

D. HOVÁNSZKI MÁRIA

A KÉTSZERES VERSELÉS KIALAKULÁSA
AZ ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET JEGYÉBEN

„S e formák [ti. a német dalformák] nem is voltak idegenek a magyar szépnem előtt, nagy része úgy is német nevelésben részesült, a német versformák dallamait igen jól ismerte, hiszen eleget játszta a fortepiánón, énekelte hárfá és gitár mellett s zenéjük szerint tánczolt a mulatságokban. Mindössze a németben megszokott ritmust magyar nyelven kapták most s ily módon öszhangolhatták hazafiságuk és ízlésük követelményeit.”¹

Előljáróban

A 18. század végén a nyelv- és ízlésfejlesztés szándékával megindult, a nyelvújítással szorosan összefonódó versújítást a „csinosodás” jegyében a magyar nyelvű költészet formakészletének tudatos fejlesztése, megújítása és gazdagítása jellemezte. A hagyományörző törekvések mellett a Kecskés András által hagyományteremtésnek nevezett formaújítások is döntő szerepet kaptak a korszak verselméleti gondolkodásában.² Ebben a folyamatban egyrészt a régi magyar énekköltészeti hagyományt folytatva, másrészt az énekelt dalok „fáinabb” nyugat-európai műdalkészletéhez igazodva az újabb, kötött ritmusú dallamokat használó érzékeny énekelt dalköltészet is jelentős szerepet játszott.

A 18. század végén kottájukkal együtt fennmaradt, dallamra írt énekek prozódiai elemzése és a kétszeres vers korabeli jelentésrétegeinek megragadása során előtűnik, hogy a nyugat-európai hangsúlyváltó versrendszer magyar formáját, illetve az ezzel szoros kapcsolatban lévő kétszeres verselés kialakulását a nyugat-európai nyelvekhez hasonlóan, többek között a metrikus zene használata segítette elő.³ A következőkben

¹ NÉGYESY László, *A mértékes magyar verselés története: A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban*, Bp., Kisfaludy-Társaság, 1892, 231.

² KECSKÉS András, *Hagyományörző és hagyományteremtő törekvések a versújítás korában = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás korának időszerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 206–277.

³ Bár azt, hogy a 18. század második felétől a nyugati metrikus dallamok prozódiai szempontból igen erőteljes hatást gyakoroltak a magyar nyelvű lírára, a 18–19. századdal kiemelten foglalkozó zenetörténészek (Bartha Dénes, Szabolcsi Bence, Molnár Antal), illetve Gálos Rezső személyében többé-kevésbé az irodalomtörténet-írás is hangsúlyozta (MOLNÁR Antal, *Nyugatis magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében = Zenetudományi tanulmányok*, IV, szerk. SZABOLCSI Bence, BARTHA Dénes, Bp., Akadémiai Kiadó, 1955, 123; GÁLOS Rezső, *A magyar műdal kezdete a XVIII. században*, ItK, 1932, 372), a verstanok eddig ebben a kontextusban a versújítás miertjét és mikéntjét nem vizsgálták mélyebben.

tehát a 18. század közepétől fokozatosan tért hódító nyugat-európai, kötött ritmusú dallamok használatát helyezve a középpontba, egyrészt azon előzetes történéseket szeretném feltárni, amelyek a tudatos nyelv- és ízlésfejlesztés mellett pragmatikus módon ösztönözték, sőt bizonyos értelemben kikényszerítették nyelvünk prozódiai és metrikai rendszerének megújítását, másrészt ezzel összefüggésben a szimultaneitás egyik lehetséges eredetére mutatnék rá.

Nyilvánvaló azonban, hogy a nyugat-európai verselés bekerülése, illetve ezáltal a szimultaneitás kifejlődése a magyar versrendszerben nem kizáróan a dallamkövető írásmódból származott, hiszen a versújítást mindenekelőtt olyan elméleti tudatosság jellemezte, mely hagyományújító és -teremtő törekvéseivel az európai műveltségsményt akarta megközelíteni. Ehhez céljának megfelelően és szükség szerint ugyan a dallamokat is segítségül hívta, de a rímes-ütemhangsúlyos versek „megmértékelése”, vagyis a magyar nyelvű költészet egyik látványos formaújítása az érzékeny-klasszikus dallamokra való versírásnak csak részben köszönhető. A 18. század végén literátoraink ugyanis a metrumok konnotatív jelentését rendkívül fontosnak tartván, az érzékeny stílnak és életérzésnek megfelelő apró lábakat a dallamokra való versíráson kívül, tudatosan, a korabeli német és angol irodalmi mintákat követve is próbálták meghonosítani. Az akcentuson is alapuló jambusok és trocheusok, illetve a jambizált és trochaizált spondeusok így egyrészt a dallamok ritmusát és hangsúlyviszonyait követve természetes módon, mintegy önkéntelenül jelentek meg és terjedtek el kadenciás énekeinkben, másrészt a nyugat-európai nyelvek verselésének törvényszerűségeit kutatva költőink a század végére már dallamok segítségével, pusztán a német (esetleg angol, olasz vagy francia) szöveg-versek mintájára írták jambusi és trocheusi mértékre vett rímes dalaikat.⁴ A dallamkövetéssel, vagyis azzal, hogy a szöveg (idő)mértékét próbálták összeegyeztetni a dallam ritmusával (a dallam hangjainak hosszúságával és a zene súlyviszonyaival egyaránt), előzetes elméleti okfejtések nélkül kezdett kialakulni, azaz *meghonosodni* a kétszeres verselés. Ugyanakkor azok a versújítók, akik elsősorban az érzékenység egyik igen kedvelt műfajához, az apró dalokhoz, énekekhez keresték az adekvát kifejezési formát, már mindenekelőtt a nyugati megújult költői nyelveket próbálták követni, és tudatosan, esztétikai céllal *honosították meg* a Ráday-nemet. Míg a korabeli divatos, érzékeny dalok „szorosan mértéktartó”, dallamra való fordításának következtében kialakuló kettős verselés passzív, addig az elsősorban nyelvi törvényszerűségeket követő, a dallamot esetleg segítségül hívó, de alapvetően nyugat-európai nyelvi mintákat követő rímes-mértékes verselés kialakulása aktív mozzanatot rejt magában. A passzív és aktív irányultság természetesen mindvégig szorosan összefonódott, de egyrészt kronologikusan, másrészt célját és gondolkodásmódját tekintve mégis elkülöníthető egymástól, hiszen a kezdeti, pragmatikus okokat (néhány alkotótól eltekintve) fokozatosan váltotta fel az esztétikai

⁴ A jambusok meghonosodását és elterjedését mindenekelőtt Balassi Bálint és Szenci Molnár Albert munkásságára vonatkoztatva Szuromi Lajos is a hangsúly metrikai értékének tulajdonította, de a zene ritmus meghatározó szerepét nem vette figyelembe, és a jambusok megjelenését kizárólag a „spontán nyelvi hangzás, a hangzó metrum érzékelésével magyarázta.” Lásd SZUROMI Lajos, *A szimultán verselés*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 98–99.

nézőpont. A zenei és a nyelvi indíttatású kétszeres verselés között azonban nemcsak az eredet, illetve az eltérő irányultság miatt célszerű különbséget tenni, hanem prozódiai eltéréseik miatt is. Mivel a gyakorlati énekszerzésből kiinduló lantos költemények célja elsősorban a muzsika taktusaihoz való szövegalkalmazás volt, ez a dalköltészet szöveg és dallam játékát kihasználva a szövegversekben is bevett „szabályos” formák mellett (pl. a jambusi és trocheusi 8-as és 7-es sorok különféle kombinációja) az adott dallam-mintáknak megfelelően rendkívül variábilis metrumkészlettel és unikum strófaszervezetekkel is rendelkezett.

A szimultán verselési rendszerünk alapját képező, többnyire akcentuson alapuló jambusok és trocheusok meghonosodása tehát egyrészt a korabeli divatos érzékeny-klasszikus dallamokra való szövegírás gyakorlatából, másrészt a korábban már metrikailag megújult nyugat-európai nyelvek mintakövetéséből eredeztethető.⁵ A témából adódóan a következőkben a tudatos, zenei alapok nélküli versújítástól eltekintek, és az új-mértékes, illetve szimultán versrendszer kialakulását csak a dallamkövető írásmóddal összefüggésben vizsgálom.

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

Tény, hogy a 18. század közepéig nemhogy nem zavarta literátorainkat a hagyományos énekköltészet szabad dallamkezelése, illetve az ütemhangsúlyos versek éneklése, de miként azt Révai Miklós megjegyezte, „az éneklés is sokat könnyebbít rajtok, hahol vagy lankadtabb, vagy rosszabb a kiejtés, hogy azt nem annyira vesszük észre.”⁶ A lírai költemények éneklése ugyanis az *usus* jogán olyan evidencia volt a korban, amit a megváltozott dallamvilág ellenére – ami pedig alaposan megnehezítette és rúttá tette a hagyományos, mérték nélküli kadenciás versek éneklését⁷ – az elit literátor rétegnek sem jutott eszébe megkérdőjelezni. A kényesebb fülű poéták nem az éneklést ellenezték, csupán azt a problémát akarták megoldani, amit az 1780–90-es évektől az új, külföldi dallamok beáramlása, illetve ezeknek a dallamoknak a hagyományos kadenciás, „mérték nélküli” versekkel való párosítása okozott. Így az énekek hangmértékessé tétele csak

⁵ Szuromi Lajos szerint „a szimultán verselés élménye [...] az időmértékes verselésen belül alakult ki.” (SZUROMI, *i. m.*, 102.) A szimultaneitásnak nyelvünkben rejlő eredendő lehetőségét, ami a kétféle monometrikus verselési rendszer természetes interferenciájából adódik, én is vallom, ám a szimultaneitásnak közvetlenül az időmértékes verselésből való fejlődését, illetve spontán nyelvi hatásokból való eredeztetését nem tartom kizárólagosnak.

⁶ RÉVAI Miklós *Kéziratban maradt tanulmánya a versszerzés két különböző módjáról* (1781) = *Magyar verstani szöveggyűjtemény*, I, *Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában* (1760–1840), szerk. KECSKÉS András, VILCSEK Béla, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999 (a továbbiakban: MVSZ I), 120.

⁷ „...a Poéták [ti. ókori görögök] a magok verseiket Muzsika mellett énekeltek, amelyben mivel sokféle hosszú és szapora Ugrások, taktusok vagynak, ha azokhoz nem alkalmaztatik a szilaba, semmit sem ér az ének és lehet sok *Dallokban* tapasztalni, hogy hang nélkül mondva szépek, ha pedig énekelik az ember, majd kitérők a szája belé.” HORVÁTH Ádám *Levelei: vita Földi Jánossal a magyar versszerzésről* (1787) = MVSZ I, 188.

azután vált követelménnyé, hogy a század közepétől a külföldi gáláns, majd az érzékeny-klasszikus dallamok előbb az elit társasági életben, azután fokozatosan a popularitásban is átvették a régi dalhagyomány helyét. Ettől kezdve, azaz az 1790-es évektől literátoraink lépten-nyomon az énekelt szövegek mértékessé tételének szükségességéről írtak, alapigazsággként állítva, hogy „az énekes verseknek természetek, hogy a hangmérték, a taktus benne meglegyen.”⁸ Szöveg- és zeneritmus egyeztetésének igénye tehát abból az új, nyugat-európai dallamosságból fakadt, aminek szigorú, határozott ritmikája már nem engedte meg szöveg és dallam egymáshoz alakításának ama szabad módját, ami a korábbi énekköltészetre a dallamok parlando jellege miatt olyannyira jellemző volt. Többek között ezért kérték és ösztönözték a literátorok a kadenciás énekszerzőket „hangmérséklésre”. Révai írta, hogy „hanem én [...] kérném az Énekszerzőket, ha már a párosvéghangzásba oly igen beleszerettek. Megvizsgálván előbb a nótának, amint már meg szoktuk nevezni, az ő tulajdonságát, s főképpen arra ügyelvén, hogy hol húzódik inkább és hol ejtődik sebesebben; vajha legalább arra volna gondjok a párosvéghangzásra kívül, hogy, amennyire lehet, csak oda ne vessenek rövid tátatot [szótagot], ahova a nóta húzósat kíván. Mert ez igen rútul esik. [...] Igen így határozta el a Német is a hangmérséklést, s nem éppen a Görög és Deák törvény szerint.”⁹ A zeneritmus szoros lüktetése, illetve az elit kultúrközegekben az eredeti ritmus megtartására irányuló törekvések immár megkövetelték, hogy a szavak rövid-hosszú szótagjai (lehetőleg) egybevágjanak a rövid-hosszú zenei hangokkal.¹⁰ Révai Miklós írta verseskötetének előszavában, hogy „már ami a Versmérséklést illeti, régtől barátja vagyok én a hosszú és rövid hangzásra ugró versnek, nem is ok nélkül, kivált az Énekekben. Érzi azt a kényesebb fül, mikor valami nótára énekeltetnek a páros sarkú Verseket, melyekben a hosszú és rövid hangzásra épen semmi vigyázat sincs, akár mint essenek is: mi éktelenül húzódnak benne a rövid szóízek, *syllaba*, ahol a nota tulajdonsága vagy törvénye hosszas ejtést kíván; és viszont mi díztelenül szorulnak a hosszú ízek, ahol a nótának sebesen kell leereszkedni vagy emelkedni. Csak ennek eltávoztatásáért is jobb a hangmérséklés, és épen az Énekekben.”¹¹

A változás természetesen nem egyik pillanatról a másikra történt. A kadenciás énekek az új dallamok feszes ritmusának szoros követésével fokozatosan alakultak mértékessé. Horváth Ádám a metrikus énekírás „önkéntelenségéről” így számolt be Kazinczynak: „bátran állíthatom, hogy én azon énekben a’ Trochaeus mértékre nem aggottam, mert az, hogy énekeimben a’ musika tactust szorosabban meg tartsam; nem régi dolog nálam: ámbár hát én az egész Énekben igen kevés Trochaicus mértéket találok, vagy talán nem is találhatok, mert nem tudom hogy a’ Német mellyik positiós syllabát meri rövidnek

⁸ HORVÁTH 1787, i. m., 189. Lásd még BATSÁNYI János *Kísérő tanulmánya Faludi Ferenc verseihez* (1823) = MVSZ I, 430.

