

A magyar népdal zenei fejlődése.

— Első közlemény. —

Úgy általánosságban eléggé örvendetesnek mondható az a felbuzdulás, mely a magyar zeneirodalomban pár év óta észrevehető; ha azonban az e téren kifejtett munkásságot kissé közelebbről, részleteiben nézzük meg, gyönyörűségünk benne nem sok lehet. Jellemzi ezt a munkásságot sok jóakarát, mohó buzgalom; de naiv könnyelműség a feladatok megválasztásában s megbocsáthatatlan érzéketlenség az adatok kritikai mérlegelésében. Ilyenformán aztán nemcsak a sok hiábavaló erőfogyasztást kell sajnálnunk, de méltán tarthatunk attól, hogy e merész vállalkozások, gyökérnélküli elmefuttatások, a helyett, hogy tisztáznák a magyar zene homályos kérdéseit, még jobban összekúsálják azokat s ezzel a magyar zenetudomány és zene-művészet egyszerű, természetes fejlődését hátráltatják.

Régóta szemléljük ezt a beteges tünetet s mivel ismerjük a magyar zenére vonatkozó adatgyűjtések hiányait, már eleve aggodalommal veszünk kezünkbe minden olyan *vaskosabb* zenetörténeti vagy zeneelméleti művet, a mely adatok helyett elmélkedéseket ígér. És valóban, a ki az igazságot keresi és nem a képzelgést, a ki világosan akar látni és nem szédelegni, kénytelen elfogadni erre nézve a cyrenei Callimachus híres axiomáját: μέγα βιβλίον ἴσον εἶναι τῷ μεγάλῳ κακῷ, melyet *Budai* Ésaías találóan fordított így magyarra: a' nagy könyv nagy gonosz.¹

Fájdalom, dr. *Fabó* Bertalannak az Akadémia kiadásában nemrég megjelent terjedelmes műve² ezt a véleményt nemhogy megczáfolná, de igen csattanósan igazolja. Mert nincs a magyar zeneirodalomban egyetlen ily terjedelmű mű is, melyben annyi balvélemény, annyi szédítően merész állítás, annyi felületesség, rendszertelenség és kritikátlanság volna összehalmozva, mint ebben a könyvben.

Őszintén meg kell vallanunk, hogy bár az elmondottak szerint minden rosszra el voltunk készülve, dr. *Fabó* Bertalan munkájának e nemű fogyatékoságai és hibái mégis meglepetésszerűleg értek.

Abban a szerencsés helyzetben voltunk ugyanis, hogy a szerző terveiről nem csupán értesültünk, de a készülő műnek három fejezetét már kéziratban olvashattuk. Az első pillanatban tudtuk, hogy *ilyen összegező munkát* ez idő szerint minálunk sikeresen megoldani természeti lehetetlenség. Ezt a véleményünket mindjárt első alkalommal levélben meg is írtuk. Mikor azonban láttuk, hogy a szerző ennek ellenére is lelkesen buzgólkodik terve kivitelén, azt gondoltuk: ha nem lesz is minden tekintetben sikerült mű,

¹ Régi tudós világ históriája. Debreczen, 1802. 36. l.

² A magyar népdal zenei fejlődése. Ezer kótapéldával, számos hasonmással és képpel. Budapest. A Magyar Tud. Akadémia kiadása. 1908. Nagy 8r. X+608. l.

de egy olyan derék, *komoly próba* lesz, mely zeneirodalmunknak csak hasznára válhatik — s ezért mi is a buzdítók közé állottunk.

Belátjuk most, hogy helytelenül cselekedtünk. Az egész mű, a mint előttünk áll, távolról sem váltotta be azokat a reményeket, melyeket hozzá fűztünk; sőt olyan érzékeny hiányokat, feltűnő gyarlóságokat árul el, melyeket mi sem a szerzővel folytatott levelezéseinkből, sem a mutatványul küldött fejezetekből, előre nem láthattunk.

Belátjuk most, hogy végig meg kellett volna maradnunk a *vitázó* szerepében; annál inkább, mert az *Előszó* tanúsága szerint ezt a szerepet, úgy látszik, senki más el nem vállalta. Lehet ugyan, hogy abban az esetben a szerző nem emlékezett volna meg köszönettel rólunk könyve előszavában, de kellő mérséklettel, szigorúbb kritikával s kevesebb felületességgel készült volna maga a mű. Akkor tán óvakodott volna e *tudományos* kérdésben *Jókaira, Gárdonyira, Eötvös Károlyra és Turgenyevre*, mint tekintélyekre, hivatkozni. Akkor tán egy kissé megcsappant volna az a nagy magabizakodás is, mely mindjárt az *Előszó*ban szinte szobrot állít saját magának, később pedig, a régi hangjegyek megfejtésében és átírásában, éppenséggel a vétkes könnyelműségig ragadja.

A mit *akkor* elmulasztottunk, *most* akarjuk pótolni.

