

CSOKONAI DALLAMKÖVETŐ VERSEI

Hogy 17–18. századi dalköltészetünkben a zene jelenvalósága újabb értelmezési lehetőségeket tárhat fel az irodalomkutatás számára, arra néhány évvel ezelőtt figyeltem fel, midőn Csokonai *Musikális Gyűjteménye* (Bécs, 1803) akadt a kezembe. A nyomtatvány a költő három versét (*A' pillangóhoz*, *A' reményhez*, *Szemrehányás*) Kossovits József, Spech János és Haydn dallamával közli. A költeményeket elemezve úgy találtam, hogy azok szerkezete egyértelműen megfeleltethető a verbunkos és a bécsi klasszikus melódiák formáinak. Később, szakdolgozatomban a kutatás területét a kritikai kiadásban közreadott összes kottára kiterjesztve tovább folytattam a vizsgálódást a dallamkövető verselés mibenlétét illetően.

Mivel az érintett témával kapcsolatban vagy zenei, vagy irodalmi tanulmányok olvashatók, dolgozatomat hiánypótló munkának szánva egy köztes, a zene- és irodalomtudomány határterületén álló rendszert szerettem volna felvázolni. Elemzéseim ebből adódóan egyik irányban sem lehettek teljes körűek; a zenei és irodalmi formák egymásba fonódására, a különféle létezés módok párbeszédének együttes jelentésére helyezve a hangsúlyt próbáltam a két tudomány határterületén álló új megközelítési módokat keresni.

A korszak dalköltészetével foglalkozó szakirodalom szerint a kész dallamokra való versírás, az ún. „sperontizmus” a 18. században élte virágkorát. (Az írásmód az elnevezését a Sperontes néven működő Johannes Sigismund Scholze [1705–1750] német zeneszerzőről kapta.) A „virágkor” természetesen az előző hagyományok szerves folytatásaként értendő, hiszen az énekvész a századok folyamán nemcsak a populáris kultúra részeként maradt fenn, de Amade, Faludi, Verseghy és Szentjóni „dalgyűjteményei” mind azt bizonyítják, hogy a magas irodalom létezés módját is mindvégig meghatározta. Az, hogy a dallamkövető írásmód a 17. századtól a költészetben új formakészlet kibontakozását segítette, az alapvetően megváltozott zenei ízlésnek illetve irányzatoknak köszönhető. Amade László a magyar versíró hagyományt követve nyugati, divatos dallamok hatására alkotott rövid sorokból álló bonyolult strófaszerkezeteket, játékos, több szótagú rímeket. Faludi Ferenc énekszövegei között a közköltészet jellemző vénasszonycsúfolóit éppúgy megtaláljuk, mint a pásztorköltészet idilljeit. Bár énekeit ő is népszerű, idegen dallamokra írta, új verseléssel sohasem kísérletezett: magyaros ritmusú sorai közül itt-ott mégis kihallható az időmértékes lejtés, a mintadallam inspirációjának következménye. A sorok szótagszámát és rímrendszerét megőrizte, de a szótagmérésről éppúgy lemond-

dott, mint Szentjóni Szabó László. Verseghy már tudatosan választotta eszményének a nyugati, ritmikus dallamot: énekszerzése a hagyományok egymással való játékát, kontinuitását és diszkontinuitását élesen megvilágítja. Bár jambizáló énekszerzésével tudatosan próbált elszakadni a hagyományoktól, mégis önkéntelenül követte azok szokásrendszerét, midőn vallásos darabjait gyakran szerelmes szöveg alapján, profán dallamra írta. Csokonai nótái hasonlóan tudatos formaművészetük mellett is beágyazódnak az énekköltészet korábbi hagyományaiba, annál is inkább, mivel – miként ezt az elemzések egyértelműsítik – Vitéz Mihálynál az új formák létrehozása sohasem jelentette a régiek tagadását.

Az énekverseket azonban az irodalomtudomány nagyrészt szövegversként kezeli, mint elsődleges forrást, a kritikai kiadás is, amely, bár külön fejezetben ír a kor zenekultúrájáról, az énekköltészet jelenvalóságáról, az érintett költemények irodalmi elemzésénél figyelmen kívül hagyja az esetlegesen rendelkezésre álló zenei forrásokat. Az adott dalokról a következőképpen ír: „verselése, ritmusa pontosabban meg nem határozható, a dallamhoz igazodott” – majd a kottakép következik a gyakran egymásnak ellentmondó zenetörténeti, stílusbeli dallamelemzéssel. Az irodalmár és a zenetudós gyakran elbeszél egymás mellett, illetve hozzáértés hiányában a másik szakterületről egymásnak ellentmondó érveket sorakoztat fel saját elméletének igazolására. Elsősorban tehát ezt az egymás mellettséget szerettem volna feloldani, de már a kezdetekkor újabb problémák jelentkeztek.

Mindenekelőtt a dallamkövető versek kiválasztása okozott alapvető nehézséget.

Bár a költemények első kötetének jegyzetében Szilágyi Ferenc tisztázza a „nóta” és a „dal” közötti különbséget – miszerint „a »nóta« mindig dallamra utal, a »Dal« pedig föltehetően csak irodalmi műfajmegjelölés, s nem jelent dallamra írt verset”¹ –, később egyértelműen dallamkövetőnek minősít olyan verseket is, amelyeknél nemcsak a „nóta” utalás hiányzik, de a költemények műves formája és erőteljes gondolatossága is ellentmond a zenei fogantatásnak (pl. *A békekötésre* – szapphói strófában, *Újlesztendei gondolatok* – hopponaczeum vel trochaicumban stb.). A kettősség valószínűleg a zenei forrás egyoldalúságából illetve kritikátlan használatából származik. A közreadott kották nagy része ugyanis Tóth István kiskunfilepszállási orgonista kántor énekeskönyvéből való (1832–1843), ami nemcsak modern írásmódjában tér el a korabeli melodiáriumoktól, de természetesen sokkal inkább tükrözi saját korának ízlés- és gondolatvilágát, mintsem a 30–40 évvel korábbi kulturális állapotokat.

