

Hovánszki Mária

FALUDI FERENC ÉS AMADE LÁSZLÓ FORMAÚJÍTÁSAI, AVAGY A MAGYAR NYELVŰ GÁLÁNS-ROKOKÓ ÉNEKKÖLTÉSZET (1730–1770)*

Mivel a 18. század közepén még nem voltak magyarul tudó zeneszerzők, a magyar nyelvű műdalirodalom – azaz a komponisták által utólag megzenésített vers – teljes mértékben hiányzott a kor zenei repertoárjából. Ugyanakkor Európában az 1730–1740-es években jelentkező gáláns-rokokó,¹ majd az 1760–1770-es évektől az érzékeny-klasszikus stílus dallamai és dalformái korlátozott módon ugyan, de a literátorok munkásságának köszönhetően magyar szöveggel is terjedtek. A 18. századi nyugat-európai zene hatása tehát bizonyos értelemben nyomon követhető, de az énekelt szövegeket tekintve ez nem a zeneszerzők, hanem a korabeli literátorok munkásságában ragadható meg. Az énekelt költészetnek, azaz a dallamra írt, dallammal együtt élő és terjedő költészetnek történetiségét, írásmódját és terjedését-továbbélését tekintve is különböző típusai különíthetők el.² Jelen tanulmány kizárólag a 18. századi nyugat-európai metrikus zene magyar nyelvű költészetre gyakorolt hatását vizsgálja, ami mindenekelőtt a ritmus- és strófaformák változásában, modernizációjában ragadható meg.

Bár a Nyugat-Európában megjelenő gáláns-rokokó és érzékeny-klasszikus zenei stílus nem választható el élesen, a magyar líratörténeten belül érdemes elkülöníteni az ezek hatása alatt fejlődő gáláns-rokokó énekköltészetet az időben utána következő érzékeny dalköltészettől. Egyrészt mivel az eltérő dallamminták miatt – a rokokó líra inkább az olasz, az érzékenység pedig a korabeli német melódiákat követte – alapvetően másképpen fejlődött a költemények makro- és mikrostruktúrája, mind a strófaformáknak, mind a verselési módok használatának önálló jegyei vannak. Másrészt míg a rokokó énekköltészet írásmódját spontán, reflektálatlan esztétikai alkotásmód jellemezte, addig az érzékeny dalköltészetnek fontos ismérve volt az elméleti tudatosság.

Az irodalomtörténet-írásnak azt az álláspontját, miszerint a szövegvers előretörése és önállósodása hazánkban a 17. században, mégpedig elsősorban az epikus énekek terén következett be, némileg árnyalnunk szükséges.³ A költemények éneklését ugyanis ekkor

-
- 1 Bár a *rokokó* és *gáláns* fogalmakat általában szinonimaként használjuk, a két szó ugyanazon jelenségnek más-más aspektusát emeli ki. Míg a rokokó a formaművészetet hangsúlyozza, addig a gáláns inkább az ennek hátterében meghúzódó társadalmi hatásokra vonatkozik.
 - 2 Az énekelt költészet különböző típusairól lásd Hovánszki Mária: *Csokonai és az érzékeny énekelt dalköltészet* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013) (= *Csokonai Könyvtár* 53), 11–21.
 - 3 A nemesi verselők hosszabb, akár több száz strófás Gyöngyösi-strófákban írt epikus énekeinél

* A tanulmány az MTA – DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport keretén belül készült.

még elsősorban a művelődési réteg szerinti megoszlás szabályozta. Míg az ének- és a szövegvers az olvasni tudók magas kultúrközegében mindenkor párhuzamosan létezett egymás mellett, addig a szövegek közköltészeti létmódját alapvetően az éneklés jellemezte. Mivel ennek az oktató és szórakoztató funkciójú, névtelen, közösségi költészetnek⁴ a terjedését és memorizálását elsősorban a dallam biztosította, a dallam legtöbbször csak szöveghordozó funkcióval bírt, és nem feltétlenül befolyásolta az éppen születő költemény formáját. Ezzel magyarázható például, hogy Arany János emlékezete szerint Gyöngyösi szövegversei még a 19. század közepén is dallammal terjedtek.⁵ Arany megállapítása természetesen csupán a közköltészet létmódjára vonatkozik, hiszen a populáris kultúra mintegy spontán dallamhasználatával szemben az 1750-es évektől a műköltészetet az alkotói tudatosság jellemezte. Mivel a vizsgálat tárgya a gáláns-rokokó énekköltészet megújuló formavilága, ennek közköltészettel való kapcsolatára majd csak az érintett helyen, és röviden térek ki.

A nyomtatott irodalmat még a 18. század közepén is a vallásos, kegyességi tematika uralta. Nemcsak az egyházi írók-literátorok nem bocsátották nyomtatás alá világi énekeiket, de a főúri verselők sem dicsekedtek velük a nagyobb nyilvánosság előtt. A világi költészetet olyan időtöltésnek, illetve úri kedvtelésnek tartották, melyet maguk és egymás szórakoztatására műveltek. Mások előtt énekelni csak tanulás okán, illetve vallásos események alkalmával illett.⁶ Bár az antik-metrikus éneklés hazánkban Honterus *Odae cum harmoniis* című kötete nyomán a 16. században élte virágkorát, pedagógiai célzattal néhány korabeli megjegyzés szerint még a 18. század végén is használták,⁷ istenes énekek írása pedig, melyek nótája „fölötte nagy buzgóságra, és ajtatosságra indítja az embert”⁸ szinte társadalmi elvárás volt. Igen beszédes például, hogy az egyébként világi énekeiről ismert báró Amade László még 1755-ben is csak istenes énekeit vállalta a nyilvánosság előtt. A Bécsben megjelent *Buzgó szívnek énekes fohászokodási* című kótás könyvecske előszavában „a’ ki énekel Kétszer imádkozik” közismert teológiai szófordulat mellett azt is fontosnak tartotta elmondani, hogy nótája

a 17. században nagyjából részben nótajelzést találunk, sőt a Zámboi Ferenc által 1802-ben szerzett *A Debreczeni roppant nagy tűznek emlékezetire való Ének* címe alatt nótajelzéseként az *Oh Seregeknek Istene...* zsoltárkezdet olvasható (Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtár, R 801), azaz történeti-epikus éneket még a 19. század elején is írtak dallamra.

4 *Közköltészet 1. Mulattatók*, kiad. KÜLLÖS Imola, munkatárs CSÖRSZ RUMEN István (Budapest, Balassi Kiadó, 2000) (= *Régi Magyar Költők Tára. XVIII. század* 4), 24.

5 Lásd ARANY János: „A magyar nemzeti vers-idomról” in Arany János. *Tanulmányok és kritikák*, vál., szerk., jegyz., utószó S. VARGA Pál (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998) (= *Csokonai Könyvtár. Források. Régi Kortársaink* 4), 337.