Ha azt ígérnök, hogy e végtelenül pongyolán és rendetlenül írt könyv minden valótlan és könnyelműen odavetett állítását megczáfoljuk s végül a magyar népdal ezeréves zenei fejlődését végérvényesen bemutatjuk, abba a hibába esnénk, melyet dr. *Fabó Bertalan*ban leginkább helytelenítettünk, a ki adat nélkül is mindent tud s a ki előtt nincs semmi homályban.

Mi csak arra vállalkozunk, hogy e könyv kapcsán — összeszedve annak szétszórt fejezeteit, figyelmen kívül hagyva henye ismétléseit és kitéréseit, pótolva hiányait — megpróbáljuk, mennyi az, a mit szigorúan tudományos kritikával a magyar népdal zenei fejlődéséről ezidőszert tudhatunk.

Előre jelezhetjük, hogy bírálatunk és vizsgálódásunk a magyar népdal ezer éves zenei fejlődésének minden mozzanatát — már csak az adatok híján is — ki nem derítheti; de kétségtelenné teszi azt az igazságot, melyet dr. *Fabó Bertalan* is idéz könyve 274-ik lapján, melyet azonban sem ő, sem általában a magyar zeneírók nem éreznek át, hogy t. i.: „Felülről lefelé építeni nem lehet, mert nincs alapozás; a fa is a gyökeréből nő az ég felé“.

Ez a mondat rosszul van ugyan fogalmazva, de olyan igazságot fejez ki, melyet első sorban éppen a szerzőnek kellett volna szívére venni; akkor bizonyára kisebb művet írt volna, mely kevesebb fáradsággal és kisebb költséggel, nagyobb hasznot hajtott volna a magyar zeneirodalomnak.

A magyar zene eredete és sajátosságai. A magyar népdal elmélete.

Nem egészen világos ugyan, de mégis úgy látszik, hogy dr. *Fabó Bertalan* művének bevezetésül a magyar zene eredetéről, sajátosságairól és a magyar népdal elméletéről kívánt szólni. Könyvének első fejezete legalább ilyen címeket mutat.¹

Ezek a címek, jóllehet nem mutatnak valami világos, biztos rendet, az olvasóban nagy várakozást keltenek: nagyobb, mint a mekkorát maga

¹ Alapfogalmak. Nyelv, rhytmus, mérték, rim. Ősi forma. Ütem. Idegen népek és rhytmusok; rokon népek és rhytmusok (finn, kalmuk, csuvas, baskir, kún, török, tatár). Nyújtás és aprózás. A magyar vesszorok keletkezése; a magyar népdal alapformája és szerkezete.

a szöveg igazolni tud. És ez az egész könyvnek is igen bosszantó jellemvonása, hogy t. i. mindig többet ígér, mint a mennyit ad, sőt többet, mint a mit egyáltalában adni lehet.

A magyar zene eredetéről már sok szó esett, ha nem is annyi, mint pld. a magyar nemzet és magyar nyelv eredetéről. De míg e két utóbbi érdekében a velünk rokon vérű és rokon nyelvű népek körében többszörös, alapos nyelvi és történeti kutatás történt, addig a magyar zene eredetére vonatkozólag nincs egyetlen tanulmányunk, legapróbb czikkecskénk, a mely a rokon népek közt gyűjtött zenei adatokra támaszkodva, összehasonlítás és egybevetés útján, ezt a kérdést csak megközelíteni is próbálta volna. És ha meggondoljuk, hogy annyi adatgyűjtés és előmunkálat ellenére is, sem a magyar nemzet, sem a magyar nyelv eredetével eddig egészen tisztába nem jöhettünk: vajjon szabad-e a magyar zene eredetéről oly bátran, minden tartózkodás nélkül szólni, mint a hogy dr. *Fabó Bertalan* teszi? A ki jó maga a rokon népek zenéjéből egyetlen dallamocskát sem gyűjtött, de még a másod kézből vett adatokkal is tűzetes összehasonlítást nem végzett s könyvének első fejezete címében mégis úgy dobálózik a finn, kalmuk, csuvas, baskir, kún, török, tatár népekkel, mintha egész életét közöttük töltötte volna.

Ezek a czímbeli szavak csak puszta hangok, melyekre a szövegben vagy éppen semmi sem felel, vagy olyan erőtlen visszhang, a melynek tudományos komolysága nincs.

A felsorolt rokon népek közül csak háromnak zenéjéből találunk adalékokat a könyvben. Van egy pár finn dal, a mely a sorvégi nyújtást leszámítva, első tekintetre annyi rokonságot sem mutat a magyar népdallal, mint pld. a finn nyelv a magyar nyelvvel; a melynek rokonságát tehát először fel kell világosítani, be kell bizonyítani s csak azután lehet rá hivatkozni. Van továbbá egyetlen egy baskir dallamocská *Rybakoff* gyűjtéséből, a mely zeneileg annyira primitivum, hogy belőle még ama híres dalcsíra-elmélet sem tudhat semmit kihozni. És van végül egy kalmuk népdal *Bálint Gábor* ismert értekezéséből,¹ a mely annyira magyaros, hogy éppen e miatt válik gyanussá: vajjon kellőleg tudományos módon van-e gyűjtve és lejegyezve? És erre nézve maga az értekezés sem nyújt semmiféle megnyugtatót.