Tóth István már mai kottarendszert használ (ötvonalas, violin- és basszuskulccsal, előjegyzésekkel, ütemmutatóval, ütemvonallal), és kézírása kiválóan olvasható. Korabeli melodiáriumaink viszont – 18–19. századi diákénekeskönyveink, amelyeknek anyaga vagy feljegyzésmódja a református kollégiumok zenei gyakorlatán alapul – inkább hét–kilenc soros vonalrendszerben rögzítik a kulcsok és előjegyzések nélküli dallamot, sem ütemjelzést, sem ütemvonalakat nem használnak: csak a dallam- illetve a szövegsorok határán álló disztinkció-vonalak tagolják a partitúrákat. Így aztán számtalan olvasat létezik nemcsak a ritmus variabilitásából, hanem a szüntelenül felbukkanó dallamvariációkból adódóan is.

¹ CSOKONAI VITÉZ Mihály *Összes művei, Költemények*, 1, kiad. SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1975, 248.

Egyes melodiáriumok a teljes kóruspartitúrát, mások csak egy-egy szólamot jegyeztek le (ami korántsem jelenti mindig a dallamot). A „dallamtár” (első 8–10 oldal), mint például az 1813-as *Halotti énekek*ben, gyakran elkülönül a már csak nótaulásokat tartalmazó szöveges résztől. Énekeskönyveink jellemző vonása még a heterogén szöveg- és dallamanyag. A Maróthi-féle „harmóniás éneklés” hagyományával (nyugati faux-bourdon technika) a népdal, a kuruc dalköltészet hagyatéka, a nyugati klasszikus, a rokokó és a verbunkos dallamosság él együtt. Szövegüket tekintve „van köztük vallásos, hazafias, csatadal, fennköltebb vagy népiesebb szerelmi dal, románcszerű vers. Vannak mitológus és allegorikus dalok, latin és magyar diákdalok, profán versek és szinte érzelgős panaszdalok.”² Gyakori a stíluskeveredés egy-egy versen, sőt egy-egy strófán belül is; a népdalok ismert képeivel induló szerelmi vágyakozás gyakran rokokó díszítettségbe csap át.

Ugyanarra a dallamra „különböző kéziratokban más-más, mégpedig az egyikben istenes, a másikban szerelmi, egyikben ildomos, a másokban tréfás szöveg fordul elő – ez Európa-szerte elterjedt jelenség. A magyar reformáció első századának vezetői is éppen a virágénekek és a »pajkos hajdú nóták« meg a »korcsmán és egyéb zabáló gaz helyeken« szokásos, »akármilyen bokorbul költ« nóták egyházi szövegekkel való társítása ellen keltek ki a legélesebb hangon.”³ A mélyből feltörő életet azonban nehéz törvényekkel szabályozni. A korabeli közköltészetnek, „e félig írásbeli, félig orális, európai motívum- és formula-kincset felhasználó alkalmi versszerzésnek bizonyos alkotásai, egész divatjuk múltával bekerülhettek a népi műveltségbe, mások viszont, mivel a korabeli poézis színvonalán szóltak, az anyanyelvű irodalmat gazdagították. Így folklorizálódtak pl. Amade, Faludi, Csokonai versei.”⁴ Csokonainál ez a formakészlet minduntalan felbukkan (a „fentebb styl” és Kazinczy megbotránkoztatására) – sperontista verseinél pedig az adott dallammal párosítva még erőteljesebben nyilvánul meg. A dallam ezeknél vagy megerősíti a közköltészet létezőmódjából fakadó gúnyos, csúfolódó hangnemet (pl. *Egy fiatal házostulandónak habozása; [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz...]*), vagy a szöveget önmaga ellentettjébe átfordítva ironizál (pl. *Egy bétsi magyar gavallér; Egy kétségbeesett magagyilkosa*).

Mivel Csokonai sperontista versei a melodiáriumoknak szerves részét alkotják, az énekszövegek tartalmi és formai heterogeneitásából adódóan kénytelen voltam elvetni az irodalmi rendszerből való kiindulást, s koncepciómat elsődlegesen a hagyományos zenetörténeti szemléletre alapoztam. Ugyanakkor a fent említett ellentmondással is szembe-sülve próbáltam a „valódi” dallamkövető versekre korlátozni az elemzést. A további kutatás egyik lehetséges irányát e hagyományos zenetörténeti szemléletből kiinduló koncepcióval vázolnám fel, már túllépve az egyetlen forrásra alapozott elemzések eredményein. Igaz, hogy Tóth István kézírata is közelebb vihet egy-egy lehetséges olvasattal a dallamkövető versek világához, ám ennek autentikussága a korabeli forrásokból semmiképpen sem egyértelműsíthető. A dallamkövető versek valódi létezőmódját elsősorban a

² DOBSZAY László, *Magyar zenetörténet*, Bp., Gondolat, 1984, 257.

³ CSOMASZ TÓTH Kálmán, *Maróthi György és a kollégiumi zene*, Bp., Akadémiai, 1978, 195.

⁴ *Közköltészet*, 1, *Mulattatók*, kiad. KÜLLÖS Imola, munkatárs CSÖRSZ RUMEN István, Bp., Balassi, 2000 (RMKT XVIII. század), 23.

korabeli irodalmi és zenei kontextus együttes feltárásában ragadhatjuk meg. A továbbiakban stílusonként egy-két „nótát” kiragadva több rendelkezésre álló forrás összevetésével (akár a primer forrásig visszamenve) szemléltetem ezen kutatási irány lehetséges eredményeit.

A Csokonai-„nóták” tipológiája

Szabolcsi Bence a 18. század református kollégiumi daltermését alapvetően három részre tagolja:

„1. Népdalok.