6 A 17. század végének és a 18. század elejének (Rimay János, Miskolci Csulyak István, Petrőczy Kata Szidónia, Esterházy Pál) énekelte költészetére vonatkozóan lásd PAPP Géza: *A XVII. század énekelte dallamai* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970) (= *Régi Magyar Dallamok Tára* 2), 150–154.

7 Kazinczy „Horácból való énekelgetéséről” lásd KAZINCZY Ferenc: *Fogságom naplója*, kiad. SZILÁGYI Márton (Budapest, Osiris Kiadó, 2000) (= *Milleniumi Könyvtár* 45), 22.

8 *Cantus Catholici. Régi és Új Deak, és Magyar Ajitatos Egyhazi Enekek, es Litaniak.* (1651), A’ Keresztyen Olvasóhoz, A3.

„ezeknek, nem olly Füll tsiklándoztató, és torok csattogtató mesterséges Világi Éneklésekre vannak alkalmaztatva: hanem csak a' Lelki edgygyügyü Szelid Szívnek igaz belső affectussinak zengő Magyarázására.”⁹

A dallamokkal együtt alakuló egyházi énekek formája – ha nótájuk nem is volt olyan „fülsiklándoztató”, mint a világi énekeké – sokkal gazdagabb és változatosabb volt, mint a világi líra hagyománya. A kéziratban terjedő szerelmi költészetet nagyrészt ugyanis még Balassi-, és Gyöngyösi-strófában,¹⁰ régi magyar dallammintákat követve művelték a főnemesi és klerikus verselők.¹¹ Akkor is így volt ez, ha a hagyományos rubato dallamok nyugat-európaira cserélésével a magas irodalom művelői valószínűleg már a 17. század végén próbálkoztak. Erre utal egyrészt, hogy a versszerzők Gyöngyösi-formában írt énekeiben egyre gyakrabban találkozunk jambusi és trocheusi lábakkal, másrészt azok a szerzői megjegyzések is ezt erősítik, melyek az énekek írásfolyamatára vonatkoznak. Radvánszky János az 1694-ből való *Éltessen az Isten jó egészségben...* kezdetű éneke elé például a következő megjegyzést írta: „Ez nem versszerzőnek találmánya, hanem Cupido nyughatatlanságában fetrengő egy árva személy levelinek más nyelvből ez versekben való hozatása; kikben nem hogy hízelkedett volna magának, de sok affectusok kin hagyásával temperálta, az mint lehetett őket, notáját egy franczia énekhez szabván.”¹² Teleki Miklós *Menyekzői Játéka* is egy egészen új énekformát (a völegény szólama: 88443 / aabbx) váltakoztat a négyesrímű 12-es sorokból álló Gyöngyösi-strófákkal (a menyasszony szólama).¹³

A hagyományos énekköltészet formái az 1730–1740-es évektől kezdve az újabb külföldi, kötött ritmusú dallamok elterjedésének köszönhetően fokozatosan alakultak át. Mivel a zene használata társadalmi vagy felekezeti hovatartozástól függött, elsősorban a magas zenei képzésben részesülő katolikus szerzetesi és (fő)nemesi réteg alkalmazta az újabb külföldi énekformákat. A rokokó énekköltészet a korabeli gálans stílust, mindezekelőtt a 18. század második harmadában megújuló olasz irodalmi és zenei nyelvezetet követve formálódott. Az apró ívekből, szekvenciákból, variációkból épülő dallamok a magyar költészetben addig ismeretlen, rövid sorokból álló, heterometrikus, belső rímekkel játékosan töredezett strófaszerkezeteket eredményeztek. A világi dallamminták mellett azok az egyházi dallamokhoz kötődő strófák is mindinkább elvilágiasodtak, melyeknek

9 Lásd az *Imádlak óh Szent Ostyá...* kezdetű Amade-ének modern átíratát in PAPP Géza: „Nem Füll tsiklándoztató...”, *Magyar Kórus* 17/3 (1947), 1304.

10 Gyöngyösi-strófa: 12aaaa (6+6-os metszettel); Balassi-strófa: hármasszótagú, 19 szótagból álló sorok belső rímekkel: a strófát ekkor már gyakran tördelték kilenc sorra: 667667667 / aabcbddb.

11 Lásd Esterházy Pál (1635–1713) 1670-ben összeírt énekeskönyvének szerelmi- és táncdalokat tartalmazó második részét in *Madách Gáspár, egy névtelen, Beniczky Péter, gróf Balassa Bálint, Lisztus László, Esterházy Pál és Fráter István versei*, kiad. VARGA Imre – Cs. HAVAS Ágnes – STOLL Béla (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987) (= *Régi Magyar Költők Tára. XVII. Század* 12), 547–622.

12 RADVÁNSZKY János *versei*, kiad., bev., RADVÁNSZKY Béla (Budapest, Athenaeum, 1905) (= *Közlemények a Báró Radvánszky-család Levéltárából* I/3), 33.

13 Teleki 1830-ban Mantovából küldte ajándékba Radvánszky Jánosnak a darabot. Lásd RADVÁNSZKY *Versei*, 78–82.

struktúrája már a 17. században rendkívül változatos volt.¹⁴ A korabeli külföldi műzene a magyar nyelvű lírát nemcsak metrikus szempontból befolyásolta, de a mindent átszövő pásztor(idill) tematikával a szerelmi költészet kanonizálását is elősegítette.

AZ OLASZ ZENE HATÁSA

A magyar dalköltészet megújulásának kezdeti szakaszában a magyarossá váló olasz (ritkábban a francia) minta volt a meghatározó.¹⁵ Az 1730–1740-es évektől divatos árkádikus költészet egyik célkitűzése a természetes, egyszerű és muzikális költői nyelv megteremtése volt.¹⁶ A római *Accademia dell' Arcadia* tagjai a későbarokk költészettel szemben a költői jó ízlés alapjának az antik klasszikusok, illetve Petrarca és a Cinquecento líráját tartották. Ez a muzikalitásra hajló nyelv tökéletesen megfelelt az egyszerűbb dallamosságra és kecses melodikára törekedő, szintén éppen megújuló gáláns operastílusnak.