⁹ RÉVAI 1781, i. m., 120.

¹⁰ „Az olyan versekben, melyek musika alá valók, nem csak a’ tökéletes rythmus, hanem még az is elkerülhetetlenül szükséges, hogy a versekben lévő rythmusoknak valamennyi nemei, a’ musikában lévő rythmusoknak valamennyi nemeivel tökéletesen meg egyezzenek.” VERSEGHY Ferenc, *Rövid értekezések a’ Musikáról. VI Énekket*, Bécs, 1791, XIV.

¹¹ RÉVAI Miklós *Kéziratban maradt előszava Szerelem Nyájaskodási című verseskötetéhez* (1792) = MVSZ I, 317.

tenni bizonyos törvénnyel? sem azt (a' melly talán mind egy), mellyik vocalissa rövid neki, vagy hosszú accentus nélkül is? de tsak ugyan mivel kész régi Ariára irtam azt, mellynek természet szerént kellett lenni tactusának; az izzasztó munka közben is figyelmezttem arra, vagy talán figyelmen kívül is vonatódttam, hogy a' tactustúl erőszakkal ne különbözzön a' quantitás.”¹² Miután az „öntudatlan” ritmikus dallamkövetést fokozatosan felváltotta a versszerzők tudatossága, a mértéknek erre az új, „fáinabb” rendjére akár régi énekeiket is átírták a költők.¹³

Fontos azonban megjegyezni, hogy mindez szinte kizárólag az elit zenei kultúrközegre, illetve a zene „elit” használatára korlátozódott. A kadenciás versek mértékessé tétele mindenekelőtt a műdal-fordításokra, illetve a kötött ritmusú dallamokra írt versekre vonatkozott. A populáris énekkultúra ugyanis, ami bár mennyiségileg jóval nagyobb részét képezte a korabeli kulturális életnek, mint a jórészt Nyugat-Európából importált elit zene, az újabb, nyugat-európai versformákat, illetve a szövegek metrikus lüktetését tekintve nem befolyásolta a megújuló magyar versrendszert. A popularitásban továbbra is a szótagszámlálás gyakorlata dívott, és a régi énekköltészeti hagyományt folytatva többnyire szabadon alakították egymáshoz a szöveget és a dallamot. Éppen ezért az ilyen nótákra készült versekben a mérték megtartása soha nem vált követelménnyé,¹⁴ illetve a zene metrikus lüktetésének követése, a ritmusnak az időmértékes verslábakkal való összefüggése ebben az énekgyakorlatban értelmezhetetlen maradt.¹⁵ A versújításban tevékenyen és tudatosan részt vállaló elit literátor réteg felekezettől függően kisebb-nagyobb mértékben, de elhatárolódott a popularitásban szokásos énekgyakorlattól. Az, hogy általában az írók eme rétege is otthonos volt a populáris (zene)kultúrában, még nem befolyásolta a költők tudatos versalkotását, hiszen az érzékeny dalok írásakor, épp az újabb formák hagyományteremtésének okán kivétel nélkül a divatos, nyugati dallamokat követték. Énekelt dalok írásakor, fordításakor nemcsak a katolikus (ex)szerzetesi réteg használt elit melódiákat (Steffan, Raffael, Haydn műveit), de a református Csokonai is ilyenekre írta érzékeny dalait (lásd *Muzsikális Gyűjtemény*).

A ritmus szoros megtartásának, mint alapvető követelménynek természetesen komoly esztétikai háttere is volt a 18. század végén. A Baumgarten nevéhez kötődő általános esztétika ugyanis kimondta, hogy a muzsika a többi szépmesterséggel együtt „csak akkor gerjeszt állandó és hathatós érzékeny indulatot a szívben, ha abban mérték és rend talál-

¹² Horváth Ádám – Kazinczynak, Petrikeresztúr, 1814. augusztus 25. = KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, köz. zétette VÁCZY János, Bp., Akadémiai Kiadó, 1890–1960, I–XXIII. kötet (a továbbiakban: KazLev.), XII, 42.

¹³ Lásd RÉVAI 1792, i. m., 317.

¹⁴ Lásd HORVÁTH Ádám *Verstani tárgyú levele Csokonainak* (1794) = MVSZ I, 328; VÁLYI NAGY Ferenc, *Ódák Horátz' mértékéinn* (1807), s. a. r. SOBOR András, Bp., Balassi Kiadó, 1999 (Régi Magyar Költők Tára: XVIII. század, 3), 246.

¹⁵ „Említenem kell még a magyar népdalokban divatos prosodia abbeli sajátságát, mellynél fogva a leg-hosszabb hangzó betű is igen gyakran, kissé tompítva ugyan, de röviden énekeltetik, anélkül, hogy a magyar hallgató különben e tekintetben igen kényes fülét sérteni látszanék; a rövid hangzó sokszor hosszú hangjegyre vétetik, melly szabadságot már Tinódi dalaiban is tapasztalám.” MÁTRAY Gábor, *A magyar népdalok kitűnőbb sajátságairól zenei tekintetben* = Uő, *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*, s. a. r., jegyz. GÁBRY György, Bp., Magvető Kiadó, 1984 (Magyar Hírmondó), 284.

tatik.”¹⁶ Mivel a ritmus a szépművészetek és szépmesterségek minden területén rendkívül fontossá vált, a literátorok elhatárolták magukat a régi „mérték nélküli” nótáktól,¹⁷ és a „magok verseiket Muzsika mellett énekelő” antik görögökre hivatkozva kimondták, hogy a lírában szükségszerű az (idő)mérték megléte. A metrikus jellegű, azaz hangsúlyviszonyokon alapuló korabeli elit zenekultúrához azonban nemcsak a „mértéktelen” kadenciás versek nem illettek, hanem az antik-időmértékes költemények sem. A megoldást a zenei súlyviszonyokat is leképező németes, Verseghy szavával élve „félmétrumos” verselés jelentette.¹⁸

A nyugat-európai és a kétszeres verselés kapcsolata

Mivel megközelítésem pluridiszciplináris jellegű, alább röviden a nyugat-európai és a szimultán verselés, illetve a 18. század végén használatban volt kétszeres vers fogalmának zenei vonatkozásait veszem számba.

A nyugat-európai, ún. újmértékes verselési mód Nyugat-Európában általánosan a metrikus zene hatására alakult ki. Ennek lényege, hogy annak ellenére, hogy benne eredendően valamennyi szótag teljesen azonos időértékűnek számít, a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok szabályozott váltakoztatásával olyasféle képleteket mintáz, mint az időmértékes vers a maga hosszú és rövid szótagjaival. Nyugat-Európában 1600 körül a zenében az ütemen belüli időértékek a menzúra régi *menyiségi* hosszúság vonatkozásai helyett, valószínűleg a tánc hatására, az új, *minőségi* akcentus- vagy hangsúlyfokozatok szerint rendeződtek el. Az ütemvonal, amely a 16. században a partitúra jelzővonala volt, metrikus jelentést kapott (utána következik a főhangsúly). A németeknél elsőként Martin Opitz, a franciáknál Philippe Quineault adott az új dallamokhoz igazított versírással metrikus lejtést a szövegeknek. A nyugat-európai nyelvek verselésének zenei kapcsolata, illetve az, hogy ezeknek a nyelveknek az éneklés, azaz a dallamok ritmusa ad(hat)ott bizonyos metrikát, a 18. század végén literátoraink számára nyilvánvaló volt. Batsányi írta a francia költészettel kapcsolatban, hogy „[J. J. Rousseau-nak] egyik kis munkájából (*le Devin du Village*) és Quineault operáiból nyilván láthatni, vmiképpen lehessen még a

¹⁶ Vö. „A figyelmetesség és általa táplálatni szokott érzékeny indulat csak ott lehet állandó, ahol az emberi szív néminemű mértéket és rendet, vagy, hogy az esztétikának mesterséges nevezetjével éljek ritmust talál.” VERSEGHY 1791, *i. m.*, IV.

¹⁷ Lásd VERSEGHY 1791, *i. m.*, XI.

¹⁸ „Az ódáknak a görögöknél és a rómaiaknál meghonosodott stórfái a mi zenénkre nem alkalmasak, mivel általában hol egyenletes, hol egyenetlen mértékű verssorokból tevődnek össze; viszont arra a tapasztalat tanított meg [...] hogy azok a versek, amelyeket ma éneklésre szoktak szánni, olyan rövidek, hogy a görögök és rómaiak mértékére, amely a szótagok időtartamától függ, szigorúan aligha szabhatók. Úgy ítélem tehát, hogy az éneklésre szánandó magyar versekben a rímen kívül az angolok, az olaszok és a németek pusztán a hangsúlyoktól függő prozódiját eredményesen lehet alkalmaztatni.” VERSEGHY Ferenc, *Analiticae institutionum linguae Hungaricae, Pars III, Usus aestheticus linguae Hungaricae*, Buda, 1817, ford. *A magyar nyelv törvényeinek elemzése*, III. rész, 1–6. füzet, szerk. SZURMAY Ernő, Szolnok, 1980 (a továbbiakban: VERSEGHY 1817), III/6, 647.

bizonytalan prozódiajú nyelv szavainak hangjait is a muzsikabéli mértékkel s rhythmussal összevegyeztetni.”¹⁹

Mivel nyelvünkben hiányzik a jelentés-megkülönböztető szóhangsúly, a nyugat-európai hangsúlyváltó verselés eredeti formájában magyarul ugyan nem megvalósítható, ám mivel a német, angol, francia és olasz dalokat a 18. század végén gyakran dallamaikkal együtt fordították, a magyar nyelv szavainak élhangsúlya, illetve bizonyos szótagok a zene súlyviszonyainak megfelelően mégis egyre gyakrabban kaptak metrikai értéket. Igaz, a magyar költészet nyugat-európai versformáit, azaz a quasi magyar nyugat-európai verselést kezdetben a klasszikus időmértékes szótagmérő ritmuselv határozta meg,²⁰ ez nem utolsósorban a kötött ritmusú külföldi műdalok éneklésének köszönhetően egyre gyakrabban keveredett a hangsúlyos–hangsúlytalan szótagok váltakozásával mért verslábakkal. Bár ebből adódóan a nyugat-európai, újmértékes verselés magyar nyelven gyakran (és gyakorlatilag) az (idő)mértékes és ütemhangsúlyos monometrikus verselési rendszereket összekapcsoló szimultaneitás alapját képezte, a kettő mégsem azonosítható.²¹ Ritkán ugyanis, de születtek olyan versek, melyek mértékes jellegét egyrészt nem a klasszikus szótagmérő ritmuselv, hanem a szóhangsúly metrikai értéke adja, másrészt melyek rímes-mértékes voltak ellenére nem tagolhatók ütemhangsúlyosan (vagy legalábbis az ütemhangsúly cezúrái nehezen egyértelműsíthetők).