2. Népies, egyszerűbb műdalok, alapszerkezetükben közvetlenül a népi dallamok egyszerűbb formatípusait követve, de már komplikáltabb, keresettebb, tudatosan színező s részletező készséggel.

3. Műzene: telve nyugati vonásokkal, hajlékony és szenzibilis dallamszövő technikával. Virtuóz részletkidolgozás, aprólékos színezőkészség, bonyolult szerkezetekre való hajlam jellemzi.”⁵

Mivel a népdal és a népies, egyszerűbb műdal kategóriáját – mint arról később részletesen szó lesz – nehéz szétválasztani, az első két kategóriát összevonva egyrészt szűkítettem Szabolcsi rendszerét, a műdalok csoportját pedig a Csokonai-nóták arányainak megfelelően részletesebben tárgyaltam.

Mivel a dalszerzés és a költészet együttesen leginkább a ritmikában ragadható meg, elemzésem középpontjába a „nóták” verselése került. Bár a dallamkövető versek ritmikája önmagában sokszor nehezen meghatározható, egy adott verselési rendszerbe nem kényszeríthető, a zene ritmusa, az ütemmutató és a hangsúly feloldhat bizonyos értelmezési nehézségeket. A dallam ebből a szempontból elhanyagolható szerepet játszik; nehezen meghatározható, elvont érzelmeket közvetít a hangnem, a melódia ívei stb. segítségével, amely a témaválasztásnak irányt szabhatott, ám a verselést lényegében nem befolyásolta. A verselési rendszer természetesen csak pontos dallamlejegyzésnél vehető össze a zene ritmusával illetve formáival. Itt szinte kizárólag másodlagos forrásokra támaszkodhatunk (Tóth István és Arany János kéziratára), amelyek párbeszédbe lépve az előző hagyományokkal ebben az esetben segítenek újraírni azok kontextusát. Máskor – például a melódiák változásánál – a hagyományok közötti játék a diszkontinuitásban érhető tetten. Az állandó párbeszéd a dallamkövető verseknél zene és irodalom kapcsolata folytán sokszor kibogozhatatlanul szövevényessé válik, a különböző hagyományrendszerek egymásba játszva állandóan újraképezik önmaguk és a másik jelentését.

A következőkben a teljesség igénye nélkül stílusonként egy-két konkrét példával szemléltetném e különféle hagyományrendek egymásba fonódását és összjátékát.

⁵ SZABOLCSI Bence, *A magyar zene évszázadai* = Sz. B., *Tanulmányok*, II, XVIII–XIX. század, Bp., Zeneműkiadó, 1961, 73.

„A dal lényege az ének és nem a festés: tökéletessége a szenvedély vagy az érzellem dallamos folyamatában rejlik, amit a régi találó kifejezéssel dallamnak lehetne nevezni” – írta Herder az 1778–79-ben megjelent népdalgyűjteménye, a *Volkslieder* egyik előszavában. Herder népdalfogalma még jelentősen eltér a 19. században kialakulttól. Gyűjteményében nemcsak mai értelemben vett népdalokat, hanem Ossianból, Shakespeare-ből vett részleteket, sőt kortárs német dalokat is közöl. Népdalfogalma a „népek dalait”, a „népies” és a „népszerű” dalokat egyaránt jelentette. „Herder olykor keverte a népdal (Volkslied) és a nemzeti dal (Nationallied) szavakat, a romantika pedig ezekből alakította ki a népdal, ill. a népköltészet azon fogalmát, amely azt a nemzetiség legmélyebb kifejezésének tekintette. Herdernél még népeket összekapcsoló, közös »anyanyelvüket« bizonyító szöveg volt a népdal, általában a népköltészet.”⁶ A felvilágosodás népdalértelmezésére igen jellemző példa magyar vonatkozásban Csokonai dunántúli népdalgyűjtése. A költő 1797-es, Koháry Ferenchez írott levelében már mintegy 450 „magyar népbéli dalt” említ, amit „az elvesztéstől megmenteni kívánt”. A dalgyűjtemény kezdősorai a Zöld Kódex 76b ívén találhatóak (*Beh tsendes élete; Bús szívem sebeit ha számlálom; Zefir a’ vad liget mellett; Búmat, gondomat; stb.*). A néhány fennmaradt dallam – Csokonai saját kezű lejegyzésében (MTAK K, 672/I, 31a–32b) – a bécsi klasszicizmus stílusjegyeit viseli magán, a „népies” szövegeken pedig a rokokó hagyott erőteljes nyomot. A stílus heterogeneitása a korabeli népdalfelfogásból eredeztethető, hiszen Csokonai számára „a hangsúly mindvégig azon a nemzeti hagyományon van, ami fellelhető a parasztkörökben is, nem pedig a népi-paraszti hagyománykincsen, mint a nemzeti hagyomány egyedüli letéteményesén.”⁷ Bár a költő dalgyűjteménye elveszett, a 300 ill. 450 „mindenes nóta” között nyilván valódi népdalok is szép számmal akadtak – népies dallamkövető versei bizonyára ezek lenyomatai.

Egy fiatal házósülandónak habozása

Csokonai e vénlánycsúfolója feltehetőleg Csurgón született a *Karnyóné* betétjeként. Dallamának korabeli lejegyzése Csokonai *Két Víg Játékok* című színműgyűjteményében maradt ránk (lelőhelye: MTAK K, 671, 75a). Jól látható, hogy a másoló a szövegsorokat elválasztó disztinkcióvonalakon kívül – ami a 8-as szótagszámot egyértelműsíti – egy C-kulcsot is beírt a kottába, de azt a dallamsor (líd lenne) ritkasága és a kontextus (a K 671, 75a lapon szereplő hat másik dallam ugyanezzel a C-kulccsal van lejegyezve) miatt figyelmen kívül hagyhatjuk. Szerencsére *A magyar népzene tárának* 9. kötete a 68. típusnál mint történeti feljegyzésre utal Csokonai dallamára, s egyértelműen meghatározza a

⁶ VAJDA György Mihály, *A felvilágosodás századának fordulója: döntő változások kora az európai irodalomban = Folytonosság vagy fordulat?*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 195.