A daljátékok és operák fokozatosan egyszerűsödő áriái rendkívül népszerűek voltak a 18. század közepén. Immár nemcsak a kastélyszínházakban lehetett operát hallani – hazánkban ilyen módon a század végéig több mint félszáz olasz nyelvű operát mutattak be –,¹⁷ de az operák egyszerűbb áriái a főúri körök által rendezett *collegium musicumok*ban is hallhatók voltak.¹⁸ Az operák, illetve Metastasio szövegeinek népszerűsége már az 1740–1750-es évektől áriák fordítására ösztönözte az olaszul nem értő hallgatóságra is gondoló főnemesi literátorokat. A korábban a bécsi kancellárián dolgozó Szilágyi Sámuel 1752-ben Erdélyből a következőt írta Ráday Gedeonnak: „Itt én Collegium Musicumot állítottam fel, minden héten kétszer Concertet tartatok. [...] Vадnak Operai textusink melyeket olaszul énekeltetek, némelyeket magam Magyarul írtam, az Olasz textushoz accomodalván, mellyekben az énekesünk vagy maga componál notákat, vagy én accomodálom az olasz operai áriáknak notájokhoz a verseket.” A levélben Szilágyi három Metastasióból fordított áriáját is elküldte barátjának, hogy az „a Versekről is tehessen ítéletet.”¹⁹ Az idős Ráday Gedeon jóval később, 1789-ben szintén

14 Lásd RMDT II.

15 HORVÁTH János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfigig* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978²), 89–90.

16 Lásd SÁRKÖZY Péter: „A XVIII. századi olasz költészet alakulása az Árkádiától a preromantikáig”, *Filológiai Közöny* 23/1 (1977), 65–75.; uő: „Et in Arcadia ego (Magyarok és a XVIII. századi Itália)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 87/1–3 (1983), 238–251.

17 Lásd STAUD Géza: *Magyar kastélyszínházak* (Budapest, Színháztudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1963–1964) (= *Színháztörténeti Könyvtár* 11, 14–15), I–III.

18 „Itt az Társasságok csak úgy vadnak mint az kétt feyű sasok: Némelly helyekben Académiát, Lármázó Musicára édeséttennek, némellyeket: mint sípra a' Madarakat.” Lásd Amade László levele, 1759. jún. 3. (Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára [továbbiakban: MTAKK], M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 432, a levél másolata).

19 A három gagliarda ritmusú ária szövegét a Szilágyi Sámuel-től való levélrészlettel együtt lásd GÁLOS Rezső: „Erdélyi hangversenyek a XVIII. században. Ismeretlen adatok a magyar zenei

azért fordította újra „Metastasio syllabáihoz szorosán szabva, folytatás nélkül” a Kazinczy által már korábban *Sóhajtás* címmel szövegversként magyarított Metastasio-dalt (16. kantáta, *Placido Zefiretto...*), hogy „azt az olasz szerintis [!] el lehessen énekelni.”²⁰

Noha az énekek fordításához és írásához használt operák és zenés színpadi játékok dallamait csak néhány százalékban tudjuk azonosítani, hatásuk az ekkor *áriáknak* és *duettóknak* nevezett énekek divatjában mégis kézzelfogható. A 18. század közepétől az *ária*, *arietta*, illetve a *duetto* elnevezés az operák énekbetétjei mellett a régi magyar nótahagyománytól jól megkülönböztethető, nyugati eredetű, illetve jellegű, általában hangszerkíséretes műzenei dalokat jelentette.²¹ A *dal* fogalmat, mely az 1790-es évektől az érzékeny stílus egyik legkedveltebb műfajává vált, még nem használták. Bár az olasz dallamok és Metastasio-megzenésítések kizárólag az Itáliában, illetve Bécsben megforduló szerzetes-literátor és főnemesi réteget inspirálták új énekformák szerzésére,²² egyrészt a modern, divatos formákban írt énekeik a dallamokkal együtt rendkívül gyorsan terjedtek (ez az oralitásban természetesen variánsképződéssel járt), másrészt mintát jelentettek a későbbi nemzedékeknek. A műkedvelő, zeneszerető írók alkalmi dalfordításain kívül báró Amade László, illetve a jezsuita Faludi Ferenc volt az, aki az újabb olasz dallamokra írt énekeivel jelentősen befolyásolta a későbbi magyar nyelvű líra formavilágát.

Az olasz operák közvetetten ugyan, de az iskolai színjátszásra is erős hatást gyakoroltak. Az iskolai színjátékokban az olasz *dramma per musica* mintájára egyre gyakrabban kezdtek alkalmazni különböző hangszeres- és énekbetéteket. Mivel a katolikus iskolai színjátszás szoros kapcsolatban állt a főúri családokkal, ezek az iskolák első kézből kaphatták a legújabb zenéket. Az áriák jól illeszkedtek az oktatási céllal készült, mindinkább elvilágiasodó iskoladrámákba, a leegyszerűsödött dallamvilág pedig lehetővé tette, hogy a divatos külföldi műdalokat a zeneileg viszonylag magasan képzett hazai katolikus diákság is elénekelje.

Faludi Ferenc az elsők között volt, aki iskoladrámáiban modern formájú ariettákat alkalmazott. A *Caesar Aegyptus földjén Alexandriában* című darab „Páross” és

műfordítás múltjából”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (szerk.): *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954) (= *Zenatudományi Tanulmányok* 2), 490–491.

20 *Kazinczy Ferenc levelezése*, kiad. VÁCZY János, I–XXIII (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1890–1960) (= *Kazinczy Ferenc Összes Művei. Harmadik osztály. Levelezés*). Ráday kétféle fordítását lásd *Első folyóirataink: Orpheus*, kiad. DEBRECZENI Attila (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001) (= *Csokonai Könyvtár. Források. Régi Kortársaink* 7), 100. Kazinczy fordítását az olasz eredetivel, illetve annak Kazinczytól való magyarozatával együtt lásd *Első folyóirataink: Magyar Museum*, kiad. DEBRECZENI Attila (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004) (= *Csokonai Könyvtár. Források. Régi Kortársaink* 11), I, 24–25.

21 Az ária és nóta különbségéről lásd még TARI Lujza: *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről* (Budapest, Balassi Kiadó, 1998), 15.

22 A korabeli olasz műzene csak azon főnemesek és egyházi értelmiségiek művelődésére hatott, akik vagy személyesen kapcsolódtak az olasz *Accademia dell’Arcadia* mozgalmához, vagy Itáliában, illetve Bécsben éltek egy darabig (a kettő általában összekapcsolódott). Erről bővebben lásd BAGOSI Edit: *Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon. A metasztasioi melodrámák hatása a 18–19. századi magyar drámára és színházművészetre* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011).