A nyugat-európai, újmértékes verselés tulajdonképpen a Révai, Földi és Csokonai által kétszeres versnek nevezett, a „hangméréséklést” és „párosvéghangzást” összekapcsoló verselési módban játszott meghatározó szerepet.²² Mert bár a kétszeres verselés elsődlegesen a rímelést a klasszikus időmértékkel összekapcsoló verselési módot jelentette (ebben a történeti elsőség a leoninusé volt), egyrészt néhány literátor kifejezetten hangsúlyozta, hogy ez a kapcsolat nem a görög időmértéken, hanem a németek kevésbé tökéletes verselési módján alapul,²³ másrészt az elméleti tudatosság növekedésével, a rímes-mértékes verselésen belül egyre gyakrabban elkülönítették az ókori görög és deák mintá-

¹⁹ BATSÁNYI János *Előszava kiadásra szánt verseihez* (1808) = MVSZ I, 378.

²⁰ Ezzel kapcsolatban lásd KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története: A kezdetektől 1898-ig*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1991, 169–170.

²¹ Vö. „A kétszeres vers jelentése rímes-időmértékes vers, s ezt kellő indoklás nélkül szokás nyugat-európainak nevezni.” SZUROMI, i. m., 185. Szuromi Lajossal ellentétben a kétszeres verset nem rímes-időmértékesként, hanem rímes-mértékes-, esetleg rímes-(idő)mértékesként definiálom.

²² „Hátha valaki mind a hangméréséklést, mind pedig a párosvéghangzást megtartja! Bizony nagy nehézséggel küszködik: Itt már kétszeres a mesterség...” RÉVAI 1781, i. m., 120; „A kétszeres versek azok, melyekben a vers külső alkotására mindezen előadott két módok, t. i. a szótagok Hangmértékjeik, és az egyező sarkok egyesítettnek.” FÖLDI János *Kéziratos könyve a versírásról* (1790) = MVSZ I, 307.

²³ „Leköttetik mindezen előadott két módok által [ti. Hangmértékes vers, a régi Görög és Római mód szerént és Végeztes vers, avagy Rithmus, sok mai Nemzetek szerént], és lesz Kétszeres vers, a Németek szerént.” FÖLDI 1790, i. m., 269. Révai így jellemezte a németek mértékes verselését: „A Németek is Deák mértékre kötik már a verseket. [...] észrevéven azt a szép hangzást, melyet okoz a rövid és hosszas hangváltozás, ezt az ékességet is igyekeznek megszerezni verseiknek: noha a rövid és hosszas hangzásokat nem a Görög és Deák hangméréséklésnek szabásai szerint határozzák el; hanem inkább nyelveknek különös tulajdonságát követik.” RÉVAI 1781, i. m., 114.

ra írt verseket a németek példájára írott költeményektől.²⁴ A kétszeres vers tehát rím és időmérték hagyományos kapcsolatán kívül olyan szimultán verselési módot jelöl, melynek mértékes alapját nemcsak a klasszikus időmérték, hanem az a nyugat-európai újmérték is képezi, mely a hosszú–rövid szótagokból álló verslábakat hangsúlyos–hangsúlytalan szótagok váltakozásával imitálja. Szimultán és nyugat-európai verselési rendszerünkben a szótagok hangsúlyos vagy hangsúlytalan volta természetesen sohasem vált önmagában meghatározóvá, de a klasszikus szótagmérés egyik fontos járuléka lett.

A „németek szerinti” jambusi és trocheusi formák zenei inspirációja, illetve ezeknek a nyugat-európai *Klavierlied*ekkel való kapcsolata a kétszeres vers fogalmának elsődleges kontextusaiban gyakran előtűnik. A korabeli nyugati mintára írt kétszeres verset ugyanis sokáig elsősorban azokra a jambusokból és trocheusokból álló apróbb dalokra és énekekre alkalmazták, amelyek „többnyire valamely muzsikai nótához” készültek. „Ez a szoros lekötöttese a Versnek, ne légyen mindennemű Darabokhoz való általánfogva; hanem csak némely Lantos, vagy Musikai Énekhez és Darabokhoz, és leginkább a Szökő és Perge versekben, és apróbb Darabokban”²⁵ – írta Földi a versírásról szóló tanulmányában.

Ugyanígy a kétszeres verselés mértékes alapját képező „németes”, félmetrumos prozódia szintén kifejezetten az énekelt dalokra alkalmazták, sőt, csak azokban tartották megengedettnek. Verseghy is elsősorban a dallamra költött, muzsikai darabokhoz ajánlotta a németek verselését, de csak a könnyebbség kedvéért, és csak addig, míg nyelvünk a tökéletesebb állapotát el nem éri: „Az ő [német és anglus] fél métrumos verseik közül mindazáltal nagyon szükségesnek tartom a magyarban a trochaicusokat, dactilicusokat és jámbicusokat akkor követni, mikor musika alá énekeket költünk: mert enélkül még az efféle rövid versekben is a szoros deák metrum szerint kellene dolgoznunk, ami felette nehéz volna. [...] Egyéb fél métrumos verseiket, vagy még ezeket is, mikor musika alá nem költünk, nem tartom méltónak, hogy kövessük, mivel a tökéletesebb deák metrum szerint könnyen költethetünk.”²⁶

A kétszeres vers zenei vonatkozására utal az is, hogy az ennek szinonimájaként elterjedt Ráday-nemet, mely a nyugati mintára írt (rímes) jambusokat és trocheusokat jelentette, Kazinczy a dallamra való versírással határozta meg.²⁷ Igen beszédes az is, hogy a literátorok az olvasásra szánt kadenciás verseknél továbbra sem kívánták meg a hangmérséklést,²⁸ és kettős versek írására még az a Pálóczi Horváth Ádám is csak az énekekben kötelezte el magát, aki egyébként igen büszke volt a quantitás és cadentia egyeztetésében szerzett tudományára.²⁹

²⁴ CSOKONAI, *Előbeszéd [a Lillához]* = Cs. V. M., *Tanulmányok*, s. a. r., jegyz. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, Bp., Akadémiai Kiadó, 2002 (Cs. V. M. Összes Művei), 85.

²⁵ FÖLDI 1790, i. m., 307.

²⁶ VERSEGHY Ferenc *Bevezető tanulmánya Magyar Aglájá c. kötetéhez: A magyar versnek különbféle neméről* (1806) = MVSZ I, 364.

²⁷ Lásd KAZINCZY Ferenc *Tanulmánya a négyféle magyar verselésről* (1815) = MVSZ I, 408.

²⁸ Lásd RÉVAI 1792, i. m., 317–378.

²⁹ Lásd HORVÁTH 1794, i. m., 328.

A versújítás zenei-metrikai tényezői

A 18. század végi poézis értelmezésekor a prozódiai törvények kialakulatlansága és a licenciák nagy száma miatt elkerülhetetlen a metrumok történeti vizsgálata. Mivel metrizálásunk és hangzásélményünk koronként, a kor esztétikájától függően is változik, a metrumok történeti interpretációja során még nyelvünk belső természetére, azaz az élhangsúlyra hivatkozva sem vetíthetjük rá régebbi korok költeményeire saját (mai) ritmus- és metrum-értelmezésünket. Ilyen tekintetben rendkívül tanulságos Arany, Bajza és Jókai hozzáállása a 18. század végének szinpadi deklamációjához és énekelt dalaihoz. Ők ugyanis erősen kiszóltak azon „teljesen szabad” hangsúlyozású előadásmód ellen,³⁰ ami a jambusok hangzó érvényesítése érdekében a magyar nyelv élhangsúlyát figyelmen kívül hagyta, és ami a dallamok és a nyugati nyelvek követése miatt volt oly divatos a 18. század végén.³¹ Ám csupán azért, mert a népnemzeti irányzat esztétikája nyelvünk természetének megfelelően a logikai hangsúlyt újra a zenei fölé helyezte, és mivel ez nyilvánvalóan közelebb áll mai metrum-érzékelésünkhöz, mint a 18. század végének viszonylag szabad hangsúlyozású gyakorlata, a versújítást kontextuálisan és történetiségében vizsgálva semmiképp sem „helyesebb” vagy „igazabb” ez a metrizálás, mint a versújítás „éneklő jambizálása”. (A teljesség kedvéért megjegyzendő, hogy a versek eme sokat kritizált „éneklő” deklamálása a 18. század végén nemcsak a jambikus verssorokban, de az antik-klasszikus sorfajokban is elfogadott, sőt szokásos volt.³² A nyugat-európai formákat követő „éneklő jambizálás” tehát nagyszerűen illeszkedett az antik-időmértékes versek előadásmódjának gyakorlatába.)

A mai szövegversben gondolkodó verstanokkal ellentétben a 18. század végén a líratorok metrikai fogalmai valamilyen módon mind zenei vonatkozásúak voltak. A metrikai fogalmak korabeli értelmezése egyértelművé teszi a korszak „verstanának” zenei indíttatását, a szövegritmusnak a zenei ritmussal való összefüggését.³³ Ráadásul, miként

³⁰ A jambus egyik meghatározó jegyének a *Magyar ritmus, jövevény versidom* című tanulmányában Horváth János is a hangsúly teljes szabadságát tartotta. Lásd HORVÁTH János *Verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára, utószó, tárgymutató KECSKÉS András, Bp., Osiris Kiadó, 2004, 112.

³¹ A jambusok korabeli szavalásának „megbotránkoztató”, „elferdült ízlésre valló” leírását Bajza és Arany visszaemlékezésében lásd HORVÁTH János, *i. m.*, 119.

³² Négyesy írta a magyar nyelvű antik-időmértékes verselésről: „Nyelvünkben a szótagolás ép olyan határozott és tiszta, mint a latinban és görögben; időmérték tekintetében aránylagos számmal vannak hosszú és rövid szótagjaink, melyek közt éles a különbség; a hangsúly nem nyújtja meg a szótagot, nem is oly erős, hogy elhallgattatása nagy erőfeszítésbe kerülne. Némi idegenszerűség van ugyan benne, mikor e természetes hangsúlyozás helyett: **Hősvértől** pirosult **gyásztér**, **sőhajtva** köszöntlek, – a rendes nyomatékokat elhallgattatva s más szótagokat kiemelve így skandálunk: **Hősvértől** pirosult **gyásztér**, **sőhajtva** köszöntlek, – éppen ez teszi szokatlanná a hexametert a nagy közönség előtt; de a tanultak beleszoknak; mint megszokták a rómaiak is, mikor a görög formákat átvették.” NÉGYESY, *i. m.*, 95.

³³ Érdemes megjegyezni, hogy még Arany János is zenei vonatkozású fogalmakat használt. Vö. „Hogy eddig azt, a mit közönségesen sormetszetnek (caesura) vagy illetőleg verslábnak (pes) hívunk, a zenétől kölcsönzött *ütem* (tactus) szóval fejeztem ki, nem ok nélkül történt.” ARANY János, *A magyar nemzeti vers-idomról* = A. J., *Tanulmányok és kritikák*, vál., szerk., utószó, jegyz. S. VARGA Pál, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 318.

azt Arany verstana és dalgyűjteménye egyértelműen bizonyítja, még a 19. század prozódiaja is zenei alapokon nyugodott; csupán a dallamideál, illetve azzal együtt a verselési rendszer divatja változott. A felütéses, nyugati dallamok helyett akkor már inkább a hangsúlyos ütemkezdetű, tempo giustójú (nép)dalok követése határozta meg a szövegek prozódiaját, mely az ütemhangsúlyos verselés kiemelésének kedvezett.³⁴

Mivel az időmértékes versrendszer és a zenei ritmusrendszer a hangok hosszú–rövid relációját tekintve egymásnak könnyen megfeleltethető, az időmértékes verselés eredetét a 18. század végén általánosan az éneklésben határozták meg, és az antik-klasszikus verslábakat gyakran zenei ritmusképletekkel írták le.³⁵ Ebből következett, hogy a kadeneciás verseket háttérbe szorítva általában az időmértékes verselés történeti, és ezért gyakran értékbeli elsőbbségét vallották.³⁶ „Ha közönségesenn meggondoljuk a’ Poézisnak természetét, úgy találjuk, hogy annak külső formája a’ Mu’sikával, mellybenn a’ hosszú és rövid hangok által az idő mérettetik, szorossann egybe van kötve: hogy pedig annak a’ Vers megfeleljen, szükség, hogy bizonyos számú lábakra, mellyekben a’ hosszú és rövid hangok úgy légyenek megmérve, a’ mint az ütés, (Tactus) kívánja, vétetessen. E’ minéműség pedig, melly a’ Mu’sikára egyáltalában megkívántatik, nintsen meg a’ kadentziás Versekbenn; a’ Mértékes Vers azért a’ Poézis’ természetéhez illendőbb, mint emez”³⁷ – magyarázta Vályi Nagy Ferenc a poézis és a muzsika kapcsolatát.