Ime a magyar zene eredetét bizonyító zenei példák. Oly sovány préda, hogy nemcsak a magyar zene eredetét el nem dönti, de még arra se igen ad jogot, hogy e népek nevei, ha zárójelben is, zenei műben címül szerepeljenek.

De hát *Fabó* előtt még e daloknak is nem szorosan zenei sajátosságai a nevezetesekek, hanem csupán azon körülmény, hogy e dalok szövegében is megtalálja azt az ősi nyolczast, mely szerinte nem csupán az eredetet dönti el, de a melyből elmélete szerint minden további magyar ritmikái képlet is származott. Mivel tehát szerzőnk a kiválóan *zenei kérdést* tisztán *szöveg-ritmikái* alapon akarja megoldani, ezt a csuszamlást nekünk is utána kell tennünk, hogy megtudhassuk, vajjon az ősi nyolczasból el lehet-e dönteni a magyar zene eredetét?

Fabó Bertalan, úgy a magyar verstan általános tételeit, mint az ősi nyolczast illetőleg, az *Arany Jánostól* 1856-ban lerakott alapokon áll. Ez

¹ Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből. IV. köt. 2. szám.

az alap oly mélyen és oly erősen volt annak idején megvetve, hogy általános keretei ma is szilárdan állanak; de ha valamely részről elmondható, úgy éppen az ősi nyolczasok ügye az, a mely az elmúlt félszázad kritikáját leginkább kihívta.¹

Maga Arany János említi, hogy az ősi nyolczas versforma nem csupán a magyar költészetben van meg, hanem az úgynevezett középkori barát költészetnek is sajátja. Szilády Aron, a ki ezt a költészetet nálunk leginkább ismeri, már kételkedését fejezi ki e forma magyar eredete felől,² a mely kételkedést Kacziány Géza³ annyira közel hoz a valószerűséghez, hogy arról, ha tán a tankönyv készítői meg is feledkeznek, tudományos mű elkészítőjének okvetlenül tudomást kell venni. Mert ha Fabó ezt az ősi nyolczast annyiféle megtalálta, ezzel éppen azoknak szolgáltat igazat, a kik annak eredetét egészen a keresztyénség előtti időig viszik vissza s olyan általános, tipikus formának tartják, melyből egyetlen nemzeti költészet sem vonhat le magára nézve sem kedvező, sem kedvezőtlen következtetéseket.⁴

De vegyük, hogy az ősi nyolczas eredeti versforma, s nem a középkori latin költészet hatása, hanem az ősz hazából magunkkal hozott örökség. Akkor is a magyar zenére vajjon vonhatunk-e le belőle olyan messzemenő következtetéseket, mint Fabó tette?

Szerinte minden magyar versforma az ősi nyolczasból lett: a kisebb szótagszámúak belőle zsugorodtak össze; a nagyobbak belőle nyultak ki. Ha ez a zsugorító elmélet megállhatna, még tán lehetne belőle valamit kihozni, de hogy mennyire kétséges, legyen elég Gábor Ignác nemrég megjelent könyvére hivatkoznom, a ki a magyar ősi ritmus keresésénél homlokegyenest ellenkező feltevésből indul ki s könyvének 248. és következő lapjain éppen a Fabó elméletét és példáit czáfolja.⁵

Magam, sem egyiknek, sem másiknak elméletébe részletesen belemenni, nem tartom most szükségesnek; mert meggyőződéseim szerint mindketten olyan eredendő hibát követnek el, a mely már eleve kétségessé teszi feltevésüket. Ezen nem azt a körülményt értem, bár az is nevezetes, hogy Fabó egy kölcsönzött formából hozza le az összes versformákat s ebből akar a magyar zene eredetére világot deríteni, Gábor pedig német elmélet-írók igazságaiból indul ki s edda példákön mutogatja az egészen más nyelvcsaládhoz tartozó magyar nyelv ritmikai sajátosságait: hanem értem azt a mulasztást, melyet elmélet-íróink eleitől fogva a versformák megállapításánál zenei szempontból elkövettek.

Érdekes, hogy e tekintetben is Arany János járt helyesebb nyomokon, nem a kik az ő gondolatait tovább szőtték; csak éppen nem fektetett rá akkora súlyt, mint a mekkorát megérdemelt s nem fejtegette oly részletesen, hogy utódai kellőleg észrevegyék és méltányolják.

¹ A magyar nemzeti vers-idomról. Harmadik tudósítvány a nagykorúsi hely. hitv. evang. főgimnasiunról 1856—6. tanévben. Kecskemét 1856. — Uj Magyar Múzeum. 1856. 441. l. — Arany János. Prózaí dolgozatai. Budapest, 1879. 3. l. — Arany János. Összes munkái. Budapest, 1884. V. 271. l.

² Régi Magyar Költők Tára. I. 353. és köv. l.