⁷ DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 155.

dór sorú népdaltípus jellemzőit. „8 szótagos, izometrikus, többségében izoritmikus, 4/4-es dudanóta, részleges kvintváltással. Dudanótára jellemzően sok benne a hangismétlés, [...] fokozatosan ereszkedik. A változatok többsége giusto, [...] többnyire lakodalmas funkciójú.”⁸ Csokonai tehát a közköltészetből merítve a meglehetősen szókimondó vénlánycsúfolót lakodalmas dallammal párosítja. Nyilván a korabeli hallgató dallamemlékezetére építve választotta azt a zenei formát, amivel tovább ironizálhatott a populáris kultúra kedvelt témáján.⁹

Az alábbiakban a korabeli lejegyzés (MTAK K, 671, 75a) után az abból készített mai átirat látható. Ez a kritikai kiadás dallamközlésén alapul, de már a nyilvánvaló elírást kijavítva (előjegyzés hiányában dór helyett fríg dallamot adtak közre) szerkesztettem meg az egyértelműen olvasható kottaképet.

The image shows a handwritten musical score on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written above the notes. The score is as follows:

Sze - me nem sír, még is ned - ves;
 Ké - pe rán - tzos; fo - ga red - ves;
 Hor - gas lá - ba tity - tyen - toty - tyan;
 So - vány fa - ra egy - gyet loty - tyan.

A klasszika dallamai

Csokonai vizsgált dallamkövető verseinek legnagyobb része a bécsi klasszicizmus stílusjegyeit viseli magán. Ez az egyoldalúság, mint már utaltam rá, a kritikai kiadás esetében valószínűleg a forrás egyedüliségéből fakad. A majdnem kizárólagos forrásként

⁸ *A magyar népzene tára*, 9, *Népdaltípusok*, 4, kiad. DOMOKOS Mária, főmunkatárs OLSVAI Imre, Bp., Balassi, 1995, 10.

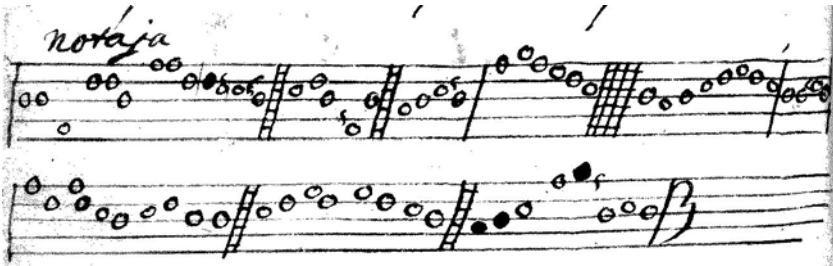
⁹ A nyolcadokat negyedekként értelmezve a dallam 4/4-essé válik. A dór rendszernek megfelelő két keresztelőjegyzést a kottába én írtam be.

használt melodiáriumban (Tóth István) a dalok mintegy 80 %-ára a korabeli műzene kecses dallamossága, belső szekvenciázó hajlama, a szimmetrikus szerkezet stb. jellemző. Annak vizsgálata, hogy Csokonai életművében melyik stílusréteg hogyan és milyen mértékben volt meghatározó, a hozzáférhető források összevetésével a majdani kutatás egyik tárgyát képezheti.

[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz...]

A költeményt a költő 1794 decemberében írta Tóth Ferenc nevű kollégájának, aki már gyermekségétől fogva vetélytársa volt a kollégiumban. A szöveg önmagában egy tréfás, évődő köszöntő, de a nyugati hatásokat mutató hármashangzatokra épülő dallam erős ironikus élt ad a versnek. A „Ferentzek” és „borok” tonikai akkordra épülő egyre feljebb ívelő dallamához a jelzők fordítottan arányos értéke társul: a melódia emelkedése csökkenő értékítéletet fejez ki. A dallam végig játékos, évődő marad; a gyors, futamszerű építkezést csak a Halleluják refrénszerű ismétlődése nyugtatja meg, tréfás ellentétet teremtve a bor és a retorika hangulatában vigadó diákság és a vallásos fogalom érzelmi hatása között. A kritikai kiadásban közreadott kotta alapján könnyű összevetni a zenei és az irodalmi formát. Eszerint a sorok szótagszámát valószínűleg a dallam ritmikája határozta meg, a rímelés pedig a dallamívektől függ. Fontos azonban megjegyezni, hogy a dallam Csokonai kéziratában a debreceni melodiáriumból jellegzetes lejegyzésében (kilenccsoros rendszerben, előjegyzés, ritmus, ütemmutató, ütemvonal nélkül) maradt ránk – a megjelent átiratot, mint a lehetséges olvasatok egyikét, Gupcsó Ágnes készítette.

Az 1807-es, közel egykorú kézirat (Tóth Mihály-versgyűjtemény, lelőhely: OSZK, Oct. Hung. 1915) dallamlejegyzése után az abból Gupcsó Ágnes által készített mai átiratot közöljük.



ItK

Zold Fe-rentz, kék Fe-rentz, T[óth] Fe - rentz, Mind, mind Fe - rentz,
He - gyi bor, ker - ti bor, Jó - zsa bor, Mind, mind mind bor,

Te Chri - a ön - tö, Ne - sze kö - szön - tö, Hal - le - lu - ja, Ma jó - kí - ván - sá - gim,
Ér - ted lesznek száz is, Hogy vég - re e - gyen meg, az An - ta - na - cla - sis.