„Magánoss” Énekei alatt olaszul az előadás módját is meghatározta: „Discanto alto. Alto concen. Alto. Disanto solo”.²³ Faludi nemcsak iskoladrámáiban használta az operák duettjére visszavezethető páros énekeket, de önálló világi darabjaiban is megtaláljuk a felelgető formát. A *Kisztő Énekre* (Oda provocans) *Felelő Ének* (Oda respondens) válasszol, a *Cupido* című költeményben pedig a Rusticus és a Poéta beszélget a „lator szárnyas fickóról”. A jezsuita költő 1741–1745 közötti római tartózkodása során közvetlenül ismerhette meg a megújuló olasz dallam- és formavilágot. Az olasz hatás ekkor Európa szerte rendkívül erős volt. Hazai vonatkozásban báró Amade László költészete a bizonyíték erre, aki Grazban, a német gáláns költészet miliójében élt, mégis előszeretettel használta a Faludi által (is) kedvelt olasz formákat.²⁴ Az egyezés nem véletlen, hiszen a 18. század elején-közepén a német költészet erősen az olasz pásztor- és zenedráma hatása alatt fejlődött. A jezsuitáknál Nagyszombatban majd Grazban tanuló Amade ezeket ismerte meg, illetve először az olasz dallamokkal is ezeken keresztül találkozott. Később, itáliai katonáskodása alatt nyilván primer forrásokból is bővült ilyen jellegű tudása. Anyjának írt első levelei egyikében azzal dicsekedett, hogy hegedűjén már 24 nótát játszik hangjegyekből.²⁵ Amade lelkesedett a tanulóévei során megismert olasz dallamokért és színházért. Leveleiben többször is említette, hogy „comoedián” volt,²⁶ illetve, ha csak tehette, librettókat kért egyik Bécsben tartózkodó barátjától: „Kérem! hogy minémő hiressebb és nevezetesebb lettek ezen Hólnapokban: Operák vagy Comoediák! olaszull vagy németüll: azon könyvetskékbüll is külgyön”.²⁷ Valószínűleg az általa igen szeretett operák, illetve zenés pásztorjátékok nyomán írta duettóit. A miniatűr motívumokból, szekvenciákból és ismétlésekből álló rokokó dallamok apró

23 Faludi iskoladrámáiról összefoglalóan lásd SÁRKÖZY Péter: *Faludi Ferenc 1704–1779*, szerk. MARGÓCSY István – SZÖRÉNYI László (Pozsony, Kalligram, 2005) (= *Magyarok Emlékezete*), 113–138.

24 Lásd KASTNER Jenő: „Amadé gáláns versei”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* 46 (1922), 55–58.

25 1721. január 3-án írja Nagyszombatból: „[...] mivel Isten segítségéből s Nagyságod gratiájából 24 id. e. huszon négy nótát tanultam kótából, ennyhany húrotskát az hegedűmre adny méltóztassék, mivel csak annyi sincs, az mellyel máj napon magamot exerceálhatnám.” (MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 1) Hivatkozik rá GÁLOS Rezső: *Báró Amade László* (Pécs, Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda, 1937), 128. – Hegedű húrokat máskor is kért anyjától, miként azt például az 1723. április 10-i levelében tette: „[...] méltóztassék énnékem egyetlen egy érdemetlen magzatyának, köteles, hív, igaz, alázatos Fiának egy pár koncz papirosra, és ennyhany pár hegedő hurokra adny kegyes Privilegiumot és szabadságot egy ritka [...] fősűvel egyetemben, mivel éppen most nagy szükségem vagon reája.” (MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 10).

26 1725. február 10-én Grazból, a farsangi bál részletes ismertetése után írta anyjának: „Tegnap ugy mint szombathon, az Országgh maga Házánál Comoediát tartott a’ hol csak mink Gavallérok és az Dámák vóltunk, tartott ötöd fél óráigh [...]” (MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 32) – 1747. július 22-i levelében a váci püspök Collégium Musicumáról írt: „Der Bischoff von Vátzen, der hatt musique academie gehalten; und auch darzu Inwitieret worden; aber! mein passion wahr es nicht.” (MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/2, 232) – Egy 1754 júniusában kelt levelében az alábbi módon emlékezett meg egy csak nők által játszott előadásról: „A Lator Dámák is, erőssen készülnek a’ nyóstén Comediához, tudom is, hogy: Eő Fölségének legh alkalmatlanabb lészen a’ nagy hévséggh. [ti. jövedelmi problémák, azaz pénzhiány miatt]” (MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 375).

27 MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 488 (1764-ben kelt levél).

sorokra tördelt, belső rímekkel teletűzdelt énekek írására inspirálták a költőt.²⁸ Gálos Rezső a német és osztrák területen ekkor igen népszerű Jacob Kremberg és Ph. H. Erlebach dalfüzeteit, kottakiadványait említi, melyek hatására a régi Gyöngyösi-formát elhagyva Amade költészete új irányt vett.²⁹ Amade strófaszervezeteinek nagy része valóban megfeleltethető ezeknek a dalformáknak, ám a kottás lejegyzések, illetve biztos filológiai utalások híján a konkrét mintaadó dallamok nem azonosíthatók.

A ROKOKÓ ÉNEKFORMA

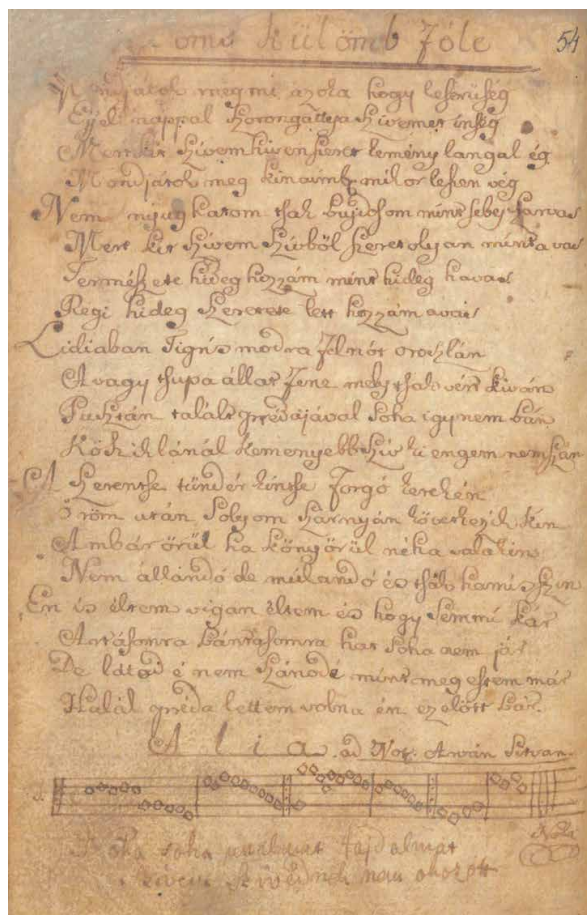
Az Amade és Faludi által követett melódiák szerkezetüket tekintve alapvetően két nagyobb csoportra oszthatók. Az egyikbe azok a dallamok tartoznak, melyek a motívumok ismétlése helyett inkább azok szekvenciáival és variációval élnek. Ha ezek nagy szerkezete a zenei dalműfajnak megfelelően tartalmaz is ismétlést (AAB, ABA, AABC stb.), belső felépítésük sokkal apróbb formákból áll, mint az majd a század végi érzékeny-klasszikus dallamokra jellemző lesz. Ilyen Amade *Árván sirván szívemet kedvemet...*, *Én angyalkám, szép madárkám...*, *Tovább nem tűrhetem...* és *Élly vigan már, nem köllesz már...* kezdetű éneke, vagy Faludi Gyenge *Klorindája*. A másik csoportba azok a dallamok tartoznak, melyek kiegyensúlyozott felépítésükkel (leginkább 2+2 vagy 4+4 ütemből állnak) és gyakran ismétlődő motívumaikkal már az érzékeny-klasszikus stílus felé mutatnak, mint például Faludi *Phillis* és *Tavaszi üdő* című éneke, vagy Amade *Ah már egyszer engeszteld meg...* kezdetű éneke. Ezek a szerkezeti különbségek a dalok eredetével magyarázhatók: az előbbi inkább az olasz, francia dallamosság, az utóbbi az olasz hatás alatt formálódó német dalforma jellemzője volt.