³ Kacziány Géza. A magyar vers-alakok Erdősiig. Irodalomtörténeti Közlemények I. 1. l.

⁴ V. ö. Négyesy László. Az ugor összehasonlító verstanról (Budenz-Album. Bp. 1884. 84 l.). Az itt közölt fejtegetések is elégségesek, hogy ebben a kérdésben kellőleg óvatosak legyünk.

⁵ Gábor Ignác. A magyar ősi ritmus. Budapest, 1908.

Arany lános, mikor a magyar ütemek mértékéről kezd szólni, ilyen figyelmeztetést ad: „... ha a példakép idézendő dalszöveg nem adna tiszta mértéket, az mit sem tesz, miután a mérték nem is abból, hanem a dallamból vonatott el“. Tovább a *Már ezután csak azt várom* kezdetű dal ritmikai képletét ezzel okolja meg: „Igy dalolja ezt a nép, így húzzák a csárdákban, akárhogy vorschlagozzák a hangversenyek hősei“. A fejezet végére pedig ezen óhajtásait teszi: „Gyakran gondolkoztam, minő mértéket adhat tak vissza azon dallamok, a melyek szerint régi hegedőseink az epikai költeményt éneklették“. És: „Vajha mielőbb birhatnók új kiadásban Tinódi dallamait, hogy azokból is a magyar, főleg eposzi versidomra valamit elvonhatnánk!“

Ezekből a nyilatkozatokból, de Arany Jánosnak minden idevonatkozó íratából látszik, hogy ő teljes tudatában volt, minő fontos szerepe van a *szöveg* ritmikai megállapításában a *zenének*; sőt kétségtelenül elárulja, hogy ritmikai formáinak megállapításakor egyenesen a *dallamból* indult ki s nem a *szövegből*. Hogy ez *általában* s nem csupán az ütemek *mértékének* megállapításában történt így, a mint az első idézetből félre lehetne érteni, — világosan mutatja a *Már ezután csak azt várom* kezdetű dal ritmizálása. Ha Arany János csupán a szöveget nézte volna, feltétlenül ilyen beosztást ad neki:

Már ez után | csak azt várom,
Kosci jöj- | jön | értem három.

De mivel a dallamot vette alapul, ritmizált így:

Már ez u- | tán | "1 | csak azt várom | " |
Kosci jö- | " | jön értem há- | rom | " |

És vajjon mi indította Arany Jánost arra, hogy az előbbi hibátlan szöveg-ritmizálás helyett ezt a rosszat adja, mely nemcsak a szép ősi nyolczas szokott formáját nem mutatja, de szótag-átvágásával s aránytalan szótag-beosztásával a magyar verselés alaptörvényeit is megsérteni látszik? Semmi egyéb, mint ama történeti igazság és naponkénti tapasztalás, hogy az őskorban minden s ma is a legtöbb vers zenével, dallammal él együtt; éppen azért, ha a gyakorlati valóságot akarjuk meg tudni s nem akarunk beleveszni az elmélkedő képzelgésekbe, nincs mit tennünk, kénytelenek vagyunk a *dallam* ritmikai formáját venni alapul. Különben olyan *elméleti* formulákat állítunk fel, a melyek akármily tökéletesek is lehetnek a maguk elvontságában, de a melyeknek semmi gyakorlati jelentőségük nincs.

A magyar vers-elmélet íróinak tehát, ha igazán Arany szellemében akartak eljárni, ritmikai képleteik megállapításában egy pillanatig sem kellett volna a dallamról megfedkezni, hanem énekelt szövegnél csakis abból lett volna szabad kiindulniok. E helyett azonban még a népdalok ritmikai formáját is csak a szöveg alapján döntik el s a *zenei* mérték kifejezésére még ma is az *időmértékes szöveg* hosszúság- és rövidség-jelét használják, jölehet ez a kettő egymásnak egyáltalában nem felel meg s így csak félreértéseket szülhet.² Sőt ime, legutóbb odáig jutottunk, hogy Gábor Ignác az ősi

¹ Így a „tán“ szótaggal egy ütemet tevő *szünetet* akarta Arany jelezni.

² V. ö. A vers és a zene ritmusa. *Nyelvtör XXXII.* 285. l. — A zenei és szövegbeli ritmus különböző voltát, a mint írásaiból kitetszik, élénken érzi s többször han-

magyar ritmust a magyar zene ritmikai törvényeinek segítségével nélkül akarja megtalálni; *Fabó* Bertalan pedig még a magyar zene eredetét is a *szöveg* ritmusából akarja eldönteni.

Hogy ez az eljárás mennyire képtelen s mennyire céltalan, magából a szóban forgó dolog természetéből eléggé kitűnik. Egy pár gyakorlati példa azonban még világosabbá teheti.