U - ram, éltesd ezt a Cotzét, Hogy e - gyen meg sok száz plocét, Hal - le - lu - ja, Jer - ke Fer - ke, él - tes - sen a Fre - ier,
Vi - vát! sti - vát ad - jon né - ki Ba - yer,

Mert meg - égett a kis Fi - ló, O - da Ca - ti - li - na, Mi - ló, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

Búcsúvétel

Bár a kritikai kiadás e párbeszédese kettős dalt egyértelműen sperontistának minősíti – „ezért is váltakoznak stórfáiban hangsúlyos, ütemes és trochaikus lejtésű sorok”¹⁰ –, a dallamot Molnár Antalt idézve előbb népies hatásokban fogant, magyaros, ritmikus lejtésűnek, majd közönséges osztrák, népdalszerű muzsikának titulálja. Úgy gondolván, hogy ez az ellentmondás a jegyzetben sokat emlegetett Arany-féle lejegyzésből¹¹ származik, az eredeti forrásokat felkutatva összehasonlítottam a két dallamot. Bár a különféle stílusbesorolásra nem kaptam magyarázatot (mindkettőnél ugyanaz a jellegzetesen hármashangzatokra és szekvenciákra épülő nyugati dallam), az eltérő ütemezésből eredő többféle olvasat némi magyarázattal szolgálhat a kettős verselés mibenlétére. A kétféle lejegyzés (2/4-es illetve 3/4-es) a szimultán verselés más-más jellegét domborítja ki. Tóth István 2/4-es értelmezése a 10-es soroknak – azokat 4+4+2-re osztva – is trochaikus jelleget ad, s híven követi a 3–4. sor időmértékes lejtését; természetesen szinte végig kis-nyújtottként értelmezve az egyenletes nyolcadokat. (A „fájdalom” b-h lépése – csak h helyett – elírás lehet, miként az „el kell menni” résznél is a „szádra hintsem”-hez hasonlóan valószínűbb a c-h-a-g fordulat.) Ezzel szemben Arany 3/4-es lejegyzése erőteljesen az ütemhangsúly szerint tagolva a szöveget még a tisztán trochaikus lejtésű 3–4. sort is megfosztja időmér-

¹⁰ CSOKONAI VITÉZ Mihály *Összes művei, Költemények*, 4. kiad. SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1994, 434.

¹¹ *Arany János népdalgyűjteménye*, kiad. KODÁLY Zoltán, GYULAI Ágost, Bp., Akadémiai, 1952.

ItK

tékes jellegétől, 3+2-re osztva azt. A kétféle súlyviszony a következőképpen alakítja a verselést:

Irodalomtörténeti Közlemények

2006. CXIII. évfolyam 6. szám

(Tóth) Mégyek már. En/gedd meg, kedves / Kincsem,
Hogy megváló / csókom' szádra / hintsem.
Jaj be / fájlalom,
Kedves / Angyalom!
Hogy midőn bol/doggá kezdtem / lenni,
El kell men/ni.

(Arany) Mégyek már. / Engedd meg, / drága Kin/csem,
Hogy megvá/ló csókom' / szádra hin/tsem.
Jaj be fáj/lalom,
Kedves An/gyalom!
Hogy midőn / boldoggá / kezdtem len/ni,
El kell men/ni.

A metrikának ezt a variabilitását – akár többféle előadásban hallva – fedezhette fel annak idején Csokonai ebben a könnyed, vidám dallamban. Az eltérő „nótalejegyzés” nemcsak a verselés szétbonthatatlan egységére ad magyarázatot, de kézzelfogható bizonyíték egy dallam többféle olvasatának lehetőségére. Mint láttuk, bár vannak olyan sorok, amelyek egyértelműen és kizárólag tartoznak valamelyik verselési rendszerbe, a költemény egésze ilyen szempontból nehezen meghatározható – a sorok a dallam ütemmutatójától függően kapnak időmértékes vagy hangsúlyos ritmikát.

Alább Arany János egyszólamú lejegyzése után a Tóth István melodiáriumból származó kottakép látható.

II. Társas dalok (főbbnyire idegen dallamra.)

Csokonai

Mé-gyek már, en-gedd meg drá-ga kin-csem Hogy meg vá-
lá-csi kom szá-dra hin-tsem Jaj be fáj-la-lom Kedves an-
gya-lom Hogy mi-dőn bol-dog-gá kez-dtem len-ni El kell men-ni.

54. *Bütsüi vétel* *Cokoma*

M. St.!

Vegyek már. Engedd meg, kedves hűntsem! Hogy megvold

csókom Áldra hűntsem. Sajó fájdalom. Kedves Angyalom!

Hogy midőn odogga kéldem sem. Ek kell menni.

Verbunkosra írt versek

A verbunkos, mint újabb magyar tánczenestílus, a 18. század utolsó harmadában alakult ki bécsi, olasz, szláv és balkáni elemek keveredésével. „Az új hangszeres irodalom hatalmas léptekkel hódít, s propaganda-eszközü felhasználja a dalt is; divatba jön hangszeres melódiák, táncdarabok leéneklése, melizmáikkal, táncszerű zárlataikkal egyetemben, tekintet nélkül hangszeres koncepcióikra. A műfaj belső ellentmondása nyilvánvaló: az ilyen »leéneklésből« sohasem válik igazi dal, megmarad hangszeres dallam és szöveg utólagos, erőszakos összepárosításának. Nem is virágzott sokáig; de még a XIX. század 30-as, 40-es éveiből is ismerjük jellegzetes, furcsa emlékeit Sárospatakról, a Tóth István-féle kéziratból, melyek a szövegnek természetellenes tagolását, hibás prozódiját, göröngyösségét mutatják.”¹² Bár Szabolcsi Bence megállapítása kétségkívül helytálló, egyrészt a korabeli zenei ízlést nem mérhetjük mai esztétikával, másrészt a verbunkos dalirodalom népszerűsége az adott történelmi helyzetből adódóan a 18. század végének és a 19. elejének nemzeti eszméjéből fakadt. A nagyrészt nyugati jövevényben (jellemzője a klasszi-