Bár Amade László *Árván sirván szívemet kedvemet...* kezdetű énekének AAB szerkezetű dallama szigorú értelemben nem tartalmaz ismétlést, apró dallamívei, variációsan ismételt motívumai révén mégis tökéletesen kiegyensúlyozott melódiát képez.³⁰ Pálóczi Horváth Ádám ezt hozta fel példaként „az olyan új és szabadon változtatható formájú Magyar versekre, melyekben az ének hangok lassú vagy szapora volta szerint változtattnak a hangütések mértékei és egyszersmind az egyenlő végezet is megvagyon. [...] Annyival szebb pedig az ilyen énekes vers, mennél rövidebb sorok vagynak benne és mennél kevesebb szilabájú sorokban vagyon a Kádencia: de annál nehezebb is; ilyen szép már az a régi Mars-nóta, akarki írta: *Árván sirván szívemet kedvemet vesztem epeszttem vígságimat. Senki nincs ki helyettem mellettem szánná vagy bánná*

28 Lásd AMADE László *versei*, kiad. SCHILLER Erzsébet – AJKAY Alinka (Budapest, Balassi Kiadó, 2004) (= *Régi Magyar Költők Tára. XVIII. Század* 7), 159. sz. (*Fiéno és Dóris versengési*), 87. sz. (*Szívem, hivem / Légy édes reményem...*), 150–151. és 102–103. sz. (*Fiú-Lány felelgetése*).

29 Lásd GÁLOS Bárány *Amade*, 127–129. Faludi és Amade német forrásairól lásd még SZABOLCSI Bence: *A 18. század magyar kollégiumi zenéje* (Budapest, Rózsavölgyi, 1930) (= *Magyar Zenei Dolgozatok* 8), 77–83.

30 Szabolcsi Bence leírását a dallamról lásd SZABOLCSI *Kollégiumi zene*, 82.



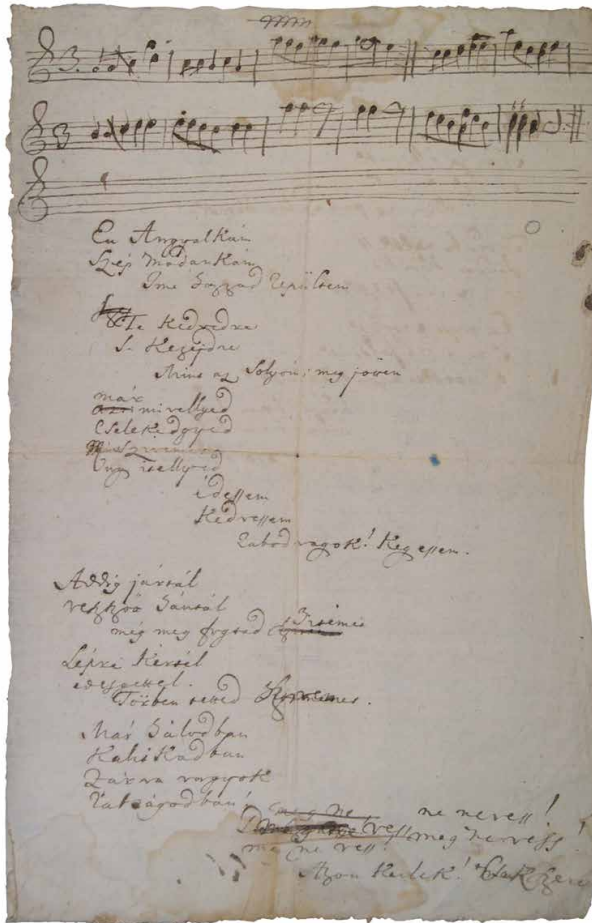
1a Amade László Árván síván szivemet, kedvemet... kezdetű éneke a Kulcsár Pál-melodiáriumban (1775–1785)

1b Amade László: Árván síván szivemet, kedvemet... kezdetű énekének modern átírata

aggságimat s a t.”³¹ Horváth Ádám tehát nemcsak formai, de verstani szempontból is kiemelte az ének újszerűségét, hiszen ebben a hagyományos ütemhangsúlyos tagolás mellett már trocheusok is találhatóak, ami a 6/8-os ütemmutató, illetve a trocheust imitáló dallamritmus követéséből adódott. Az énekhez tartozó dallamot három korabeli melodiáriumban őrizte meg ritmizálatlan formában.³² (1a kép és 1b kottapélda) Ezzel szemben

31 Horváth Ádám levelei: vita Földi Jánossal a magyar versszerzésről (*Magyar Músa*, 1787), in KECSKÉS András – VILCSEK Béla (szerk.): *Magyar verstani szöveggyűjtemény I. Hagományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)* (Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999), 193–194. [továbbiakban MVSZ I].

32 Kulcsár Pál-melodiárium 1775–1785 (Sárospataki Református Kollégium Könyvtára [továbbiakban: SRKK], Kt. 1770, II. rész, 54.). A kézirat ismertetését lásd STOLL Béla: *A magyar kéziratot énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest, Balassi Kiadó, 2005⁴; <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/html/stoll.html>), 319. sz. – Szarka János-melodiárium 1791k (SRKK, Kt. 1718, 113). Vö. STOLL *Bibliográfia*⁴, 410. sz. – Horváth Ádám: *Ötödfélszáz Ének 1813* (MTAKK, RUI 8r. 46, 116. sz.). Kritikai kiadását lásd *Ötödfélszáz Énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*, kiad., bev. és jegyz. BARTHA Dénes – KISS József (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953), 116. sz. A dallamvariánsok ismertetését lásd BARTHA Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1935), 176–177., 101. sz. A Szarka János-melodiárium Barthánál második Novák-melodiáriumból szerepel.