Láttuk már, hogy *Arany* János szöveg-példája *magára* más ritmikai formát sejtet, mint a minőt dallamával együtt a valóságban mutat. Ilyen példát százával mutathatnánk ki a gyűjteményekből, de tán elég, ha csak egyre hivatkozunk, melyet *Fabó* könyvének éppen ez első fejezetében találunk (19. l.). Közli itt az *Öreg legény vagyok már én* kezdetű népdal első sorát. Ez a példa valóban kitűnő, de nem a mire *Fabó* idézi, hogy t. i. „mi válik a primitív nyolczasból“, hanem arra: mi módon alakítja át a zene ritmusa a szöveget. Ha ezt a szöveget dallama nélkül nézzük, soha senkinek sem fog eszébe jutni egyébre gondolni, mint két négyszótagos ütemre, vagyis az u. n. ősi nyolczasra. Hogy e helyett szünetekkel tarkított 3+1 || 3+1 formát kapunk, azt a szövegnek semmiféle, sem hangsúlybeli, sem mértékbeli sajátága nem igazolja, csupán csak a zene, a dallam ritmusa. És ha arról van szó, hogy e kétféle forma közül melyik lehet az irányadó, azt hiszem, egy pillanatig sem lehet kétséges, hogy a második, vagyis a dallam formája; hiszen e szöveg nem szavalásra, hanem dalolásra való s már eredetileg is arra született.

Az itt megnyilatkozó igazság még világosabbá válik, ha arra a rengeteg szöveg-vándorlásra gondolunk, mely annyira megnehezíti a népköltészet temérdek anyagában való eligazodást. Mikor látjuk, hogy egy-egy kedvesebb szöveg csak úgy könnyedén átvándorol egyik dallam alul a másik alá. És ez a másik dallam lehet esetleg egészen ellentétes ritmusú is. Ilyen esetet találunk pl. *Pántlikás kalapom* kezdetű népdalunknál. Ennek a szövegnek két dallama van feljegyezve s mivel mindkettő Bartalusnál is előfordul, úgy látszik, egy időből; és míg az egyik - u u | u u - zenei mértéket mutat, a másik éppen ellenkezőleg u u - | - u u formában halad.¹ Vagy említsük *Nem anyától lettél* kezdetű, mindenkitől ismert és például emlegetett népdalunkat. Valószínűleg *Fogarasi* után,² *Arany* János így ritmizálta első két sorát:

Nem anyá- | tól lettél,
Rózsafán | termettél.³

Azt a dallamot, mely e ritmizálás alapjául szolgált, nem ismerem; de ismerve *Arany* Jánosnak előbb említett alapelvét, el kell hinnünk, hogy ez a ritmizálás dallam alapján történt. Ellenben szinte bizonyos, hogy verstani kézikönyveink *Dengi* Jánostól *Négyesy* Lászlóig csupán a szöveg s annak

goztatja *Négyesy* László is. Eddig azonban csupán csak *általánosságban* szólt róla, jöllehet itt éppen a *részletek* volnának igazán tanulságosak. — Lásd még: *Ponori Thewrewk* Emil, *A magyar zene rhythmusa*. Budapest, 1881. 9. l.: „... a vers törvényét a zenei rhythmus ismerete nélkül meg nem fejthetni; sőt hogy éppen a zene az, mely a nemzeti rhythmust a legtokéletesben mutatja“.

¹ *Bartalus* István, *Magyar Népdalok Egyet. Gyűjt.* IV. köt. 113. l. és VI. köt. 30. l. — *Kún* László, *A magyar dal*, I. 81. l.

² *Fogarasi* János, *A magyar nyelv szelleme*. Pesten, 1843. 381. l.

³ *Összes munkái*. Budapest, 1884. V. köt. 310. l.

is első sora alapján vették fel ezt a népdalt a 4+2-ös ritmikai forma mintájául.¹ Mert az *Almás* Sámuel gyűjteményének I. kötet 86. lapján $\frac{3}{8}$ -os dallammal ezt a ritmust mutatja: 2+3+1 || 2+3+1 stb.² S Bognár Ignác is 3-as ütemekben zenésítette meg ezt a szöveget.³

Vajjon mit jelentenek ezek az eltérések és változatok? Azt, hogy itt tulajdonképpen nem egy, hanem két külön művészet ritmusáról van szó: egyik a zenéé, másik a szóköltészeté. Ez a kettő az énekelt dalban frigyre lép egymással. Az egyesülés mindkét félre nézve következményekkel jár, de az állandóbb, változatlanabb formát a dallam mutatja. Az ütem határain belül a magyar népdalban a szöveg is érvényesítheti esetleg a maga metrikai erejét, de magukat az ütemeket, tehát a sorok hullámzásának számát, kivétel nélkül mindig a dallam szabja meg s a szöveg utána enged még akkor is, ha az tán az értelem és logikai hangsúly feláldozásával járna. E tekintetben annyira hatalmas a dallam, hogy a szöveg legegyszerűbb és legtermészetesebb rendjét is felforgathatja, de viszont jóvá teszi, eltünteti a gyenge szövegnek sok olyan ritmikai hibáját, a mely *olvasva* nagyon is hamar szemünkbe tűnik.⁴

Világos tehát ebből, hogy Arany János helyes útmutatása nyomán verstani elmélet-íróinknak az énekelt szöveg formulájának megállapításakor a dallamról megfeledezni teljességgel nem lehet; de minél világosabb ez, annál inkább következik, hogy *pusztán a szövegekből* nemcsak a magyar zene eredetét nem lehet eldönteni, de még csak egyetlen rövid *nem létező* dallamocskára sem vonhatunk következtetést. Ha tehát *Fabó Bertalan Ballassa* Bálintról, egyetlen dallam híján, csupán szövegei révén, mint zeneszerzőről elmélkedik, éppen oly erőszakosan jár el, mint a mikor a magyar zene eredetét a szövegek feltételezett ősi nyolczas formájából akarja eldönteni.