¹² SZABOLCSI Bence, *Két énekelt verbunkos*, *Zenei Szemle*, 13 (1929), 77.

kus arányok szerint periodizált ritmika, mely kedveli a szimmetrikus felépítést, a szekvenciákat stb.) a nemzet önmagára ismert. Csokonai maga is az ősi magyar táncot ünnepli a verbunkosban, melynek hallatára „minden magyar szívek buzdulnak, Ősi természetes lángjaiktól gyúlnak” (*Dorothy*, 1799). „Az igazi magyar tánc a lassú verbunkos – jegyzi meg ugyanitt –, amit b. eml. eleink, kik a nemzeti dolgokat korcsosodó unokáiknál jobban kedvelték, szebb és méltóbb kifejezéssel nemes táncnak neveztek.” S elragadtatva kiált fel: „Nemes magyar táncom! ki ősi nyelvünkkel S ruhánkkal jöttél ki dicső nemzetünkkel... Ázsiai színben fénylik nemességed...”

A' feléledt pásztor

Ott hol a patakotska... kezdetű kettős dalát a költő 1794 táján fordította illetve dolgozta át magyarra G. H. A. Koch *An die Westwinde* című költeményéből. Később, 1804-ben átritmizálva újabb változatot készített. A német eredetit néhány évvel korábban (1791) *Thirzis üzenettye* címmel Verseghy is lefordította. Míg Verseghy meglehetősen híven követi a német eredeti formáját (11a 11a 6b 11c 11c 6b), Csokonai egy verbunkos dallammal párosítva a pásztoridill tematikát, a versformát az adott dallamhoz igazította. A strófák hatsorosak maradtak, ám a szótagszámot és a rímelést a dallam és a ritmus a következőképpen alakította: 15a 15a 15b 10b 12c 12c. Igaz, az *Uránia* (III, 1795, 207–208) a hat sort a dallam ismétlő frázisainak megfelelően nyolcra bontotta, mégis a német eredeti és Verseghy fordítása mellett Csokonainak ugyanebben az időben ugyanerre a dallamra írt másik két „nótája” is a hatsoros forma mellett tanúskodik. (*[Élj vígan érde-meddel...]*: 15a 15a 14b 10b 12c 12c; *T. T. Professor Budai Ésaías Úrhoz*: 16a 16a 15b 9b 12c 12c.) Mindkettő az *Ott hol a patakotska...* dallamára született. A nótautalás jelzi, hogy *A' feléledt pásztor* szövege egy addig ismeretlen, hangszeres dallamra íródott, így a későbbiekben ez vált a hivatkozás alapjává.

Stoll Béla bibliográfiája Csokonai e versénél nyolc melodiáriumra hivatkozik;¹³ emellett a Zenetudományi Intézetben Gupcsó Ágnes segítségével én magam még további három énekeskönyvben találkoztam az *Ott hol a patakotska...* nótautalásával és dallamával.

A különböző korból származó források egyrészt az egyes kulturális hagyományok egymással való folyamatos párbeszédét érzékeltetik, másrészt megvilágítják, hogy az újabbak miként értelmezik újra a korábbiakat az új kontextus, az új szellemi környezet által. Arany 1874-es lejegyzése éppúgy felülírja Tóth István 30–40 évvel korábbi kéziratát, mint az a Csokonai-korabeli melodiáriumokét. A modern kottakép a „taktus nélkül szükkölködő dallamok” rekonstrukcióját segítve a diszkontinuitás mellett természetesen a hagyomány kontinuitását is hangsúlyozza. Elemzésem még a teljesség igénye nélkül szeretné felvázolni, hogy Tóth István illetve Arany olvasata mennyiben folytatása a ko-

¹³ STOLL Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*, Bp., Balassi, 2002, 747.

rábbi hagyománynak, s újabb formakészletéből adódóan hogyan módosítja annak jelentésképző erejét.

A korabeli lejegyzéseket a következő három melodiárium alapján vizsgálom:

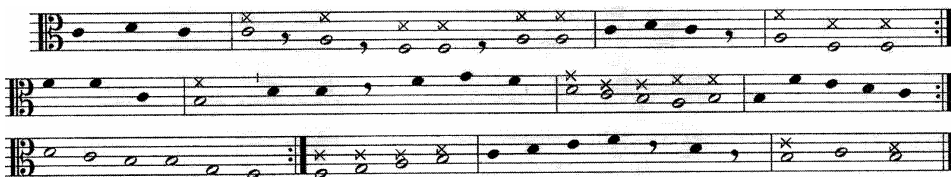
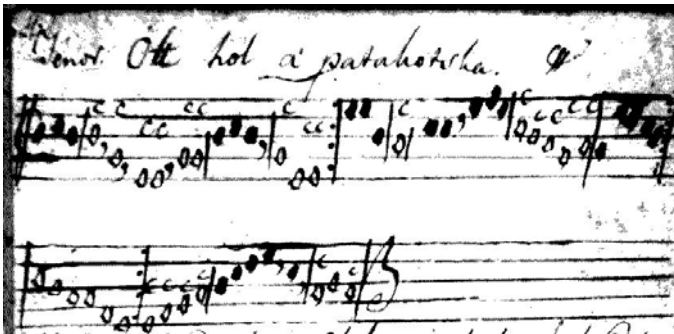
1. *Sárospataki melodiárium 1808-ból.* A dallam ötvonalas rendszerben, előjegyzés, ütemmutató nélkül. A tenor mellett bizonyos rendszerességgel a diszkont szólam is megjelenik, a disztinkció-vonalakon belül kezdetleges ütemtagolást találunk. (Stoll 598.)