2a Amade László *En anygalkám, szép madárkám...* kezdetű énekének autográfja

2b Amade László *En anygalkám, szép madárkám...* kezdetű énekének Szabolcsi Bencétől származó javított átírata

inkább a németes dallamtípust képviseli az AABC szerkezetű *En anygalkám, szép madárkám...* kezdetű Amade-ének, melynek autográf kottalejegyzése is fennmaradt.³³ (2a kép és 2b kottapélda)

NÉPSZERŰ RITMUSOK

Az énekek újabb verselése, azaz a hagyományos rímes-ütemhangsúlyos ritmus nyugat-európai hangsúlyváltó mértékkal való keverése a néhány fennmaradt kotta alapján az operaáriákat és dalokat is formáló korabeli népszerű táncritmusokkal magyarázható. Faludi és Amade verselésének mibenléte a versújítási vita révén már a 18. század második felében napirendre került. Abban mindenki egyetértett, hogy a bennük rejlő időmérték

33 Az autográf kottás kéziratlapot a bösi kastély kézirtárában Gálos Rezső fedezte fel. Lásd GÁLOS Rezső: „Amade László kiadatlan versei”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 46/2 (1936), 207–218. Jelenleg az MTA Könyvtárának Kézirtárában található az Ms 4866/154 jelzet alatt. A dallamot Szabolcsi Bence átírataiban közöljük. Vö. SZABOLCSI Bence: „A kuruc világ dalairól”, in SZABOLCSI Bence *válogatott írásai*, vál., kiad., jegyz., utószó WILHEIM András (Budapest, Typotex, 2003), 172.

miatt ezek már nem tartoztak a hagyományos kadenciás versek közé, ugyanakkor szoros metrum szerinti énekeknek sem tartották őket.³⁴ „[...] bár Nádasdiról szerzett IV-dik Énekében mind a harmincöt sort jámbussal végzi [...] felette nagy és igen különös rendbéli csatlakozás mindazonáltal mégis azt vélni, s állítani, hogy Faludinak [...] szoros metrumra nem vett versei minden mérték nélkül írott versek.”³⁵ A versszerzésről írott 1781-es tanulmányában a jambusos versnél példaként Révai Miklós is Faludinak a *Rettentő Marsnak Fajzati...* kezdetű énekére hivatkozott, sőt, értelmezéséhez, mint a szöveghez természetes módon hozzátartozót, a dallamot is mellékelte.³⁶

A rokokó énekköltészet azonban az újabb, ritmusában kötött dallamokra való írásmód mellett is még csak átmenetet képez a hagyományos énekköltészet és az érzékeny énekelt dalköltészet között. Amade és Faludi ugyanis amellett, hogy az újabb dallamok táncos lüktetésű ritmusát általában már szorosan megtartotta, a hagyományos énekköltészetnek megfelelően kontaminálta, variálta, díszítette vagy egyszerűsítette azokat. Írástechnikájuk is az előző századokhoz köti őket, hiszen vagy az eredeti szöveget figyelmen kívül hagyva, csak a dallam metrikai sajátosságait tekintetbe véve írták verseiket, vagy ha megtartották imitációként a témát, akkor egyrészt nem törekedtek pontos fordításra, másrészt az eredeti nyelv törvényszerűségeit sem vették figyelembe. Mivel a dallamokat szükség szerint alkalmazták a magyar szöveghez, gyakran át is ütemezték azokat. Faludi Ferencnek és Amade Lászlónak saját énekeikhez való viszonya egyértelműen mutatja, hogy a magyar verselés megújítói valójában még a szöveg és dallam együttélését evidenciának tartó hagyományos énekköltészetet művelték. Énekeit sem Amade, sem Faludi nem vállalta a nagyobb nyilvánosság előtt,³⁷ sőt Amade a nemesi verselés hagyománya alapján „csekély énekeit” csak „szapora gondolatoknak” nevezte.³⁸ Amade és Faludi számára még nem a magyar nyelven való verselés, hanem az új formák kipróbálása, a velük való játék volt fontos. Erre utal, hogy az újabb ritmusokkal a dallamokhoz tartozó eredeti nyelven is próbálkoztak.³⁹ Amadénak fennmaradt egy Metastasiót imitáló dala,⁴⁰ Faludinak pedig olasz énekei mellett négy olyan francia nyelvű éneke, melyeket a Révai utáni Faludi kiadások már rendre elhagytak,⁴¹ mivel Batsányi szerint

34 A versújítás zenei háttéréről bővebben lásd HOVÁNSZKI MÁRIA: „A kétszeres verselés kialakulása az énekelt dalköltészet jegyében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 113/1 (2009), 67–95.

35 Batsányi János kíséző tanulmánya Faludi Ferenc verseihez (részletek, 1823), in MVSZ I, 433–434.

36 Révai Miklós kéziratban maradt tanulmánya a versszerzés két különböző módjáról (1781), in MVSZ I, 105–123.

37 A nagyobb nyilvánosság jelen esetben a nyomtatást jelenti, hiszen kéziratban mind Amade, mind Faludi énekei rendkívül gyorsan terjedtek, és nagyon népszerűek voltak.

38 Zichy Borbálának írta: „Ha Méltóságos Hugom Asszonyoknak minapi csekély Énekek teczczettek? vigasztalásomnak tartom, noha ezek csak szapora gondolatok voltak, és nem csinálmányok [csinálmányok].” MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 530, idézi GÁLOS BÁRÓ Amade, 133.

39 Faludi idegen nyelvű verseiről lásd KOLTAY-KASTNER Jenő: „Faludi Ferenc idegen nyelvű versei és jegyzetei”, *Filológiai Közöny* 5/1–2 (1959), 129–142.

40 MTAKK, Ms 5077/16. Első két strófáját közölte GÁLOS Erdély, 497.

41 A Révai Miklós által kiadott Faludi-kötet még tartalmazta ezeket. Lásd *Faludi Ferenc költeményes maradványai*, egybe szedte, s előbeszédekkel és szükséges oktatásokkal megbővítve közrebocsátotta

„azok, valóságos frantzia eredetűek lévén, Párizsban is elég ismeretesek, a' mint ezt a kiadó saját tapasztalásából tudja, 's tellyes bátorsággal állíthattya”.⁴²

Faludi és Amade a gáláns, rokokó dallamformák és az újabb táncritmusok követésének köszönhetően többféle (idő)mértékes verslábát is alkalmazott. Mivel a mintaadó nyugat-európai dallamok többsége páratlan lüktetésű volt, a költemények sorai leggyakrabban 3+maradék osztásúak lettek. A páratlan lüktetésű táncok „nagyobb keletjéről” egyik 1754-ben kelt levelében Amade László a következőképpen emlékezett meg: „Zsidó Consiliarius Úr a' minap nálom ebédnél, dicsekedett Exclád Kegyelmeségének sokadalmival. Sött hogy a' Paloták zöngöttek, és porzottak is a' muzsikátul, és tánczosoktúl, vigan beszéllette. De talán a' Napnyugotti három fertályos Tactusnak nagyobb kelete volt, mint sem a' napkeletinek és talán többet vigadtak azok a' kik az fegyvert mint sem az kik ez calamust forgattyák.”⁴³ Az énekek ritmusán leginkább valóban a „három fertályos” olasz gagliarda, illetve a lengyel eredetű mazurka hagyott nyomot. A gagliarda hatására *trocheus*okat, a mazurka nyomán pedig *ionicus a minorét* kezdtek egyre gyakrabban alkalmazni az énekszövegekben. A táncdallamok mellett külön csoportot képeznek a felütéses, vagy úgynevezett jambusdallamok, melyek súlytalan kezdetükkel a *jambikus lejtés* meghonosodását segítették elő.⁴⁴