Véleményünk szerint, a ki magyar zene eredetéhez hozzá akar szólni, annak nem annyira elmélkedésekre, mint elsősorban zenei adatokra van szüksége. Ilyenek híján, minden erőlködés mellett is, csupán találgatás és képzelődés a tudományunk, mint volt a magyar nyelvtudomány Otro-

¹ Dengi János, Magyar verstan. Budapest, 1884. 44. l. — Négyesy László, Magyar verstan. Budapest, 1898. 37. l. — Lehetséges különben, hogy van e szövegnek ilyen beosztású dallama is, pl. a Limbay-féle gyűjtemény III-ik kötetében, melyhez, csak úgy rövid úton, hozzá nem férhettem.

² Érdekes, hogy a szöveg ezt a legkülönösebb formát is majdnem úgy tűri, mint a két előbbi. Legteljesebb s minden tekintetben legeredetibb szövegének az *Almás* gyűjteményében levőt kell tartanunk s annak öt szakasza e ritmikai forma szerint sem ad sokkal több szóátvágást, mintha 3+3 vagy 4+2 szerint próbáljuk ütemezni.

³ 100 magyar népdal. Gyűjtötte Bognár Ignác. Kiadta Füredi Mihály. Pest, 1861. 96. l.

⁴ Vigyázni kell, nehogy valaki a műzeneköltő szokott eljárására gondoljon, a ki rendszeren szöveget tart maga előtt s annak ritmusához igyekszik simulni a maga dallamával. A természeti állapot inkább fordított eljárást mutat, vagy legalább is ritkán mutatja ezt az esetet. Valaha az elgondolható legkezdetlegesebb állapotban, szöveg és dallam liktetése összeesett, de csak olyan formán, mint halvány nyomát látjuk ma a mise és opera recitativójában s még inkább a népi sirató nótákban. Meg kell azonban gondolnunk, hogy az ezekben megnyilatkozó zene teljesen ritmustalan, legalább abban az értelemben, a hogy ma a ritmus fogalmát (egyenletes hullámzás) ismerjük. A mint ebből a ritmustalan (próza?) állapotból a zene és szöveg költészet kilépett, azonnal érvényesülni kezdett a két különböző művészi anyag (szó és zenei hang) ritmikai elkülönülése.

kocsi *Fóris* Ferencz idejében. Mutatja ezt *Fabó* esete, a ki a magyar nyelv útmutatása nyomán indult felfedező útjára s jóllehet már a magyar nyelv-tudomány a finn-ugor és török rokonság egymásutánját elég biztosan megállapította, még arra sem tud felelni: vajjon az ugor népek, vagy tán a török népek közt keressük-e a magyar zene eredetét? Ő maga, úgy lát-szik, mintha egyszerre mind a kettőt hinné, a mi természetesen képtelenség. Bár viszont igaz, hogy ily csekély bizonyító készlet mellett akár a görög eredet is feltételezhetjük. Mert ezek az adatok ugyan nem mondanak ellent semmiféle eredetnek. Ezek szerint lehetséges az a feltevés is, melyet *Fabó* könyvének 275. lapján találunk, a hol azt mondja, hogy „a magyar zene eredetére nézve egyházi ének és népdal.” Ez a kijelentés már magában véve is kinosan hat. Mert vajjon mikép veheti a magyar zene eredetét a népdalból, tehát saját maga magából? Még kinosabb azonban, ha az előbb említett ugor és török rokonításra gondolunk, a mely régen történt ugyan, több mint 200 lappal e vélemény előtt, de azzal tán nem ártott volna mégis kibékíteni. Annál inkább, mert ez az utóbbi véleménye *Fabó*nak tulajdonképpen *Molnár* Géza véleménye, a kit éppen e véleményében több helyen maga, legalább jegyzetben, czáfolni igyekszik s így saját magának másodszor is ellen mond.

Ez a zürzavar okvetlenül jellemzi dr. *Fabó* Bertalan logikátlan gondolkozását is, de nagyrészt még is abból az erőlködésből származik, hogy kellő számu zenei adat híján akarja ezt a kérdést megoldani. Ez vitte őt rá arra a másik lehetetlenségre is, hogy az ősi nyolczas segítségével oldja meg e feladatot.

