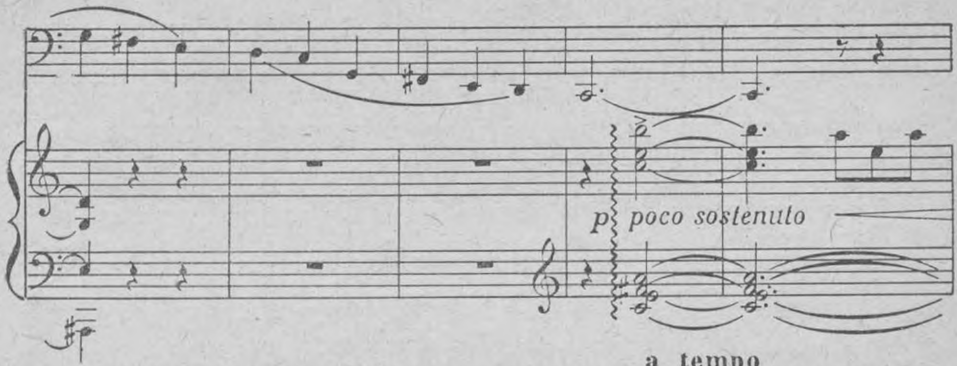
Fourth system of musical notation. The top staff is a single treble clef with a melodic line, marked with *pp* and *cresc.* (crescendo). The bottom two staves are a grand staff with bass clefs, featuring a *sf* (sforzando) dynamic at the beginning.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. A *molto* dynamic marking is present in the right-hand part of the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with melodic and accompanimental lines. A *sf* (sforzando) dynamic marking is present in the left-hand part of the grand staff. The instruction *ossia non arp.* is written below the grand staff, indicating an alternative performance style.

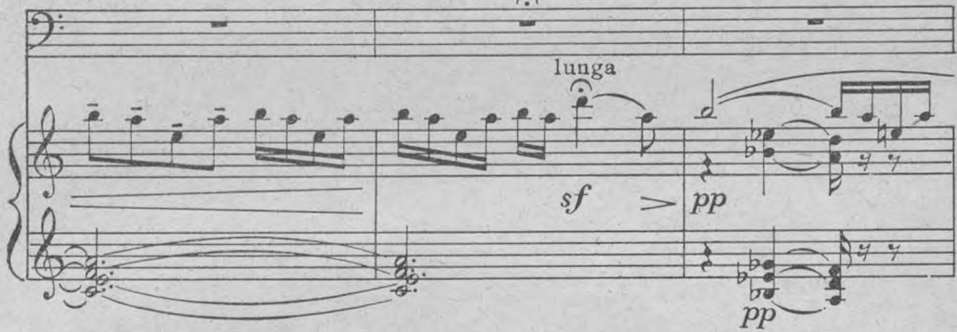
Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with melodic and accompanimental lines. A *stringendo* marking is present in the upper staff. The instruction *ossia* is written in the middle staff. A *sfp* (sforzando piano) dynamic marking is present in the right-hand part of the grand staff.

This musical score is arranged in a system of six staves. The top staff is a single melodic line, likely for violin or viola, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note with a fermata, and ends with a sixteenth-note run marked with a forte (*sf*) dynamic. The second staff is marked "ossia" and contains a melodic line with slurs and rests, ending with a fermata. The third and fourth staves are a grand staff for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section with a fermata. The fifth and sixth staves continue the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and a treble staff with chords and melodic fragments. Dynamics in this section include mezzo-forte (*mf*) and pianissimo (*pp*).



First system of musical notation. It features a bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff contains a melodic line with a slur and a sharp sign. The grand staff has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The right-hand part of the grand staff begins with a wavy line and the instruction *p poco sostenuto*. A sharp sign is placed below the grand staff.

a tempo



Second system of musical notation. It features a bass staff at the top and a grand staff below. The grand staff has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The right-hand part of the grand staff has a slur over a series of notes with the instruction *lunga* above it. The left-hand part of the grand staff has a slur over a series of notes. The instruction *sf* is placed above the grand staff, and *pp* is placed below the right-hand part of the grand staff.