Bár a verstani leírásokban a literátorok csak a hosszú–rövid hangok/szótagok egyeztetésének fontosságáról írtak, ez az újabb, nyugat-európai, ritmikusan szorosan kötött dallamokra való versírásnál kezdettől összefonódott a *zenei ictus* = *hosszú szótag* alkalmazásával, illetve a zenei hangsúly szótagnyújtó szerepének felismerésével.³⁸ Ám annak ellenére, hogy a nyugat-európai (dallam)mintát követő kétszeres verselésben igen korán felismerték a hangsúly metrikus szerepét, ennek egyezményes megnevezése a verstani leírásokból sokáig hiányzott. Mivel az *akcentus* hangsúlyt jelentő értelme a nyugat-európai nyelvek törvényszerűségeinek feltárásával, illetve a metrikus zene használatával párhuzamosan fokozatosan jelent meg a korabeli verstani gondolkodásban,³⁹ a hangsúlyt sokáig a legkülönbözőbb módon írták körül a literátorok.⁴⁰

³⁴ Ezért vannak gyakran átütetve Csokonai dalai Arany dalgyűjteményében (a másutt 3/4-es dallamok 2/4-ben olvashatók), ezért nem bírta hallgatni Jókai Szentjóni Szabó László népszerű jambusos énekét, és ezért érzekelte „idegenszerű, modoroskodó” hangsúlyozásának a korabeli operák magyar fordításának jambikus lejtését Molnár Antal a *Nyugatias magyar dallamokról* szóló tanulmányában. Lásd MOLNÁR, *i. m.*, 110–111.

³⁵ Lásd VERSEGHY 1806, *i. m.*, 365–369; ARANY, *i. m.*, 332–337.

³⁶ Lásd RÉVAI 1781, *i. m.*, 107–108; FÖLDI 1787, *i. m.*, 177; VÁLYI NAGY, *i. m.*, 239.

³⁷ VÁLYI NAGY, *i. m.*, 237.

³⁸ Megjegyzendő, hogy ugyanakkor a populáris regiszterben a zene súlyviszonyait az elmaradott hazai zenekultúra, illetve a közköltészetnek a régi énekköltészetben gyökerező volta miatt még sokáig nem vették figyelembe.

³⁹ *Akcentus*on még a 18–19. század fordulóján is elsődlegesen szótag fölötti megvonást, azaz hosszúságjelző ékezetet értettek.

⁴⁰ Földi János például a következő idézetben „a szónak felemelt hangja” körülírással határozza meg a hangsúlyt. „Ez a Régula a Német Versmívvel éppen megegyez, kik nem a Mássalhangzóknak helyeztetések; hanem egyedül a szónak felemelt hangja vagy megvonása (accentus) által téznek hosszú szótagokat. Ugyanez

Az akcentusnak nem (csak) ékezhosszúságot, hanem hangsúlyt (is) jelentő értelme általánosan az 1810–20-as évektől datálható. Ezt a jelentésváltást érhetjük tetten Batsányi egyik 1823-ban kelt tanulmányában, ahol a költő az éneklésre szánt versek prozódijának mikéntjét így írta körül: „...a muzsikai *tactus*nak tulajdonképpen csak a versbéli metrum felelve s felelhetve meg, szükségképpen megkívántatik, hogy a muzsikára s éneklésre szánt költeménynek sorai bizonyos lábmértékre vétetve légyenek, s hogy e szerint a poétai *rhythmus* a muzsikabélivel illendőképpen megegyezzen. Ezt a Magyar Versszerzők kétféleképpen cselekedhetik, két úton vihetik végbe: vagy ama voltaképpen meghatározott, szebb, igazabb, és tökéletesebb prozódia szerint tudniillik, mely a Görög, Deák és Magyar nyelvnek, s ezeken kívül egyedül csak az Indusok régi szent nyelvének, különös tulajdona; vagy pedig, és még könnyebben, az úgynevezett *accentuatio* szerint, mely minden emberi nyelvben feltalálhatatik, s mely az Európai tudós Nemzetek Költőinek a versalkotásban és hangmérséklésben közönséges fő törvények szokott lenni. Ugyanezt cselekszik, ugyanazon *accentuatióra*, s annak vezérlő fő regulájára vigyáznak az efféle versek készítésében különösen a Francia Poéták is, már több időktől fogva.”⁴¹ A hangsúlynak a kétszeres verselésben betöltött szerepéről kicsit alább ezt írta: „Elég, ha, muzsikára s éneklésre való verseket írván, ők is, mint más idegen nemzetbéli Poéták, és ezek után már a múlt században egynéhány Magyar Versszerzők is, (Gr. Rádai Gedeon, Dr. Földi János, Versegi Ferenc, s több mások) az említett második mód szerint, csak az accentusra vigyáznak.”⁴² Szemere Pál 1812. december 29-i, Kazinczynak írt levelében már szintén hangsúly jelentéssel telített az *accentus* fogalma.⁴³

A hangsúly tudatos alkalmazása a nyugat-európai mintát követő kétszeres verselésben kezdetben erősen függött a literátorok zenei műveltségétől. Verseghy éppen ezért igen korán a zenei ritmusrendszer felől közelített hozzá, és a németek „félmetrumos” verselésében meghatározó szerepet tulajdonított a hangsúlynak.⁴⁴ Az akcentus metrikai értékének felismerésében nagy segítségére volt nyugati zenei műveltsége, hiszen a német zenében a gyakori felütések miatt a hosszú hang szinte mindig ütemkezdő, azaz egyszerűsmind hangsúlyos is.⁴⁵ „A németek hangsúlya, amelyet helyesen figyelt meg Sulzer a *Prosodie* című cikkben, nem annyira a szótagok értékében, mint azok kiejtésén és nyomatékán alapszik. [...] Nem áll az, hogy a magyar hangsúly a göröghöz és a latinhoz tökéletesen hasonló, hogy emlékeztessenek, valahogy a németet is finoman utánozza,

mindazonáltal a mi Görög lábainkban [dactilusokban] tűrhetetlen, mivelhogy ottan a versnek esmérhetetlen lábakat és nagy zavarodást okozna.” FÖLDI 1790, i. m., 307.

⁴¹ BATSÁNYI 1823, i. m., 430.

⁴² BATSÁNYI 1823, i. m., 431.

⁴³ Szemere Pál – Kazinczynak, 1812. december 29. = KazLev. X, 211.

⁴⁴ A félmetrumos verselés alkalmazásának leírását saját dalaira vonatkozóan lásd VERSEGHY Ferenc, *Mi a' Poézis? és ki az igaz Poéta? Egy rövid elmélkedés, melyben a' Költésnek mivolta, eszközei, tüzlyla, és tárgya, a' Magyar Rythmisták' hangeggyeztetésének helytelenségével' együtt előállítatnak*, Buda, Landerer Katalin' betűivel és költségével, 1793, *Egynéhány előjegyzések* utolsó előtti lapjai.

⁴⁵ Természetesen a magyar zenében ez koránt sincs így. Nálunk rövid és hosszú hang egyaránt lehet ütemkezdő, azaz hangsúlyos. Éppen ebben rejlett a jambus „magyarosodásának” lehetősége, amit később fejtek ki részletesen.

ahogy a lentebbiekben látni fogjuk.”⁴⁶ Azt, hogy a zenei ütem első része mindig hangsúlyos, Verseghy többször is megfogalmazta.⁴⁷ A rímes-ütemes versekre vonatkozóan írta, hogy „ha az a szabály állítódik fel, hogy az időnek erre a négy részre osztott mértékében az első rész érezhetően erősebb, a három következő pedig gyengébb, a ritmikus mérték időmértékesbe megy át.”⁴⁸ A zenei súlyoknak a költői metrumokra gyakorolt illetlen hatásáról – az előadói gyakorlatra hivatkozva – Gáti István is beszámolt: „Ha valaki jól rá figyelmez, észre veszi, hogy az Éneknek szintúgy vagyon Prosodiája, mint a’ Beszédnek. Úgy hogy bár a’ Kóták egyforma mennyiségűek légyenek-is, még-is a’ ki-éneklésben egygyiket valamivel rövidebbre, másikat hosszabbra szabjuk. Ennek meg-világosítására éljünk ezen Jegyekkel: (–) hosszú, (U) rövid. A’ Taktusban ezt *Arsis*- amazit *Thesis*nek mondják. [...] A’ Taktusokban az első Rész mindég Thesis, a’ 2dik *Arsis*, a’ 3dik (ha van annyi része) ismét Thesis, a’ 4dik *Arsis*.”⁴⁹

A zeneileg kevésbé műveltek, azaz a zenét használó, de az énekköltészetet inkább csak ösztönösen művelő költő-literátorok az énekelt dalok írásakor ugyanúgy kihasználták a zenei hangsúly nyújtotta lehetőségeket, mint az ezt tudatosan művelő Verseghy. A szótagok hosszú–rövid relációját alkalomadtán akkor is súlyos–súlytalanra cserélték, ha ezt elméletileg nem konstataáltak, sőt, elméletben csak a hosszú–rövid hangegyeztetés fontosságáról írtak. Ennek tipikus példája Pálóczi Horváth Ádám énekelt költészete, aki bár a hangsúlyról semmit sem írt, dallamlejegyzéseiben a rombusz jellel nemcsak hosszú, hanem súlyos hangot is jelölt, azaz a kettőt azonos vagy legalábbis hasonló metrikai értékűnek tartotta.⁵⁰ Emellett gyakran hangoztatta, hogy mivel az ő énekei „muzsikával öszvehangzó énekek”, mértéküket csak az éneklés „kinyomásával” lehet tökéletesen érzékelni. Aki tehát „a nótát nem tudja, a taktust sem becsülheti” bennük. Pálóczi munkássága abban az értelemben, hogy a dallamra írt kétszeres verseknél a zenei ritmus fősúlyának szótagnyújtó hatást tulajdonított, nem volt kivételes a 18–19. század fordulóján. A korabeli érzékeny-klasszikus dallamok szövegeit fordító vagy rájuk újabb verset író költőink mind hasonlóan jártak el (Révai, Kazinczy, Kármán, Csokonai). Az akcentus hangsúlyt és hosszúságot jelentő értelme természetesen gyakran összemosódott,

⁴⁶ VERSEGHY 1817, i. m., III/6, 610.

⁴⁷ Lásd VERSEGHY 1806, i. m., 363.

⁴⁸ VERSEGHY 1817, i. m., III/6, 605.

⁴⁹ GÁTI István, *A’ kótából való klavirozás mestersége, melyet készített az abban gyönyörködők kedvéért*, Buda, 1802; reprint kiadását gondozta SEBESTYÉN Lajos, Bp., Zeneműkiadó Vállalat, 1987, 92–93.

⁵⁰ Ezt az ellentmondást Négysesy László is megjegyezte. „Elméletének még egy hiánya volt, az, hogy csak a szótagmérték egyezését kívánta a dallammal, de a hangsúly egyezését a zenei ictussal nem kutatta. Gyakorlatilag épen megfordítva járt el. Sem magyar, sem német ritmusú verseiben nem alkalmazza pontosan, szótagról-szótagra a szöveg mértékét a hangjegyekhez, hanem csak nagyjában, úgy hogy egy-egy ritmikai frázis összbenyomásában hasonlít a vers a dallamhoz [...], inkább a szakaszok, eltagolások adnak a dallaméhoz hasonló menetet s nem az igazi szótagmérték; ösztönszerűleg a hangsúlylyal dolgozik inkább, még a német ritmus visszaadásában is; kis szótagcsoportokai mindegyikének van hangsúlyja; eljárása e tekintetben olyan forma, mint Amade-é volt némely dalában, s mint a Torkos-é lett, vagy nyolczvan évvel később.” NÉGYESY, i. m., 245–246.

hiszen a szó- és/vagy szólamhangsúly éppen a klasszikus időmérték szerinti hosszúságot helyettesítette, illetve erősítette.