Hogy szövegből zenei kérdést eldönteni nem lehet, már láttuk. De ezt nem tekintve, méltán megvárhatjuk a magyar zene eredetének kutatójától, hogy vizsgálódását ne csupán egyetlen zenei elemre, a ritmusra s annak is egyetlen alakulatára az ősi nyolczasra, terjeszsze ki, hanem lehetőleg vegye vizsgálat alá a magyar zenének minden nevezetesebb jellemvonását. Mert igaz ugyan, hogy eddigelé elméletíróink jórészt csupán a magyar zene ritmusbeli sajátágaival foglalkoztak, de még igazabb, hogy ez egyoldalúság volt. A ki a magyar zene eredetét megakarja ismerni, annak számításba kell vennie a magyar zenének időmértékbeli és előadásbeli sajátságait, összes jellemző ritmikai képleteit és cifrázatait; kutatni hangnemi és hangsorbeli eltéréseit, szerkezetbeli különlegességeit, — s csak mindezek lelkiismeretes megvizsgálása és egybevetése után mondhatja ki a maga tudományos véleményét.

Ha dr. *Fabó* Bertalan a kutatásnak ezt az egyedül elfogadható útját követi, abból rá is, könyvére nézve is többféle jó származik.

Mindenek előtt ráérez arra a tényre, hogy a magyar zene eredetét ma még eldönteni nem lehet. Rájön ugyanis, hogy a ki erre a felfedező útra indul, annak jól kell ismernie első sorban a magyar zenét s másodszor filológiai pontossággal gyűjtött adatokra van szüksége a rokon népek zenéjéből. E feltételek közül pedig ez időszerint egyik sincs teljesítve.

A velünk rokon népek zenéjéből semmiféle tudományos gyűjteményünk nincs. Még legtöbbet a finnekről tudunk, de azok kultur-nép lévén, akárcsak mi, a rokonság kérdésénél csak másodszorban, mellékesen jöhetnek számításba, mivel művészetük, akárcsak a miénk, jót haladt már a maga külön útján s így nem igen mutathatja az őt állapotot. Nekünk főképpen a velünk legközelebbi nyelvi rokonságot mutató osztják és vogul zenére

volna szükségünk; mert a nyelvi közelség nagyon valószínűvé teszi a zenei közelséget is, jóllehet nem tételezi fel okvetlenül egyik a másikat. Ismerünk kellene továbbá a többi primitív viszonyok közt élő rokonaink zenéjét is, hogy kellő összehasonlításokkal a rokonság fokozatait megállapíthassuk, illetőleg ellenőrizhessük. „Mert valamint van összehasonlító nyelvészet, úgy lehet összehasonlító zenészet is“, mondja P. Thewrewk Emil.¹ Az igazság pedig az, hogy ilyen nemcsak lehet, de ilyennek lennie kell. Különben a legkisebb kérdésben sem tudunk egy lépést is előre tenni, nem hogy az ilyen főbenjárókat el tudnók dönteni.

A magyar nyelvre nézve ezek az előmunkálatok többé-kevésbé el vannak már végezve; de a magyar zenére vonatkozólag idáig még a szükségérzet sem ébredt fel senkiben. Hanem azért történnek merész találgatások, csak úgy bújnak ki az eredetre vonatkozó különböző elméletek a földből, mint a gomba eső után, a nélkül, hogy bár e kérdésre adható feleletnek második feltétele, csak a magyar zene elmélete is kellőleg tisztázva volna.

Kétségtelen, hogy ebben az irányban még a legtöbb történt. Csak id. Ábrányi Kornél könyve után is² egész sereg czikk és elmefuttatás jelent meg, sőt Molnár Géza egész termetes kötetet szánt arra,³ hogy a magyar zene sajátosságait összeszedje s a magyar zene elméletét tisztázza. És vajjon ennyi előmunkálat mellett is, látunk-e tisztán ebben a kérdésben? Tudjuk-e hát bizonyosan, hogy melyek a magyar zene kétségtelen saját vonásai s melyek idegen hatás termékei? Melyek az elsődleges jellemvonások, miket a rokonításnál okvetlenül tekintetbe kell vennünk, s melyek a másodlagos, későbbi fejlődés eredményei?

Ilyen és ehhez hasonló kérdések dr. Fabó Bertalant nem háborgatják. Ő, rengeteg könyvének terjedelméhez képest, szól itt is, ott is egy-két szót a magyar zene egyik-másik sajátosságáról; néha polemizál is, hol velem, hol Molnár Gézával; de sehol sem megy annyira, hogy előadásában tiszta kép alakulhatna ki a magyar zene elméletéről s az azzal összefüggő vitás kérdésekről. Csak éppen ötletszerűen érint egy-két jellemvonást, a mint tollára jön.

Pedig, ha a jelzett kérdéseket komoly fontolóra veszi, okvetlenül újabb igazságra jön rá, a melyből ismét rá is, könyvére nézve is, újabb haszon háramlik. Okvetlenül ráérez, hogy a magyar népdal zenei fejlődését írván, mint úgy is ma még megfejthetetlen kérdést, bátran elhagyhatja a magyar zene eredetének feszegetését, sőt a magyar zene elméletének vitás vagy homályos tételeit is tán még elmellőzheti; mert ezek nélkül még mind meg lehet oldani a feladatot. Ellenben van egy olyan előfeltétel, a mely nélkül képtelenség csak neki is indulni ennek a kérdésnek s ez a magyar népdal fogalmának körülírása, meghatározása.