Third system of musical notation. It features a bass staff at the top and a grand staff below. The grand staff has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The right-hand part of the grand staff has a slur over a series of notes with the instruction *sf* above it. The left-hand part of the grand staff has a slur over a series of notes.



Fourth system of musical notation. It features a bass staff at the top and a grand staff below. The grand staff has a bass clef on the left and a bass clef on the right. The right-hand part of the grand staff has a slur over a series of notes. The left-hand part of the grand staff has a slur over a series of notes.

Musical score for XXIV, featuring piano (*p*) and triplets. The score is written in a system of staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The score is divided into several systems:

- System 1:** Features a piano (*p*) marking and a melodic line in the treble clef. The bass clef contains a simple accompaniment.
- System 2:** Continues the melodic and accompaniment lines, with a fermata over a measure in the bass clef.
- System 3:** Shows the melodic line moving to the bass clef and the accompaniment to the treble clef. It includes a triplet of eighth notes.
- System 4:** Features a fermata over a measure in the bass clef, followed by a triplet of eighth notes in the treble clef.
- System 5:** Continues the melodic and accompaniment lines, with a fermata over a measure in the bass clef.
- System 6:** Shows the melodic line moving to the bass clef and the accompaniment to the treble clef. It includes a triplet of eighth notes.
- System 7:** Features a fermata over a measure in the bass clef, followed by a triplet of eighth notes in the treble clef.
- System 8:** Continues the melodic and accompaniment lines, with a fermata over a measure in the bass clef.
- System 9:** Shows the melodic line moving to the bass clef and the accompaniment to the treble clef. It includes a triplet of eighth notes.
- System 10:** Features a fermata over a measure in the bass clef, followed by a triplet of eighth notes in the treble clef.

First system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff contains a complex accompaniment with triplets and slurs. The key signature has two flats.

dim.

Second system of musical notation. The bass staff has a melodic line starting with a *fz.* dynamic and a slur. The grand staff features a fast, rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers (6, 5, 5). A *loco* marking is present above the treble staff. Dynamics include *f* and *dim.*

Third system of musical notation. The bass staff has a melodic line starting with a *p* dynamic and a slur. The grand staff has a complex accompaniment with slurs and fingering numbers (5, 5, 5). Dynamics include *p*, *pp*, and *p*.

pizz.

Fourth system of musical notation. The bass staff has a simple accompaniment with slurs. The grand staff has a complex accompaniment with slurs and dynamics including *cresc.*, *sf*, *dim.*, and *P*.

arco

p

cre - scen - do

f

f cresc.

f

sf

sf

sf

sf

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and a bass staff at the bottom. The music features complex textures with triplets and slurs. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *v* (accrescendo). The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The music continues with complex textures. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *sf* (sforzando). The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The music features complex textures. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *sf* (sforzando). The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The word *loco* is written above the grand staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The music features complex textures. Dynamic markings include *p non cresc.* (piano, non crescendo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano).

pp

pp

sfp

pp

molto

p

sf

cresc.

loco

pp

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note. The grand staff contains a complex rhythmic accompaniment featuring numerous triplets and sixteenth notes.

Second system of musical notation. It features a single treble clef staff and a grand staff. The top staff has a melodic line with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note, with a dashed line indicating a continuation. The grand staff continues the complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present.

Third system of musical notation. It features a single treble clef staff and a grand staff. The top staff has a melodic line with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note, with a dashed line and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The grand staff continues the complex rhythmic accompaniment. The word *loco* is written above the grand staff.

Fourth system of musical notation. It features a single treble clef staff and a grand staff. The top staff has a melodic line with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note, with a dynamic marking of *p* (piano) and the word *stringendo*. The grand staff continues the complex rhythmic accompaniment. The word *stringendo* is written below the grand staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

dim.

a tempo

sf a tempo

p sf

dim. *pp*

poco sost.