A dallamhoz a következő szöveg tartozik:

Tanúl a' Nagyok esetéből por szülte halandó
Hogy az élet L:fényesebb boldogsága is mulandó
Szemfényvesztő piatzára ha ki tsal a világ
Ezt kellemekkel. Azt bets tzimekkel.
Ekisgeti (?) másnak. Az Uralkodásnak
Randját övedzi fel mint egy hatalmasnak.

A halotti ének formáját – ami majdnem teljesen fedi Csokonai versét (15a 16a 14x 10x 12b 12b) – nyilván nemcsak a dallam, hanem az előzetes szövegismeret is alakította.

Alább a jobb olvashatóság kedvéért az eredeti kézirat kottaképe mellett annak gépi szerkesztését is közöljük.



2. *Szépirodalmi Vegyes vagy Sebestyén Gábor jegyzetkönyve 1810-ből.* (Halotti versek, névnap i köszöntők, közmondások, verstan i töredékek.) Nyolcvonalas rendszerben lejegyzett négysszólamú kóruspartitúra, előjegyzés, ütemmutató, ütemvonal nélkül, disztinkció-vonalakkal tagolva. Az utolsó sor alig olvasható. (Stoll 618.)

A következőkben szintén az egyértelműbb olvashatóság kedvéért a kéziratos lejegyzés után annak gépi másolata is látható.

Halotti énekek történeti Közlemények

Ott hol a patakotska nyájias haljával keseg.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Ott hol a patakotska...'. The top part is a handwritten manuscript with a rhythmic notation above the staff consisting of 'x' and 'o' characters. Below the staff, there are several lines of handwritten notes and symbols. The bottom part of the image shows a printed musical score with four staves, each containing a line of music with notes and rests.

3. *Halotti énekek 1813-ból.* Az *Ott hol a patakotska...* dallama kis variációval kétszer található meg benne (a 24. és a 44.). A dallamokat ötvonalas rendszerben, előjegyzés, ütemmutató és ütemvonalak nélkül, disztinkció-vonalakkal tagolva írták le. (Stoll 636.)

Az adott dallamra írt halotti énekek formája valószínűleg a már meglévő szövegtudatnak is köszönhetően szintén a Csokonai-„nótához” hasonlóan alakul (15a 15a 14b 10b 12c 12c). Az egyik például így hangzik:

Isten élet halál Úra tekints alá ez hejre
 Nézd amint gyász s bánat tódult minden polgári mellyre
 Keservesen nézzük a bölts vezér hideg testét
 A' melly delünkre hozza gyász estét
 Oda a törvénynek Egy őrző angyala
 Oda ki ez háznak fő oszlópa vala.

Alább, mind a 24., mind a 44. dallam korabeli lejegyzésének képe után azok gépi átiratai következnek.

ItK

24. dallam:

The image shows a handwritten musical score for the 24th tune. At the top, there is a vocal line with the lyrics "24. Ott hol a pata köcska töendes rabjain". Below this, there are three staves of piano accompaniment. The notation is in a traditional style, with notes and rests clearly visible.

44. dallam:

The image shows a handwritten musical score for the 44th tune. At the top, there is a vocal line with the lyrics "44. Ott hol a pata köcska töendes rabjainál töcsy". Below this, there are three staves of piano accompaniment. The notation is in a traditional style, with notes and rests clearly visible.

Míg a század eleji énekeskönyvekben egyazon nótautalás alatt világosan felismerhető ugyanaz a dallam (egy-két hangeltérés a földrajzi távolságból és a törzshang eltolódásából adódóan természetesen előfordul), a Tóth István- és az Arany-féle följegyzés látványosan eltér egymástól. Bár az írásképet tekintve Arany letisztult formája, egyszerűbb dallamvezetése rokonítható a fent említett melodiáriumok nótáival, verbunkos szempontból mindenképp Tóth Istváné az autentikusabb. Kodály így ír róluk: „Hangnemben egységesebb Aranyé. Tóth első két dallamsora kvintviszonyban van (AA⁵), de tekintve, hogy a dal nagyobb része c-moll, furcsán hangzik kezdősora a szubdominánsban. – Viszont egy másik, XVIII. sz. végi kéziratban fennmaradt változata Tóth István mellett tanúskodik.”¹⁴

¹⁴ Arany János népdalgűjteménye, i. m., 78.

ItK

Arany János lejegyzése:

5.

Adagio

Ole hol a pa-ta-kocská Nyá-jas hab-ja i-
Lil-lim a cse-n-dés-völgyben A vi-o-lit közt
vel cse-reg Nyile réis-ké-ja csi-kol-ja a sár-liliom-
ren-de-rely kat Heddel axo-kat A szép csi-ko kat Heddel csün-der
rellet Lengve Lilium onlett Jajd meg néki hogy márn megjött
hogy márn meg volt — most le-hel-lett.

Tóth István kéziratából:

Allegretto

Hosszú éjszaka
Ole hol a patakocská Nyájas habja i-
Lilium a csendes völgyben A violit közt
vel cse-reg Nyile réiskéja csikolja a sárliliom-
renderelek kat Heddel axokat A szép csikokat Heddel csün-der
rellet Lengve Lilium onlett Jajd meg néki hogy márn megjött
hogy márn meg volt — most lehellett.