Az akcentus mellett a 18. század végén a metrumnak, a rímnek, a cezúrának és a kadenciának is voltak zenei vonatkozásai. Bár a *metrum* és a *ritmus* jelentése már a 18. század végén magában hordozta azt a verstanban később kialakult megkülönböztetést is, mely a metrumot elvont ritmusmintaként, a ritmust pedig a metrum tényleges megvalósulásaként értelmezi,⁵¹ mindkettőnek konkrét zenei jelentésrétege is volt. Amellett, hogy a metrum mint mérték az időmértékes verselés egyik alapfogalma volt, ezt a 19. század elejére a zene taktusával (is) azonosították.⁵² Persze attól függően, hogy ki milyen ütemmutatóval írta le a verslábakat, egy metrum egy vagy két verslábból is állhatott.⁵³ Ezzel párhuzamosan a ritmus is jelentésváltozáson ment át, és a rímes szövegvers mellett fokozatosan az (idő)mértékes sorok metrikáját is egyre inkább ezzel nevezték meg.⁵⁴

A versláb és a metrum zenei értelmezéséből következett az *ütemegyenlőség elve*,⁵⁵ mely az egy ütemen belüli ritmusérték időbeli azonosságát mondta ki.⁵⁶ Az ütemegyenlőség miatt az énekelt költészetben az időmértékes verslábakat nem morák szerint mérték, hanem a zenei taktusnak megfelelő ritmusképlettel állították párhuzamba. Ebből következett, hogy például 2/4-ben azonos időértéküként kezelhették a daktilust (♩) és a trocheust (♩), vagy a gagliarda ritmusban a három + két szótagot (♩♩♩♩).

A *cezúra* (megszakasztás) és a *rím* (fél kadencia) használatakor szintén zenei törvényszerűségeket (is) követtek. Ezeket ugyanis a zenei nyugvópontokhoz igazítva a mintaadó dallamok ívei, periódusai, záratai és szünetei határozták meg.⁵⁷ Ez a hagyományos

⁵¹ A metrum és ritmus ilyen értelemben vett különbségéről bővebben lásd SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 117–118; SZUROMI, i. m., 13.

⁵² „...a ritmusos mozdulás a musikában és táncban taktusnak, a versszerzésben pedig métrumnak neveztetik.” VERSEGHY 1806, i. m., 362.

⁵³ Míg például Verseghy a metrumot egy verslábbal azonosította, addig néhány évvel később Batsányi a metrumot már két antik versláb összetételként határozta meg. Lásd BATSÁNYI János *Írása A Nemzeti Nyelvről s Poézisről* (1820) = MVSZ I, 417.

⁵⁴ A ritmus korabeli jelentésváltozásáról lásd KECSKÉS, i. m., 91.

⁵⁵ „A’ Taktus vagy Dalláb áll a’ Nótának vagy Éneknek bizonyos és egyforma időre való ki-mérésében. Ez az, a’ mitől függ a’ Nótának szépsége, hathatósága, és érthetősége. Kinek-kinek tapasztalása bizonyíthatja, hogy ha a’ Musikáló vagy Éneklő Taktusra nem vigyáz, azt hol rövidebbre, hol hosszabbra szabja, hol elhagy belőle, unalmassá, érthetlenné, sőt sokszor el-szenvedhetlenné teszi a’ különben érzékeny és hathatós Nótát-is.” GÁTI, i. m., 46.

⁵⁶ Az ütemegyenlőséget megkérdőjelező verstan vitát feleslegesnek tartom ismertetni, hiszen a korabeli verselméleti okfejtések mélyebb vizsgálata és a szövegeket dallamukkal összevető metrikai elemzések egyértelműen megmutatják a tétel történeti igazságát. Nem véletlen, hogy az ütemkiegyenlítő elmélete még sokáig tartotta magát, és a 19. században népdalokat véve példának, ütemhangsúlyos verselésünk alapjának is ezt tartották. Lásd ARANY, i. m., 319.

⁵⁷ „Az Éneklő vagy Musikáló, nem minden megszűnés nélkül énekel vagy musikáll, hanem a’ szépség, és az indulatoknak annál tökéletesebben lehető kifejezése kedvéért a’ Nótában gyakran hol hosszabb, hol rövidebb ideig semmi Hangot nem ad, ezt hívjuk Megszűnésnek (Pauzának,) a’ Jegyet pedig, mellyel ez jelentetik, Nyugtató Jegynek.” GÁTI, i. m., 41.

énekköltészetben is így volt,⁵⁸ csak míg ott a ritmikailag kötetlenebb parlando dallamok hosszabb sorokat és ütemeket engedtek meg, addig a 18. század második felétől a kisebb ívekből és periódusokból álló újabb dallamok hatására a csinosabb ízlés rövidebb sorokat és kevesebb szótagból álló ütemeket követelt meg.⁵⁹ Kitekintésképpen megjegyzem, hogy a verssorok cezúrái a metrikus zene fokozatosan erősödő hatása miatt a 19. században még tovább aprózódtak. Míg a régi kadenciás versek sorai és metszetei a parlando dallamok hangzó dallamíveitől, illetve az előadó „egy-egy lélegzetvételétől” függően akár 16 szótagúak is lehettek, Arany János elméletileg már minden zenei ütemhatárra cezúrát tett volna, és csak a magyar nyelv természete miatt „engedte meg”, hogy ne egy, hanem két zenei ütem alkosson egy ízt, azaz egy ütemet a szövegben.⁶⁰

A dallamkövetés prozódiai szabályai a 18. század végén

A dallamkövetés prozódiai szabályainak számbavétele előtt hangsúlyozandó, hogy a magyar nyelvű, nyugat-európai metrikus alapú kétszeres verselés esetében soha nem alakult ki olyan szoros prozódiai közmegegyezés, mint az antik-időmértékes verselésnél. Ám egyértelmű metrikai rendszer nemcsak a dallamokra írt költemények, de tulajdonképpen a Ráday-nem szövegvers formáira vonatkozóan sem jött létre.⁶¹ Bár a kétféle írásmóddal készült versek metrikai törvényszerűségében sok átfedés található, az énekelt daloknál a Ráday-nem licenciáit tovább szaporította a dallamok egyedi ritmusképe. Batsányi írta, hogy bár az ilyen énekek ritmusának „senki semmi bizonyos regulát nem szabhat, de amelyet mégis minden jobb és tehetségszomjú s valóban Poétának teremt ember önként megtanulhat, s a hallás- és olvasásbéli gyakorlásból igen jól ismerhet; és amelyet minden kényesebb ízérzésű Olvasó nemcsak az olasz vagy német énekekben – melyek, a nyelvnek tulajdon prozodiája vagy prozodiabéli akcentusa szerént, mind mértékre és számra vagynak véve, – hanem a francia nyelven írt sok illetén költeményekben is, mint p. o. a híres Quineault operájában, könnyen érezhet, tapasztalhat; noha ezekben nincs a mérték oly szorosan megtartva.”⁶²

⁵⁸ „...az énekes verseknek, amint írásm, természetek, hogy a hangmérték, a taktus benne meglegyen, azonban az egyforma szabású *Tónusok*, hangok, úgy tetszik, mintha kívánnák a *kadenciát*.” HORVÁTH 1787, i. m., 189.

⁵⁹ Lásd CSOKONAI, *A' magyar Prosodiáról* = Cs. V. M., *Tanulmányok*, i. m., 22.

⁶⁰ Lásd ARANY, i. m., 324–325.

⁶¹ Igen szemléletes Berzsenyi következő leírása: „Ez a metrum egyfelől oly igen muzsikás akar lenni, hogy a poézis és a muzsika technikáit egészen összezavarja, úgyhogy még dūr, moll, s ki tudja, mi hangokat is tapogat; másfelől pedig éppen úgy gondolkodik, mint az egyszeri muzsik: Ha akarom vemhes, ha akarom, nem vemhes! Azaz tehát annak egész törvénye csak ez: Hogy jobban láttassál muzsikálni és elömmenni, mint a Zrínyi-verselők, pengesd a szokott metrumot, ahol könnyen megy, ahol pedig nem akar menni, ott mondd, hogy a muzsikai metrumban a rövid hosszú is lehet, valamint a hosszú rövid is, ha a hely úgy kívánja; mert természet szerint az ének mind a hosszút megrövidítheti, mind a rövidet meghosszíthatja, p. o. szez-relem, vee-szedelme s t.” BERZSENYI Dániel, *Kritikai levelek* = B. D. *Művei*, szöveggond., utószó, jegyz. OROSZ László, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 258.

⁶² BATSÁNYI 1808, i. m., 372.

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

Az ütem egyre eső hangsúlyos hangnak általában nyújtó hatást tulajdonítottak. Bár Kazinczy az általa *keménynek* nevezett hangsúlyos szótagot határozottan elkülönítette a hosszútól,⁶³ az énekelt daloknál az ütemkezdő kiséles ritmus kivételével az egyforma hosszúságú hangokból a hangsúly által kiemelkedőt általában a hosszú szótaggal azonosították.⁶⁴

A hangsúly eme nyújtó hatásával van összefüggésben, hogy a Kazinczy által is említett rövid magánhangzó nyílt szótagot (szee-relem, vee-szedelem) az énekekben csak hangsúlyos zenei hangon nyújtották meg.

A modern zene metrikus jellege miatt nemcsak a rövid, hanem a hangsúlytalan zenei hangokat is rövidnek érezték, és igyekeztek rájuk rövid szótagokat írni. A hangsúlytalan zenei hang tehát ugyanúgy megrövidíthette az esetleg hosszú magánhangzós nyílt szótagot, miként a súlyos zenei hang megnyújthatta a nyílt szótagban lévő rövid vokálist.

Rövid szótagok hiányában, német mintára bevezették a „*tetsző rövid*” vagy „*közös*” szótagot,⁶⁵ azaz szükség szerint rövidnek vették azt a szótagot is, melyben a rövid vokálist két mássalhangzó követi. Bár a közös szótagot később a szövegversként írt költemények metrumaiban is alkalmazták, kezdetben kifejezetten a dallamkövetés könnyebbségeért vezették be, és csak a nótákra írt énekekben tartották megengedhetőnek.⁶⁶

Nyelvünk élhangsúlyos jellege miatt a kezdő jambusi verslábban az esetleges zenei felütés ellenére megengedett volt a hosszú szótaggal való hangindítás, azaz a jambus

⁶³ „Legyen szabad egy-két technikai intést adnunk azoknak, kik a Ráday-nemben gyakorolják erejeket. Míg a hexametrista nem ismeri a hosszú syllabáknak más nemét, mint amelyet vagy accentus vagy az úgynevezett positio (rövid vocalist követő két consonans) tesz hosszúvá, s minden vocalist, melynek accentusa nincs, vagy két consonans nem követ, rövidnek vészen: a Ráday-schémájú költő az accentus nélkül álló vocalist azért, hogy két consonans követi, *kemény* syllabának ismeri, de nem ismeri hosszúnak; ellenben az accentus nélkül álló vocalist is megvonja némely helyen (szee-relem, vee-szedelme), ha úgy kívánja a hely.” KAZINCZYNAK *Igaz Sámuel Hébéjére írott bírálata*, Felső-Magyarországi Minerva, 1826, 2. negyed, 702–704; idézve BÉREZSENYI, *i. m.*, 257–258.

⁶⁴ Pálóczi Horváth Ádám korális módú kottairása egyértelműen ezt mutatja.

⁶⁵ „A Németek, mivel Nyelvökben igen gyakor a mássalhangzóknak összevgyűlések, megelégszenek az ilyen tetsző röviddel hangmértékre írt verseikben. [...] És e már igen könnyíti, kivált Anákreon-féle Énekekben a verselést: s én ugyan ebben engedtem is magamnak.” RÉVAI 1792, *i. m.*, 319–320.

⁶⁶ „Ha már úgy szeretjük az Énekekben a páros sarkú Verseket, igen kívánnám még azokban is, kivált ott, ahol a nóta különösen hosszú vagy rövid ejtéssel jár, ami is többire a versnek végződő három szóízeiben szokott leginkább megadni, hogy valamivel nagyobb gondunk lenne a hosszú és rövid hangzatokra, vagy csak legalább is a tetsző rövidre. Mit értek a *tetsző rövid* alatt, meg fogom alább magyarázni. [...] Az ilyen szóízék az Énekekben, ha egyébaránt szépek a kimondások, mint rövideknek tetszhetnek.” RÉVAI 1792, *i. m.*, 317, 319.

helyett spondeust vettek. (Földinél ezt anapesztus is helyettesíthette.) Ugyanakkor törekedtek arra, hogy ez a hosszú szótag legalább mondattani pozícióját tekintve súlytalan legyen, azaz ha tehették, köztöszókat, igekötőket vagy más egytagú szavakat írtak ilyen helyekre.