Mivel a divatos olasz táncdallamok ritmusa a magyar nyelvű egyházi énekeknek köszönhetően bizonyos fokig már a 17. században ismert volt,⁴⁵ a gagliarda-típusú újabb dallamminták a világi költészetben is viszonylag könnyen terjedtek. Faludi *Clorinda* című énekének 3+2-es ütemhangsúlyos osztását, illetve az azokon belül előforduló *trocheus*okat is a mintaadó dallam gagliarda ritmusa inspirálhatta. A szöveghez tartozó előjegyzés, ütemmutató és kulcs nélkül, primitív ritmizálásban lejegyzett dallam egy 18. század végi kéziratos gyűjteményben maradt fenn. Hogy ekkoriban még nemcsak a dallam, de a hozzá tartozó ritmus is mennyire variábilis volt, és hogy ennek értelmezése mennyire a befogadói közösség hagyományától függött, azt nagyszerűen mutatja a kézirat lejegyzése. Annak ellenére ugyanis, hogy a szöveg prozódiaja egyértelműen gagliarda ritmusú dallammintára utal,

a magyar Költeményes Gyűjtemény öregbedésére RÉVAI Miklós (Győr, Strajbig József, 1786–1787), I–II.

42 FALUDI Ferentz *versei*, kiad. BATSÁNYI János (Pest, Petrózai Trattner János, 1824), 157.

43 MTAKK, M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 376.

44 Bár történeti fejlődése szerint Szabolcsi Bence háromféle magyar jambus-verset különböztetett meg, ezek körét célszerű Faludi és Amade jambusos énekeivel kibővíteni. Eszerint az első, ösztönös magyar jambusokat főleg a török közvetítéssel hozzánk került hazadzs-habanéra ritmusú dallamok bátorították, majd az 1500-as évek táján a közép-latin formák utánzása nyomán készült himnuszfordítások próbálták felkelteni a jambusi lejtés illúzióját. Történeti fejlődésben ezután következik a rokokó dallamokat és ritmusokat felhasználó Faludi Ferenc és Amade László költészete, végül pedig a 18. század végén a versújítás keretén belül a jambus-vers tudatos meghonosítása (Verseghy, Révai, Kazinczy, Csokonai). Lásd SZABOLCSI Bence: „A habanéra: Jegyzetek egy táncritmus elterjedéséről és magyar kapcsolatairól; adalék a magyar jambus történetéhez”, in uő: *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959), 155–170.


45 A gagliarda hatását 17. századi énekeinkre lásd RMDT II, 95–100.

Gyen-ge Klo-rin-da Egy kis li-get-ben Fel's a-lá jár
Hűs ki-ke-let-ben

Si-et Do-rin-do Szi-vét e-pest - ve Ke-zét ter-jeszt-ve Csak téged vár.

3. Faludi Ferenc *Clorinda* című énekének modern átírata

a kottában lévő minimális jelzés szerint a lejegyző a verset kizárólag ütemhangsúlyos rendszerben értelmezve már 2/4-re vagy 4/4-re átjátszott dallammal ismerte.⁴⁶ (3. kottapélda) Ugyanígy gagliarda-ritmusra utal Amade *Árván sírván szivemet, kedvemet...* kezdetű éneke, illetve az *Élly vigan már / Nem köllesz már...* kezdetű Amade-darab, melynek dallama a korabeli ABCD-nótának távoli rokona, strófa-képletük is megegyezik.⁴⁷ Megjegyzendő, hogy Amade saját ABC-nótáját bizonyosan más dallamra írta, mivel az szótagszámában erősen különbözik az *Élly vigan már...* sorainak felépítésétől.⁴⁸ Versegly 1781-ben lejegyzett *Parnassus Hegyén zengedező Magyar Músának szózzati* című kéziratában öt Faludi énekhez három gagliarda-ritmusú dallamot utalt.⁴⁹ Az ötös sorok 3+2-es osztását, illetve a bennük itt-ott felbukkanó trocheusokat nyilvánvalóan a páratlan lüktetésű, trocheusi verslábakat imitáló mintaadó dallam inspirálta.⁵⁰ (4. kép)

A 18. század elejének-közepének másik divatos tánca a mazurka volt, mely  ritmusával *ionicus a minore* verslábak írására inspirálta a költőket. Mazurka-ritmusú dallamra született az *Én angyalkám szép madárkám...* kezdetű Amade-ének, illetve szintén ezt imitálja Amade *Ah, már egyszer engeszteld meg...* kezdetű darabja, melynek szövegét később Csokonai *Avagy mágnés keménységét...* kezdettel parafrázálta a *Cultura* című színművében.⁵¹

46 *Világi Énekek*, 19. század eleje (Országos Széchenyi Könyvtár [továbbiakban OSZK] Kézirattár, Analekta 10. 357, 7a.). Az ének modern átíratához az 1785-ös Faludi-kiadásból vettük a szöveget. Lásd FALUDI Ferenc: *Fortuna szekerén okossan ülj. Versek, Téli éjszakák*, kiad., tan. VARGHA Balázs (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 53–55.