This musical score is written for piano and violin. It consists of six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction and a violin entry. The second system features a piano accompaniment with a *dim.* marking and a violin line marked *a tempo*. The third system includes a piano part with *p sf* dynamics and a violin line marked *sf a tempo*. The fourth system shows a piano part with *dim.* and *pp* dynamics and a violin line with *poco sost.* marking. The fifth system continues the piano accompaniment with *pp* dynamics and a violin line with *poco sost.* marking. The sixth system concludes the piece with a piano part featuring a *pp* dynamic and a violin line with a *poco sost.* marking.

a tempo

First system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff contains a whole note chord. The grand staff features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line in the bass clef with eighth notes. Dynamics include *sf* and *p*. There are slurs and accents over the notes.

Second system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff contains a whole note chord. The grand staff features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line in the bass clef with eighth notes. There are slurs and accents over the notes.

Third system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff contains a whole note chord. The grand staff features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line in the bass clef with eighth notes. Dynamics include *pp* and *legato*. There are slurs and accents over the notes.

Fourth system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff contains a whole note chord. The grand staff features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line in the bass clef with eighth notes. There are slurs and accents over the notes.

This page of musical notation consists of several systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The notation is characterized by dense, repetitive rhythmic patterns, often marked with a '9' below the notes, suggesting a 9/8 or similar time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. Dynamic markings are present throughout, including *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). There are also markings for *(p)* (piano) and *(dd)* (double dynamics). The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

The musical score is written for voice and piano. It begins in 3/4 time. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a sixteenth-note figure in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The second system continues this texture. The third system introduces a new piano texture with a sixteenth-note figure in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The fourth system continues this texture. The fifth system introduces a new piano texture with a sixteenth-note figure in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The sixth system continues this texture. The seventh system continues this texture. The eighth system continues this texture. The ninth system continues this texture. The tenth system continues this texture. The eleventh system continues this texture. The twelfth system continues this texture. The score concludes with a final cadence.

p

dim.

This musical score consists of six systems of staves, likely for a piano. The notation includes various musical symbols and dynamics:

- System 1:** Features a bass clef staff with a whole note chord, followed by a treble clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6' for sixteenth notes), and a bass clef staff with a whole note chord.
- System 2:** Shows a treble clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') starting with a *ppp* dynamic. The bass clef staff has a whole note chord, followed by a treble clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a bass clef staff with a whole note chord.
- System 3:** Includes a bass clef staff with a melodic line, a treble clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *f* dynamic, and a bass clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *pp* dynamic. A *cresc.* marking is present above the treble staff.
- System 4:** Features a treble clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *f* dynamic, and a bass clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *pp* dynamic. A *lunga* marking is above the treble staff.
- System 5:** Shows a treble clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *f* dynamic, and a bass clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *pp* dynamic.
- System 6:** Features a treble clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *f* dynamic, and a bass clef staff with a sixteenth-note scale (marked with a '6') and a *pp* dynamic.

Tempo

p

p

sf

pizz

pp

loco

pp

TARTALOMJEGYZÉK

A 75 éves Kodály Zoltán	5
Molnár Antal: Az ifjú Kodály a zeneszerzés választóján	9
Szabolcsi Bence: A nagyszombati diák	15
Ujfalussy József: A Psalmus Hungaricus	21
Weissmann János (London): Kodály Concerto-ja és Páva-variációi	27
Kovács János: Kodály Zoltán szimfonikus művei	43
Eöszé László: Kodály Zoltán gyermekkarai	105
Pais Dezső: Haj—huj—kaját	133
W. Salmen (Freiburg): A középkori magyar vándorzenészek külföldi útjai ...	159
Bárdos Kornél—Csomasz-Tóth Kálmán: Az eperjesi graduál	165
Bónis Ferenc: A Vietórisz-kódex szvit-táncai	265
Vörös Károly: A Rákóczi-nóta dallamának egy ismeretlen változata	337
Benkő András (Cluj-Kolozsvár): Székely László kótáskönyve	345
Falvy Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény	407
Kerényi György: «Megy a kosár»	445
Schram Ferenc: Adalékok betlehemes-játékaink dallamainak eredetéhez	461
Maróthy János: Az európai népdal születése	503
Valkó Arisztid: Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében	627
Csuka Béla: Haydn és a baryton	669
Horányi Mátyás: Az Esterházy-opera	729
Idegennyelvű kivonatok	747

Melléklet: Kodály Zoltán két kiadatlan szerzeménye



Ara : 130,— Ft