Bár mint látható, az énekszerzők a prozódiai szabályok megfogalmazásakor a mértékes versrendszer törvényszerűségeit követve általában csak a szótagok hosszúságára tértek ki, nyilvánvalóan érzékelték azt a zenei befolyást is, amit az ütemkezdő hangok az ütemhangsúlyos tagolásra tettek.⁶⁷ A zenei ritmus összetettsége az énekelt dalok metrikáját ugyanis alapvetően kétféle irányba határozta meg. A hangok hosszúsága–rövidsége a hosszú–rövid szótagmérésen alapuló verslábak írását inspirálta, a súlyos–súlytalan reláció pedig amellett, hogy a verslábakat akcentusosan is mérhetővé tette, ütemhangsúlyosan tagolta a szövegsorokat. Ha a sorokban nem volt hajlítás, azaz egy hangra egy szótag esett, akkor a dallam páros vagy páratlan lüktetése alapvetően 3-as vagy 4-es szótagcsoportú ütemekbe rendezte a szöveget. Ebből következik, hogy szabályosan, periodikusan váltakozó ütemhangsúlyos osztást leginkább a kötött ritmusú, hanghajlítás nélküli táncdallamok adtak a verssoroknak. A páratlan lüktetésű nyugat-európai táncok (menüett, steyer stb.) 3 + 3 + 3-as, illetve 3 + maradék, a páros lüktetésű táncok pedig általában 4 + 4 + 4-es, illetve 4 + maradék ütemhangsúlyos osztást adtak a verseknek.⁶⁸ Az aprózott ritmussal erősen díszített magyar táncdal kapcsolatban azonban meg kell jegyezni, hogy az épp a hajlítások miatt gyakran „határozatlan metrumúvá” tette a rájuk írt szöveget. A verbunkos szabályosan váltakozó cezúrát csak akkor adott a verseknek, amikor a költők már eltekintettek a hajlításoktól, és csak a főhangokra írtak szótagokat (lásd Csokonai: *A' Reményhez*).

A dallamra írt versek fentebb számba vett prozódiai sajátosságai miatt a dolgozatban a teljesség kedvéért egyrészt a verstanban szokásos szövegmetrum mellett az adott verssor dallammintájának ritmusát is jelölöm, másrészt, mivel elsősorban a zenei ritmusnak a szimultán, illetve a nyugat-európai, hangsúlyváltó verselés kialakulásában betöltött szerepét vizsgálom, a szimultaneitásban megkülönböztetett lexikális, relatív és metrikai nyomatékok helyett⁶⁹ következetesen a zenei nyomatékokat jelölöm. (Az, hogy a zenei nyomatékok mikor melyik másik nyomatéktípussal esnek egybe, külön vizsgálat tárgyát képezhetné.) Ebből adódik, hogy a 4/4-es és 6/8-os ütemmutatójú dallamoknál a filológiai pontosság miatt megkülönböztetem ugyan a fő- és mellékhangsúlyt, de ennek nyilván egészen más értéke van, mint a szimultaneitásban bevett szó- és szólamnyomatékoknak.

A szótagok hosszúságát alapvetően a klasszikus időmérték szerint jelöltem. A Ráday-nemnél szokásos közös szótagot (rövid magánhangzót két vagy több mássalhangzó követ)⁷⁰

⁶⁷ Vö. a cezúra meghatározását és lásd Horváth Ádámnak egy *Steyer* táncnótára írt szövegét és a hozzá fűzött megjegyzését: HORVÁTH 1787, *i. m.*, 195.

⁶⁸ A különböző nemzeti táncok taktusairól lásd GÁTI, *i. m.*, 49–50.

⁶⁹ Lásd SZUROMI, *i. m.*, 22–23.

⁷⁰ Lásd CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Jegyzések és Említések a' Dayka Verseire* = CS. V. M., *Tanulmányok, i. m.*, 69–70.

az áttekinthetőség kedvéért csak ott jeleztem, ahol a versláb szerint hosszú helyett rövid szótagot kell venni. Emellett, mivel a zenei súlynak nyújtó hatást tulajdonítottak, ha a versláb megkívánta, közösnek vettem a súlyos zenei hangra eső nyílt, de rövid magánhangzójú szótagokat is (ez szükség szerint a szövegversként született nyugat-európai formáknál is megengedett volt). Végezetül, szürkével jelöltem azokat a szótagokat, illetve verslábakat, ahol a dallam ritmusa és/vagy súlyviszonya trochaizálta vagy jambizálta a lejtés tekintetében egyébként közömbös verslábakat.

A trocheusi és jambusi nóták mint a hagyományteremtés eszközei

Arra, hogy a literátorok a kétszeres vers alapját képező jambusok és trocheusok írásában nem a görög, hanem a nyugat-európai mintákat követték,⁷¹ egyrészt nyelvünk korabeli állapota (a sok hosszú szótag nehézkessé tette a szökö és perge lábak írását),⁷² másrészt a népszerű, külföldi gálans és érzékeny-klasszikus dalok fordítása adott okot. Bár literátoraink a jambusi és trocheusi formák írásakor kitértek a nyugat-európai példák követésére is,⁷³ meglepő módon a rövid verslábak alkalmazásában legalább annyira a régebbi magyar hagyományok folytatását látták, mint a nyilvánvalóan új formateremtést. Az idegen minták követése ebben az esetben érdekes módon öltött nemzeti jelleget.⁷⁴

A régi magyar költészeti hagyomány folytatásának lehetőségét úgy teremtették meg a jambusi és trocheusi verslábakat illetően, hogy ilyen sorokat a „régebbi” nóták dallamaiban is fölfedeztek. Ugyanakkor hangsúlyozták, hogy a trocheusi lüktetés nem a magyar

⁷¹ Szabolcsi Bence részletesen kifejtette, hogy időmértékes verslábak a mintadallamtól függően elszórva addig is gazdagították szövegeinket. (SZABOLCSI Bence, *A habanéra: Jegyzetek egy táncritmus elterjedéséről és magyar kapcsolatairól: adalék a magyar jambus történetéhez* = *Uő, Vers és dallam: Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1959, 155–170.) Bár Szabolcsi történeti fejlődés szerint háromféle magyar jambus-verset különböztetett meg, ezt a rendszert negyedikként célszerű Faludi és Amade jambusos énekeivel kibővíteni. Eszerint az első, ösztönös magyar jambusokat főleg a török közvetítéssel hozzánk került hazadzs-habanéra ritmusú dallamok bátorították, majd az 1500-as évek táján a közép-latin formák utánzása nyomán készült himnuszfordítások próbálták felkelteni a jambusi lejtés illúzióját, történeti fejlődésben ezután következne a rokokó dallamokat és ritmusokat felhasználó Faludi Ferenc és Amade László költészete, végül a 18. század végén a versújítás keretén belül a jambus-vers tudatos meghonosítása (Ráday, Kazinczy, Csokonai). A középkori himnuszfordítások közép-latin eredetű „váltakozó hangsúlyú” jambusaival kapcsolatban lásd még HORVÁTH János, *i. m.*, 206–207.

⁷² „Színjátékaim harmadik Kötetéhez Machbethet dolgoztam jambusokban, ’s egy magyar Példák gyűjteményén, melly azt mutatná, hogy a’ poézis és próza nemeiben eddig elé mink van. Soha fárasztóbb’ munkám nem volt ’s nincs, mert még nem vagyok egészen készen, mint az angoly jambusnak magyar jambusba való fordítása. Az Angoly’ szavai többnyire mind két három, legfeljebb négy szótagból állanak ’s ennél fogva ő egy jambus rendben sok gondolatot teszen ki, a’ mi nyelvünk pedig különben is tele a’ sok hosszú szavakkal. Hát még a’ suffixumok mint nyújtják! Egy kis értekezést függesztek Machbethem után a’ felől, hogy ha a’ kurtitások fel nem vétetnek, nyelvünk soha sem adhatja vissza a’ külföld remekeit való mívoltokban.” Döbrentei Gábor – Kazinczy Ferencnek, Kolozsvár, 1821. november 21. = *KazLev.* XVII, 566.

⁷³ Lásd FÖLDI 1787, *i. m.*, 186.

⁷⁴ Az idegen minták meghonosodásáról lásd KECSKÉS, *i. m.*, 264.

szövegeket, hanem a magyar dallamokat jellemzi.⁷⁵ A következő idézet jól megvilágítja a trocheusi/jambusi kétszeres versek és a korabeli „magyar” dallamok egymáshoz való viszonyát. „Élhetünk az apróbb Dalokban és Énekekben Kétszeres Versekkel is. Annyival is inkább pedig, mert az eféle Dalok és Énekek többnyire valamely musikai nótához valók; minden igaz Magyar nótáink és Énekeinek pedig minékünk nagyobbára vagy Szökő vagy Perge lábakat kívánnak. Észre vehető gyakran az ily Dalokban és Énekekben, hogy Nótára kezdvén azokat, oly helyekre esnek a rövid hangok, hol iszonyú erőltetéssel kell azokat húzni, viszont oly helyekre a hosszúk, hogy alig győz fordulni a kemény szótagokon nyelve az Éneklőnek.”⁷⁶

Ez az érvelés, mármint hogy a jambusi és trocheusi lábak a régi magyar nótahagyományban gyökereznek, bevált formulája lett a nyugat-európai formák elfogadtatásának. „Mert az ilyen cadentiás verseknek, ha a’ régi magyar íztől messze távozni nem akarunk, vagy mind jambusokból, vagy mind trocheusokból kell állnia”⁷⁷ – írta Verseghy. Révai ehhez hasonlóan megállapította, hogy „a nótákat vizsgálván, úgy tapasztaltam többnyire, hogy azokban *növő* vagy *eső* ujjak, *iambi vel trochei*, uralkodnak leginkább. Amint a nóta jár, úgy kell a versmértéket vagy növő vagy eső ujjakból, sokszor mind a kettőből is, Verseskötetekre készíteni.”⁷⁸ Azok a literátoraink, akik a magyar verseskötetek jellegét vizsgálva jutottak arra, hogy a magyar nótákban a jambusok vagy trocheusok a leggyakoribb verslábak, mind a Faludi-hagyományra vagy a „rég magyar ízre” hivatkoztak.⁷⁹ A jambikus lejtésű versekről írta Révai, hogy „az efélékből én leginkább szerettem meg az olyan Verskötetet, melynek első verse egész négy ujjú, a második pedig negyedfél ujjú [8787], amilyenlél főképpen Faludi. Igyekeztem is kivált páros sarkú Énekeimet legalább tetszőképpen ilyenekké tenni, amelyek már készen voltak; s így már énekelhetők az eső ujjú versnek nótájára nevezetesen ezen Énekeim.”⁸⁰

Ám az a dallamvilág, amelyben a literátorok a 18. század második harmadától kezdve jambusokat fedeztek fel, és amely saját bevallásuk szerint jambusok és trocheusok írására inspirálta őket, nyilvánvalóan nem a régi magyar parlando típusú énekhagyomány volt. Az idegen eredetű, többségében metrikus lejtést tükröző dallamok száma ugyanis hazánkban Papp Géza vizsgálatai szerint már a 17. században jelentősen megnövekedett, s ez elsősorban a jambikus és trochaikus formák mennyiségének és minőségének a javára történt.⁸¹ Mindemellett a 18. század közepéig ezeket a dallamokat a hagyományos énekköltészet többségében még erősen átalakította, illetve a parlando, rubato előadás előbb-utóbb „ritmustalanná” tette. A 18. század közepétől azonban az újabb táncdallamok (siciliano, menüett, mazurka) szoros követése gyakran adott trochaikus-jambikus

⁷⁵ „Sőt a’ mi igaz Magyar Nótáinknak is nagy része (nem a’ versekben, hanem azoknak nótáiban) Trochaicus vers.” Földi János – Kazinczynak, Szatmár, 1789. augusztus 25. = KazLev. I, 442.

⁷⁶ FÖLDI 1790, i. m., 307.

⁷⁷ VERSEGHY 1791, i. m., XIII.

⁷⁸ RÉVAI 1792, i. m., 317.

⁷⁹ VERSEGHY 1791, i. m., XIII.

⁸⁰ RÉVAI 1792, i. m., 320–321.