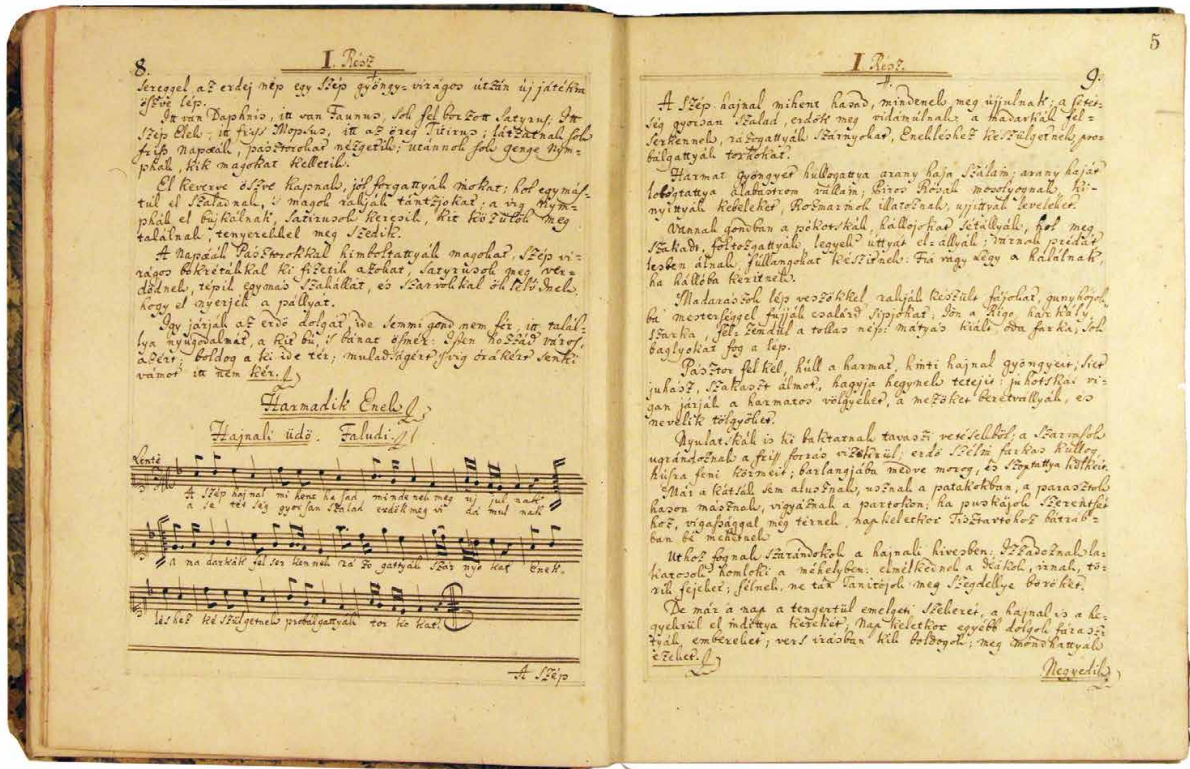
47 A dallamot a Zempléni-kézirat (1775–1785) őrizte meg ritmizálatlanul (OSZK Zeneműtár, Ms. mus. 112/a; 44. sz.). A kézirat leírását lásd STOLL *Bibliográfia*⁴, 320. sz., a dallamot lásd BARTHA *A XVIII. század magyar dallamai*, 68. sz. Az éneket modern átíratban kiadta SZABOLCSI *A kuruc világ dalairól*, 172. Újabban közreadva lásd HOVÁNSZKI *Csokonai*, 222.

48 Az ABCD-nóta kritikai forráskiadását lásd *Közköltészet 2. Társasági és lakodalmi költészet*, kiad. CSÖRSZ RUMEN István – KÜLLŐS Imola (Budapest, Universitas Kiadó, 2006) (= *Régi Magyar Költők Tára. XVIII. század* 8), 2. sz.; Amade ABC-nótáját lásd RMKT XVIII/7, 112. sz.

49 VERSEGHY Ferenc: *A Parnassus Hegyén zengedező Magyar Músának szózzati, mellyeket egybe szedte egy Hazafi tulajdon mulatságára 1781 Esztendőben*, autográf kézirat (OSZK Zeneműtára, Ms. mus. 1824); I. Rész 1–3. és 5. Ének, 3a–7b. *Virágok Tántza; Erdők Boldogsága; Hajnali üdö; Tavasz üdö; Sokféle sziveknek vágyakodási*.

50 Faludi Ferenc: *Hajnali üdö*. In VERSEGHY *Parnassus 1781*, I. Rész 3. Ének; 4b–5a.

51 Zempléni-kézirat 1775–1785 (OSZK Kézirattár, Ms. mus. 112/a; 35. sz.). A kézirat leírását lásd STOLL *Bibliográfia*⁴, 320. sz., a dallamot lásd BARTHA *A XVIII. század magyar dallamai*, 140. sz. A dallam modern átíratát lásd HOVÁNSZKI *Csokonai*, 226.; Csokonai dalbetétjét, illetve a hozzá



4. Faludi Ferenc *Hajnali üdö* című éneke Verseghy 1781-es *Parnassus*-kéziratában

Mivel Faludi és Amade énekei a populáris kultúrában is rendkívül gyorsan terjedtek, befejezésül szükséges néhány szót szólni a két költő közköltéssel való kapcsolatáról. A rokokó formaváltozások a 18. század közepétől a popularitás szintjét is érintették, ahol régi és új együttélése rendkívüli dallam- és stíluskeveredéshez vezetett. Mivel a közköltészeti anyag a régi magyar dalhagyomány mellett a divatot követve fokozatosan a külföldi gálans-érzékeny dallamok szerkezetét (majd a verbunkosét) is beépítette formarendszerébe, a 18. század végére a populáris énekköltészet rendkívül bonyolult, heterometrikus képleteket is használt. A rokokó és érzékeny dalok a közköltészetben a könnyebb befogadhatóság kedvéért szükségszerűen különböző módon folklorizálódtak. A szövegek eredeti dallamuktól megszabadulva valamilyen közismert, népszerű melódiával terjedtek, vagy – különösen a bonyolultabbak – szinte a dallamvázra egyszerűsödtek a használat során. Bár e hatás bizonyos mértékig már korábban is kölcsönös volt, Faludi és Amade líráján keresztül mégis elsősorban a 18. század elejének-közepének műzenéje alakította át igen erősen a magyar nyelvű közköltészet formáit. Faludi és

tartozó kritikai jegyzetet lásd CSOKONAI VITÉZ Mihály *énekelt költészete*. Elektronikus kritikai kiadás, kiad., bev., jegyz. HOVÁNSZKI Mária (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009), kritikai jegyzetek 26.4. sz.

Amade költészete tehát termékenyen hatott a közköltészetre, az viszont a követendő dallamot és formát tekintve tulajdonképpen érintetlenül hagyta a jezsuita és a nemesi költő munkásságát. Erre utal az is, hogy amellet, hogy Amade László „asztali nótáinak” jelentős része a főúri multságokon való szórakoztatást szolgálta, vagyis a báró az énekek írásával mindenekelőtt a társasági élet igényeit elégítette ki, miként azt Gálos Rezső kimutatta, „fallala-nótáit” is olasz *balettok* szövegei után írta.⁵² Ezek a nóták tehát szórakoztató funkciójuk ellenére sem dallam-, sem szövegmintákat nem a korabeli magyar közköltészetből vették, hanem a főúri elvárásnak megfelelően az akkor éppen divatos idegen énekekből merítettek.

A Faludi Ferenc és Amade László által megújított magyar nyelvű líra formakészlete tökéletesen megfelelt a századvég új gondolkodásmódjának, az érzékenységnek a befogadására. Az éneklés kultúrája az 1760–1770-es évekre erősen megváltozott. A korábbi társasági mulatozás helyett immár a klavírzátékkal kísért szólóének illett a művelt, kifinomult emberhez. A változásnak elsőként Amade László barátja és első sajtó alá rendezője, Mészáros Ignác próbált eleget tenni.

52 Lásd GÁLOS Báró *Amade*, 129–130.