Nem szabad elfelejtenünk, hogy a korabeli melodiáriumok nemcsak előjegyzés, ritmus és ütemmutató szempontjából hiányosak, de sokszor a dallamot sem rögzítették hangról hangra. Különösen a verbunkosnál volt ez így, ahol a törzshangokra támaszkodva a stílusnak megfelelően díszítették, pontoszták a klasszikus alapelemeket. Míg Tóth István átirata a dallam stílárís mibenlétét pontosítja, az 1808-as sárospataki feljegyzés kezdetleges ütemvonalai a verselés súlyviszonyait megvilágítva Tóth ill. Arany újraírására kényszerítik a jelenbeli olvasót. A modern kottakép ugyanis a szokatlan ritmikájú nóta hangsúlyait (15a = 3+4+4,4 14b = 4+3+2,5 10b = 5,5 12c = 4+4+4) 2/4-es illetve 4/4-es lüktetésbe kényszerítve sorozatosan áthúzza. Ezzel szemben bár a sárospataki kézirat ütemmutatót még nem használ, nagyjából a szövegsúlyoknak megfelelően tagolja a dallamsorokat. A zenei hagyomány nemzeti eszmeisége valószínűleg hozzájárult az irodalmi szöveg széles körű elterjedéséhez és folklorizálódott változatainak életben tartásához, annak eredeti tematikájától függetlenül is. Mint tudjuk, Csokonai számára a magyarság s ilyen szempontból a verbunkos, mint „ősi ázsiai örökség”, igen fontos volt. Talán nem véletlen, hogy az antikizáló témájú verset egy „igaz magyar” dallamra írta – mintha Árkádia világát próbálná szervesen beilleszteni a magyar hagyományba. A magyarság eszméjét önmagában hordozó verbunkos jelentőségét mutatja, hogy az adott korban szinte szükségyszerűen még egy igen ellentmondásos műfajt is felvirágoztatott (ti. az énekelt táncdarabok irodalmát). Később, Arany idejére a verbunkos halványodó emlékével a melódia az adott műfajnak megfelelően megszélidült, dalszerűbbé vált. Az apró, cifrázó értékekből szinte csak a törzshangok maradtak meg, a N9 könnyen intonálható T8-vá szűkült – ezzel a harmadik sor kvintválaszából kvartválasz lett –, az eredetileg hangszeres koncepciójú dallamkövető vershez később maga a melódia igazodott.¹⁵

A dallamkövető versek formája és verselése

„A verscsinálás nem poesis. [...] A harmónia [...] a különböző dolgoknak megegyezése. Ez a természet lelke, ettől van annak minden szépsége, kellemetessége és csudálatos volta.” (Csokonai: *A magyar verscsinálásról.*)

Csokonai rendkívüli formagazdagsága, strófaszerkezeteinek, rímképleteinek, metrikájának variabilitása szinte egyedülálló irodalmunkban. Vitéz Mihály nem kevesebbet akar, mint „a magyar nyelvnek a poesisre minden nyelvek felett való alkalmas voltát előadni.” A monotóniát kerülendő újabb és újabb formák megszólaltatásában a dallamkövető versírás is szerepet játszhatott.

Az elemzett szövegek formáinak mindegyikén nyomot hagyott a dallam struktúrája. (Szakdolgozatomban összesen 6 népies, 6 verbunkos, 12 klasszikus és 2 zsoldárdallamra írt verset elemeztem. Megállapításom ezek összességére vonatkozik.) Nemcsak az uni-

¹⁵ Az irodalmi és a zenei formák viszonya a következőképpen alakul: Tóthnál: 15a (A) 15a (A) 15b (A⁵) 10b (a⁵+a⁵) 12c (b+b) 12c (C); Aranyánál: 15a (A) 15a (A) 15b (A⁴,v) 10b (b+b) 12c (c+c) 12c (D).

kum strófák rendhagyó szótagszámát és szerkezetét befolyásolta, de az ősi páros rímű felező nyolcasokra is hatással lehettek az ihlető népi dallamok.

Népies versei a népdalok egyik legelterjedtebb sorfajának megfelelően felező vagy 5+3-as osztású páros rímű nyolcasban íródtak. Hangsúlyos verselésű dalainak sor- és szótagszáma általában a dallamsor hosszúságától függ, osztása pedig az ütemmutatótól és az ütemszámától. Ezek igen változatos formájúak. *A' búkkal küszködő* 4–6-os sorai mellett ott van a 15-ösökből álló *A' feléledt pásztor* is. *Az Ekhóhoz* 9-es és 5-ös sorai a dallam 2/4-es lüktetése miatt 5+4-es ill. 4+1-es osztásúak, az *Egy bétsi magyar gavallér* 10-es és 12-es sorai pedig a 3/4-es ütemmutató miatt kapnak 3+3+3+3-as és 3+3+3+1-es nyomatékot. Rímképletük éppily változatos a dallam nagyformáinak megfelelően. Időmértékes dallamkövető versei a mintadallamok ütem egyen kezdődő hangsúlyos indításából illetve a verbunkos jellegzetesen pontozott ritmikájából adódóan mind trochaikus lejtésűek. Dallammal együtt értelmezve a tisztán időmértékes lejtésű szövegek a melódia ütemszámaival megerősítve gyakran szimultán ritmusúvá válnak. A szótagszám és a sorhosszúság itt is a zenei szerkezettől függ.

Szimultán rendszerű dallamkövető versei a költő variációinak egyik lehetséges forrását is feltárják. Mint a *Búcsúvétel* egyik olvasata sejteti, a dallam eltérő metrikai lehetőségei közvetlenül inspirálhatták Csokonai egy-egy versét, s újabb ötleteket adhattak az állandóan kísérletező költő számára. A dallamkövető alkotásmód valószínűleg nagyban hozzájárult Csokonai játékos formateremtő készségének kibontakozásához.

Remélem, a lehetséges kutatás irányát felvázolva még az útkeresés szakaszában egy-két rövid elemzéssel sikerült megvilágítanom, hogy a felvilágosodás-kori énekszerzés megértéséhez bizonyos mértékig elengedhetetlen az adott irodalmi és zenei hagyományok összeolvasása. Csokonai dallamkövető verseinek vizsgálata pedig nemcsak a költő formaművészetébe enged bepillantást, de a korabeli kontextus feltárásával hatás- és befogadás-történetét is újabb aspektusból ismerhetjük meg. A továbbiakban a már kijelölt úton haladva szeretném mélyebben, valóban az eredeti forrásokig visszamenve feltárni a korszak és Csokonai dalköltészetét.