⁸¹ Lásd PAPP Géza, *A XVII. század énekelt dallamai*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1970 (Régi Magyar Dallamok Tára, 2), 85.

lűktetést a szövegeknek. A metrikus zenéhez való alkalmazkodás következménye a nyugat-európai, újmértékes verselés önkéntelen megsejtése volt. A felütéses jambusdallamok ugyanis hangsúlytalan kezdetükkel a nyugati nyelvekre jellemző akcentusos jambikus metrumot tükrözték, és a ritmus állandó ereszkedő lejtésével megszokottá vagy legalábbis könnyen érzékelhetővé tették a hangsúlytalan–hangsúlyos szótagok váltakoztatásával imitált jambusi lűktetést a magyar fül számára.⁸² Bár a szótagok hosszúságának szükség szerint akcentussal is való mérése csak a század végére, a tudatos versújítás során vált reflektálttá, az idegen, metrikus zene hatásaként a rímes-kadenciás versek „fél-metrumos” megmértékelése Amade és Faludi költészete révén már jóval korábban, az 1750–60-as években beszűrődött poézisünkbe. Mivel a megújuló verselési gyakorlatnak sem Amade, sem Faludi nem dolgozta ki az elméletét, a költemények mértékes vagy nem mértékes volta természetesen sok vitát okozott a század végén.⁸³ Nézzük részletesebben Faludi *Rettentő Marsnak Fajzati*... kezdetű énekét, amit Révai (tipikus német jambusdallama ellenére) a magyar jambusos énekek példájaként emlegetett.⁸⁴

Nádasdi Marsja

2/4

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

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

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

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

A „régí magyar nótahagyomány” mellett a 18. század végén a jambusos énekek „másik” mintája literátoraink bevallása szerint a német felütéses jambusdallam volt. Erre hivatkozott Révai, amikor a „magyar dallamokat” követő 8787-es jambusokból épülő strófák bemutatása után megjegyezte, hogy „a Német Költők még hosszabbra is nyújtják, mind a nővő, s mind az eső ujjú verseket, ötödfél s öt, hatodfél s hat, és szinte hetedfél ujjúakra is, s külömb külömb féleképen elegyítik. Őket is követtem némelyekben

⁸² Néhány évvel később Verseghy épp a zenei felütés mintájára és az ütemvonalak (cezúrák) miatt ütemezte át következetesen trocheussá a jambusokat. Lásd VERSEGHY 1806, *i. m.*, 365–366.

⁸³ Lásd Batsányi véleményét Faludi verseléséről: BATSÁNYI 1823, *i. m.*, 433–434.

⁸⁴ A kottát és Révai prozódiai elemzését lásd RÉVAI 1781, *i. m.*, 121–122.

kivált a nótáért. Ilyen, példának okáért, *Amintas Kesergése*, amely is érdeklő szomorúan énekeltetik s növő ujjas Versekből álló.”⁸⁵ Steffan–Kleist *Amyntjának* fordítását Révain kívül Kazinczy, Verseghy és Kármán József is elkészítette. Érdekes prozódiai szempontból összevetni a négy fordítást, megnézni, hogy ki mennyire használta ki a dallamhangsúly nyújtotta lehetőségeket.

Amynt
Kleist

Josef Anton Steffan

Andante

1. Sie flie - het - fort! Es ist um mich ge - sche - hen! Ein
2. Ah! ei - ha - gyonf! O - da min - den re - nd - nyem Kü -
3. Me - gen te - há? Már é - le - tem ka - ser - ves: Tö -
4. Ei - mont Chlo - ei! O - da van nyí - go - dal - mam! Nagy
5. O - da van - ó! mi lessz már én be - lő - lem La -

cresc.

wei - ter - Raum trennt La - la - gen - von - mir,
ad - nek ei - ad - la - ste - rel - met,
lem nagy - köz - sa - kasz - tya - la - gyét,
be - zög - zór ei - tő - te - en - ge - met;
la - ge - ei - hogy ni - en - gem - nem - szán,

f

Dort floh sie hin! Komm Luft - mich an - zu - we - hen! Du
nem nezt re - dem, nem hal - gott - ha - be - szil - lem szil -
A - mott túnt el: le - helj, o - gyen - ge - sze - lő! Ta -
Jer, hús Ze - phyr, jer eny - hűsöd ag - go - dal - mam, Szól -
Ar - ra - tott! Jer szel - lő! - töl - fe - lő - lem Te

p

könnem viel-leicht von ihr, du könnest viel - leicht von ihr.
vem - nek ke - ser - vet, szil - vem - nek, ke - ser - vet.
län on-nét... el - le begsz, ta län on-nét el - le begsz.
rauszd fel köny - nye met, szil rauszd fel köny - nye met!
tő - le jösz ta - län, te tő - le jösz ta - län.

p

Dort floh sie hin! Komm Luft - mich an - zu - we - hen! Du
nem nezt re - dem, nem hal - gott - ha - be - szil - lem szil -
A - mott túnt el: le - helj, o - gyen - ge - sze - lő! Ta -
Jer, hús Ze - phyr, jer eny - hűsöd ag - go - dal - mam, Szól -
Ar - ra - tott! Jer szel - lő! - töl - fe - lő - lem Te

cresc.

könnem viel-leicht von ihr, du könnest viel - leicht von ihr.
vem - nek ke - ser - vet, szil - vem - nek, ke - ser - vet.
län on-nét... el - le begsz, ta län on-nét el - le begsz.
rauszd fel köny - nye met, szil rauszd fel köny - nye met!
tő - le jösz ta - län, te tő - le jösz ta - län.

p

⁸⁵ RÉVAI 1792, i. m., 321.

Verseghy: Panasz

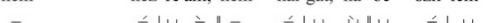


Ah! el-ha - gyott! O - da min den re - mé nyem




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




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




szi - - - vem - nek ke - ser - vét.


Kármán: Lalage

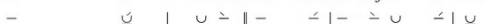


O-da van ő! mi lesz már én be - lő - lem




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



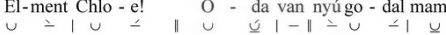

Ar - ra fu tott! Jer szel lő! fúj fe - lő - lem




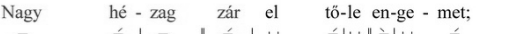
Te tő - le jöss ta - lán.


Kazinczy: Chloe

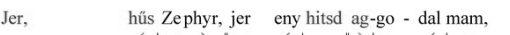


El-ment Chlo - e! O - da van nyú go - dal mam!


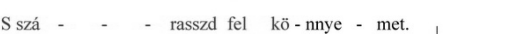


Nagy hé - zag zár el tő-le en-ge - met;




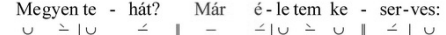
Jer, hűs Zephyr, jer eny hitsd ag-go - dal mam,




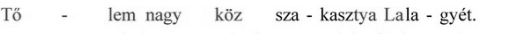
S szá - - - rasszd fel kő - nnye - met.


Révai: Amynt pásztornak kesergése

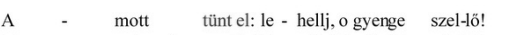


Megyen te - hát? Már é - le tem ke - ser-ves:




Tő - lem nagy köz szá - kasztya La la - gyét.




A - mott tűnt el: le - hellj, o gyenge szel-ő!




Ta - - - lán on - nét elle - begsz.


Nyilvánvaló, hogy a literátorok által régi magyar nótahagyománynak nevezett és a korabeli német dallamok között prozódiai inspiráció tekintetében nem volt számottevő különbség. Bár kronológiailag a „rég magyar nóták” külföldi dallamai megelőzték a 18. század végi melódiákat, közös eredetük és tipológiájuk miatt (felütéses, szorosan metrikus dallamok) egy forráscsoportot alkotnak. A régi magyar nótahagyománynak tekintett dallamvilág ugyanis tulajdonképpen a külföldi jambusdallamok azon rétege volt, amely a 17. század közepétől szervesen beépült a magyar énekköltészetbe, és amely a 18. század végére már magyar nyelvű versekkel társult, magyar nótautalással élt. Ezzel szemben a külföldinek tartott melódiákat eredeti formájukban, még német szövegekkel ismerték meg. Az adott nóta idegensége vagy magyarsága akkor is elsősorban a nyelviségtől, és nem a dallam milyenségétől (eredetétől, típusától) függött, ha a jambusok és trocheusok magyarságát akarták kiemelni, és hangsúlyozták, hogy ezeket a magyar nóták dallamaiban találták meg. Eme nótákról írta később Arany, hogy „még nincs messze a kor, midőn legjobb költőink tiszta jambusai vagy trochaeusai német zenére daloltattak; mert az idegen versidom idegen formát követelt a zeneszerzőtől.”⁸⁶

Kitekintésként érdemes megjegyezni, hogy néhány évtizeddel később, a verbunkos dallamok (majd az újabb stílusú népdalok) divatjával az 1800-as évek elején valóban megjelent az a „magyar nótahagyomány”, melynek dallama is magyar volt,⁸⁷ és amely hangsúlyos ütemkezdetével egész más típusú jambusok írására inspirálta a költőket. A kiséles ritmusú magyar zenei minták a rövid, de súlyos hangindítással a jambusi versláb új értelmezési lehetőségét hozták, és az újabb, magyar zenének köszönhetően hangsúlyossá, „magyarossá” tették a nyugat-európai nyelvekben hangsúlytalan szótaggal kezdődő verslábát. A *magyar jambusok*⁸⁸ a verbunkos divatjával gyorsan terjedtek, és a kiséles ritmus fokozatosan átvette a külföldi jambusdallamok szerepét. Ilyen hangsúlyos kezdetű, páros lüktetésű dallam inspirálta például Csokonainak *Miért ne innánk?* című 4 + 4 illetve 4 + 3 osztású, dierézisz-metszetű sorokból álló, jambikus lejtésű kétszeres versét.⁸⁹ Pálóczi Horváth Ádám, aki tudatosan próbált magyar jambusokat írni, így fogalmazott ezek zenei inspirációjáról: „Az én 47. [ÖÉ 234.] énekem szorosabb mértékű magyar táncnóta, mint a régi jambikusok; a 42. [ÖÉ 165.] is a Pindar dithyrambussainál. Szabadabbak ezeknél a 35. és 32. [ÖÉ 108, 98.] de melyik réginél alábbvalók?”⁹⁰ A fent említett 234. számú *De mit törődöm én vele...* kezdetű énekéhez ezen kívül az alábbi magyarázatot fűzte: „Mikor a muzsikai nyomásokhoz alkalmaztatott hangmértéket törvényemmé tettem, ez volt első próbám egy *csendes verbung nótára*, melynek mértékje a

⁸⁶ ARANY, *i. m.*, 344.

⁸⁷ A verbunkos zene eredetének „öszvérségére” most nem térek ki, használata és ideológiai telítettsége miatt egyszerűen magyarnak nevezem.

⁸⁸ A *magyar jambus* terminus technicus bevezetését e kontextusban szükségszerűnek gondolom.

⁸⁹ A dierézisz-metszetről, illetve a részleges szimultaneitásról lásd SZUROMI, *i. m.*, 50–51. A dallamot lásd HOVÁNSZKI Mária, „Csokonai-dallamok” és forrásaik, *Magyar Zene*, 2006/3–4, 458.

⁹⁰ Idézve: *Ötödfélszáz énekek: Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*, kritikai kiadás, s. a. r., jegyz. BARTHA Dénes, KISS József, Bp., Akadémiai Kiadó, 1953 (a továbbiakban: ÖÉ), 21.

két első sorban jambus, a hátulsókban chorijambus. [...] Az ének hangmértéke: u – / u – / u – / u – / u – / u – u / : / u u / – – / u u / – – / : ”⁹¹

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

De mit törődöm én vele...

De mit törődöm én ve-le?
ha-bár az ör-dő-gök-ke-l
Kő-zös-kő-dik, ha-min-de-ne
fe-nék-ke-l áll s fő-ro-g fel;
Ha-mit-ed-dig tet-tem ér-te,
Szi-ve-m er-re ma-ga-kér-te.

A trocheusi dallaminspiráció a jambusinál jóval „közérthetőbb” volt, hiszen a hangsúly szótagnyújtó hatása miatt tulajdonképpen minden ütem egyen induló, egyenletes negyedekből/nyolcadokból álló dallam az arzikus jellegű trocheusok írását segítette, vagy legalábbis trochaizálta a spondeusokat, ami alapvetően megfelelt a magyar nyelv természetének. Trocheusi dallamminta a nyugat-európai énekek között és a kezdődő magyar, verbunkos zeneirodalomban egyaránt bőségesen akadt. Ezeknél a hangsúlyos ütemkezdet mellett a hosszú–rövid hangjaival trocheusi verslábát imitáló nyújtott ritmus is a trocheusi lejtésű kétszeres versek írását segítette. A páros lüktetés miatt eme verseket többnyire a 4 + 4 illetve 4 + maradék osztású ütemhangsúlyos tagolás, azaz a dierézismetszet jellemzi. Trocheusi nótáknak azonban (legalábbis kezdetben) nemcsak a valóban trocheusi lejtésű dallamokat tartották, hanem azokat is, amelyekbe a zeneritmustól függően csak itt-ott keveredtek trocheusi lábak. Rendkívül tanulságos ebből a szempontból Pálóczinak a *Magyar Arion* bevezetőjében írt ama néhány sora, melyben a következő énekeit vallotta trocheusinak: „A 21. 16. 15. 6. 4. és 3. [ÖÉ 64, 57, 56, 38, 47, 46.] mind nemzeti áriák, ki régibb, ki újabb s mellyik trochaicusnak van szabottabb mértékje,

⁹¹ ÖÉ 234. sz., 621.

mint ezeknek? Vagy melyik más régi szabásúnak szebb?”⁹² Akármelyik itt említett énekét elemezzük, kiderül, hogy egyrészt csak a zenei hangsúly miatt nevezte trocheusinak a többnyire egyenletes negyedekből és nyolcadokból álló dallamokat, másrészt akkor is trocheusnak tekintette a nótát, ha a négysoros strófának alig a felében vagy negyedében voltak trocheusi verslábak. Sőt, a kezdő trocheusi lábak miatt a többnyire choriambusokból álló *Francia jön! Lóra huszár!*-t is ide sorolta.⁹³

Természetesen voltak olyan trocheusi dallamminták is, amelyek állandó periodikus lüktetésükkel szabályos nyugat-európai formák írását segítették. Ilyen például Csokonai *Szemrehányás* című költeménye, amelyet egy 6/8-os klasszikus dallamra írt a költő. Érdekes még a Kossovits József híres verbunkjára készült *A' Reményhez* prozódiaja is, mely állandó trocheusi lejtése mellett a dallam szerkezetének megfelelő, így a szokásos nyugat-európai mintáktól eltérő strófaformát vett fel.⁹⁴

Szemrehányás

Lyán - ka! míg in - gö ke - gyel - med

Tisz - ta szí - vem - hez ha - jolt,

S al - va tar - tott szép sze - rel - med:

Bol - do - gabb ná - lam ki volt!

Jaj de bez - zeg el fu - tá - nak

Ré - gi ked - ves nap - ja - im,

Bú - ra, baj - ra vál - to - zá - nak

Bíz - ta - tó szép ál - ma - im.

⁹² Idézve: ÖÉ 21. sz.

⁹³ ÖÉ 47. sz.

⁹⁴ A *Szemrehányás* és *A' Reményhez* kottáit lásd HOVÁNSZKI, i. m., 346, 446.

A' Reményhez

Föl - di - ek - kel ját - szó	Si - ma szád - dal mit ke - tseg - tetsz?
É - gi Tü - ne - mény,	Mért ne - vetsz fe - lém?
Is - ten - ség - nek lát - szó,	Ké - tes ked - vet mért tse - peg - tetsz
Tsal - fa, vak re - mény!	még most is be - lém?
Kit te - remt ma - gá - nak,	Tsak ma - radj ma - gad - nak;
A' bol - dog - ta - lan,	Bíz - ta - tóm va - lál,
'S mint Véd - an - gya - lá - nak	Hit - tem szép sza - vad - nak;
Bó - kol ún - ta - lan!	Még is meg - tsa - lál.

A „szabálytalanabb” metrumok dallamai

A korabeli népszerű énekelt dalok dallamai természetesen sokkal gazdagabb ritmusképletekkel szolgáltak, mintsem hogy jambusokra és trocheusokra egyszerűsíthetnénk őket. A változatosabb metrikával rendelkezők számtalan más „versláb” írására is inspirálták a költőket, és követésük az adott dallamnak megfelelően bizonyos mértékű, de igen szabad, szabálytalanul váltakozó verslábakból álló sorok kialakulását segítette.

Az ilyen szabadabb mértékű, nem feltétlenül periodikus sorokról azonban igen eltérően vélekedtek literátoraink. Azok, akik a versújítást bizonyos szabályokon belül, az ókori és a korabeli nyugat-európai költészet mintájára akarták megvalósítani, és ezek nyomán dallamkövetéskor is főleg jambusokat, trocheusokat, daktilusokat, spondeusokat és anapestusokat írtak, azaz (csak) a legismertebb, leggyakoribb verslábakat és a már „kano-

nizált” sorfajtaikat használták, többnyire értelmetlen szabadosságot láttak a dallamritmus illetően szolgai utánzásában.⁹⁵

Ugyanakkor például az a Pálóczi Horváth Ádám, aki a dallamkövetés miatt különféle heterometrikus képletekkel lepte meg a közönséget, szintén az antik poétikákra és a korabeli esztétikákra, illetve gyakorlatra hivatkozott, és csupán a *varietas delectat* elvét tartotta szem előtt, amikor a dallamritmusnak éppen megfelelő verslábakból elegyítette a sorokat. Hogy megmutassa a magyar nyelv mindenre alkalmas voltát, Horváth Ádám szinte minden általa ismert dallamra szöveget írt. Számára az ének legfőbb és legértékesebb tulajdonsága olyannyira a prozódia volt, hogy még *Csipkebokor, kormos agyag...* kezdetű halandzsánótját is azzal ajánlgatta Kazinczynak, hogy „a’ ki a’ Strassburger notát jól éneklí, ’s az én csipke bokromat könyv nélkül tudja, lehetetlen is annak nem tétteni; mert az érthetlenség mellett a’ tactus a’ quantitással nagyon egyez.”⁹⁶ Mivel Pálóczi az énekvers-írást (is) elsősorban a nyugati nyelvekkel való versengés terepének tekintette,⁹⁷ képtelen volt megérteni a többiek formabeli „elmaradottságát”. Bár verseinek mértékét ő is antik verslábakkal írta le, a klasszikus strófa-képletek helyett inkább a korabeli divatos énekek és magyar áriák metrumkészletét alkalmazta.⁹⁸ 1814-ben szemrehányóan írta Kazinczynak: „Alkalmatosságot ad nekem is mind neked, mind Nagy Ferencznek, mind kedves Csokonainknak is szemetekre vetni, vagy leg alább kérdezni: mi kényszerít benneteket ama régi Anakreoni, Horáci, s más ki avúlt mértékekre; hiszen

⁹⁵ Ezt nemcsak a kortársak, de jóval később az a Négyesy László is így látta, aki egyébként dicséretesnek tartotta, hogy Horváth nemcsak külföldi, hanem magyar dallamritmust is választott énekei mintájául. Így írt erről *A mértékes magyar verselés történetében*: „S hogy működése eredményesebb nem volt, annak oka költői gyakorlata. Nem volt nagyobb költői tehetsége, sem tisztultabb ízlése ami csak bénította hatását. Midőn verseivel zeneritmusokat utánzott, ez eljárás igen gyümölcsöző lehetett volna mind a nyugati, mind a hazai formák technikájára nézve; de utánzás végett mindig a ritkább, a kivételes ritmusokat kereste ki, melyek csupa csengetés-bongásból állanak és rövid életűek. Egy-egy fölkapott walzer, menuette, vagy verbungos nótá szeszélyeihez alkalmazta versszövegeit. Ha az ephemer formákkal való bravourkodás helyett a tipikus szerkezetekre adja magát, mint Ráday, Földi és Verseghy, többet tehetett volna. [...] Apróbb verseiben sok a dalszerű elem, de csip-csup dekorációkban gyönyörködik; magyar verseit is valami czifra pillanatnyi nótához szabja, nem az állandó magyar formákat képezi ki. Az egyénit hajhászsa a technikában s ez fordított arányt von maga után: elveszti egyéniségét, modorossá lesz a tartalmában.” NÉGYESY, *i. m.*, 243, 245.

⁹⁶ Horváth Ádám – Kazinczynak, Szántód, 1789. május 13. = KazLev. I, 355. Az éneket lásd ÖÉ 240. sz.

⁹⁷ A magyar nyelv prozódiai tökéletességét evidenciaként kezelték íróink. „Prozódiai nagy tökéletességre nézve, mondhatjuk főképpen és legméltóbban hazai nyelvünkről, hogy az európai más nyelvekhez képest, hasonlíthatatlan szépségű tulajdonságokkal bír, s hogy valóban első valamennyi között.” BATSÁNYI 1808, *i. m.*, 372.

⁹⁸ „Az a tárgya az én Énekeimnek, hogy a Magyar nyelvnek minden más nyelvek felett alkalmas voltát a Lantos verselésre, megmutassák [...] Hogy idegen táncnótákra is írtam; azért tettem, hogy Magyar nyelvemnek, azokra is, mások felett alkalmas voltát megmutassam; de nem, hogy azokat a Magyar erkölcsöz illendőbbeknek, s azért se, hogy szebbeknek tartanám. [...] miért élek hát én is régiekkel? írok Trochaicus, Anapesticus, Jambicus versekben Éneket? Sőt miért idegen Ariákra? miért Stajer, Ekuzé, Kororára, Karamajka táncnótákra? [...] majmolom az Angulus Kontratantot, Jerusalemi Zsidó Marsot, Requiemet, Varga dalt sat. Csinálok magam fejetül új nótákat, melyek nem nemzetiek? [...] hogy a régiekkel élni nem tilalmas dolog, azt már mondtam (írok én Hexametereket is, Distichonokat is, és szorosabb törvénnyel, mint némelyek) és ha azon hangsorok illenek a dolog érdeméhez, nyertes vagyok.” HORVÁTH 1814, *i. m.*, 398, 401.

vannak nekünk mind újabb izlésű, mind még a' közép időbeli Nemzeti Ariaink, melyeknek musikai tactusokra igen alkalmasan esnek az Ódák.⁹⁹

Bár az egyedi ritmusképletekre való versírás nem lett népszerű a korban, a költemények prozódiajának egyeztetése vagy nem egyeztetése a korabeli muzsikával, illetve az ebből származó újabb metrikus képletek létjogosultsága a literátoroknak okozott némi elméleti problémát.¹⁰⁰ Horváth Ádám kivül pályájának kezdetén tulajdonképpen csak Csokonai kísérletezett (nem utolsósorban Horváth Ádám hatására) szöveg és egyedi dallamritmus prozódiajának „tökéletes” egyeztetésével. Tipikus példája ennek *Az Ekhóhoz* első kidolgozása és a *Dafnis Hajnalkor*. Bár Csokonai később felhagyott az ilyen szorosan dallamkövető versek írásával, ezek a darabok olyannyira népszerűek ad notam utalássá váltak a korban, hogy a református kollégiumokban még az 1850–60-as években is írtak rájuk alkalmi verseket.¹⁰¹

Az Ekhóhoz

Dafnis Hajnalkor

⁹⁹ Horváth Ádám – Kazinczynak, Petrikeresztúr, 1814. június 13. = KazLev. XI, 422.

¹⁰⁰ Verstani tanulmányában, bizonyos kötöttségek mellett, például (majdan) Vályi Nagy Ferenc is lehetségesnek tartotta az újabb muzsikához való metrikus képletek elterjedését. VÁLYI NAGY, *i. m.*, 246–247.

¹⁰¹ A *Dafnis Hajnalkor* és *Az Ekhóhoz* dallamát lásd HOVÁNSZKI, *i. m.*, 347, 450. *Az Ekhóhoz* esetében jelen elemzésnél nem a Magyar Zenében megjelent Arany-féle lejegyzést, hanem Tóth István kéziratát vettem alapul (MTAKK, RUI 8r, 63, II, 117. sz., 126). Mindketten ugyanazt a melódiát jegyezték le, csak Tóth apróbb ritmusértékekkel írta le az éneket.

Végezetül kitekintésként érdemes megjegyezni, hogy bár korántsem olyan szabados-sággal, mint az Pálóczi énekköltészetét jellemezte, és nyilvánvalóan egészen más esztétikai háttérből fakadóan, de a metrumok változatossága később, az 1830–40-es évektől igen fontos lett. Arany János írta a négyes ütemből álló sorok mértékeiről (choriambus, dijambus, ditrocheus váltakozása): „De hisz ez annyi volna, mint semmi mérték! fognak felkiáltani a »forma« emberei. Épen nem. Ugyanazon szeszélyes változatosság nyilatkozik itt is, a mi főntebb a soroknál. Ám kísértse meg valaki népdalt írni tiszta szökő vagy lejtő (jambus, trochaeus) lábakon s azt épen úgy, mint a mérték kívánja, el is dalolni: türhetlen egyhangusággal gyötrendi a magyar fület. Ellenben a főntebbi ütemek célszerű vegyítése, metszettel párosulva, oly rhythmust ad, mely hangzatosságban fölér bármely idegen formával s azon felül sajátunk, édes mienk.”¹⁰²

¹⁰² ARANY, *i. m.*, 337.