Egyik legszomorúbb vonása e könyvnek, hogy a világon mindenről szó van benne. Felvonul itt népdal, műdal, palotás-zene, verbung, egyházi népének, induló, táncz-zene, operarészlet, kuplé, gyermekdal és kiolvasó mondóka; oly formán, mintha szerző nem a magyar népdalnak, hanem az egész magyar zenének írná a történetét. De természetesen,

¹ A magyar zene rhythmusa. Budapest. 1881. 16. l.

² Ábrányi Kornél. A magyar dal és zene sajátosságai. Budapest. 1877.

³ Molnár Géza. A magyar zene elmélete. Budapest. 1904.

a mint ilyen esetben rendesen történni szokott, a két cél közül egyik sincs elérve, hanem lett a mű hasonlatos *Arany* János boa-kigyójához, mely ... „gimet rabolván vagy bölény tinót, ... vélné az ember, egy erdőt evett“.

A magyar népdal fogalmának lehető pontos körülírásával nemcsak ezen a szerkezeti bajon segített volna a könyv szerzője, de míg egyfelől tiszta, világos képet adott volna olvasóinak műve tárgyáról, másfelől esetleg rájön arra a módszertani hibára is, mely miatt könyvét, mint tudományos művet, már most megjelenése évében kénytelenek vagyunk elavultnak tekinteni.

Dr. *Fabó* Bertalan mindjárt művének első lapján ezt mondja: „A jelen megismerésének kulcsa tehát itt is a múltnak ismerete“. Ez igaz; de mit csináljunk akkor, ha mint a jelen esetben is, a múltnak egész korszakaiból nincs egyetlen adatunk, a melyből ama múltnak, a jelen kulcsának, ismeretét meríthessük? A régi tudós ilyenkor feltevéshez (hypothesis) folyamodott. Ezt teszik a magyar zeneírók s ezt teszi *Fabó*, jólehet van ma már tudományosabb felfogás is: az u. n. természettudományi.

Íróink zenei tünemények magyarázatánál szívesen hozakodnak elő természettudományi analógiákkal. Már *Arany* János a ritmikus beszéd önkénytelen lüktetésére Chladni üveglapját említi.¹ Dr. *Molnár* Géza éppen feleslegesen sokszor fordul oda.² *Gábor* Ignác is mindjárt könyve előszavában erősen hangsúlyozza az evolúciót és analógiát.³ *Fabó* Bertalan is sokszor hivatkozik természettudományi jelenségekre, sőt, ha emlékezetem nem csal, többször ki is jelenti természettudományi álláspontját.

Ez azonban mind csak szóbeszéd.

Ha dr. *Fabó* Bertalan igazán természettudományi felfogás vezérli, akkor nem a múltból akarja megismerni a jelent (mivel adatok híján ez nem lehetséges), hanem éppen fordítva: a jelenből igyekszik megtudni azt, a mit a múltból még meg lehet tudni.

A természettudomány tanítása szerint nem csupán az anyagi világ, de a szellemi világ produktumai is halhatatlanok. Idővel változnak és fejlődnek, de mindig, még a fejlődés legtávolabbi peremén is, felismerhetők azok a szálak, melyek az ősz, kezdetleges alakulathoz kapcsolják. Egészen hamis gondolat tehát azt hinni, hogy a miért a vezérek korából nincsenek adataink, abban az időben ne lett volna magyar népi zene. És ha volt, akkor annak nyomának kell lenni a mai népzeneben. Egyes apróbb sajátosságok elveszthettek, mások idegennel cserélődhettek ki, az ezer éves fejlődésnek is bizonyosan rajta van a zománcza; de egészében benne kell lennie a réginek a maiban.

Ezt az igazságot hirdeti az újabb néprajzi kutatások minden mozzanata. Ezt igazolják a regős énekek s ezt *Tinódnak* több mint 300 év óta szinte változatlanul énekelt és emlékezetben fentartott dallama.

Ennek alapján *Fabó* Bertalannak is először a mai állapotokkal kellett volna tisztába jönni. Megállapítani: mit értsünk a magyar népdal fogalmán? Miben különbözik az a más nemzetek s főleg a velünk élő nemzetiségek

¹ Összes munkái. Budapest, 1884, V. köt. 274. l.

² L. pl. erőszakolt hivatkozását az Ohm-féle elektrokémiai törvényre. A magyar zene elmélete. Budapest, 1904. XVII. l.

³ A magyar ősi ritmus. Budapest, 1908.

népdalaitól? De magának a magyar népdalnak keretén belül is, meg kellett volna húzni a határvonalat az irodalmi, félnépi és igazán népi népdal között. S végül a magyar népdal egyes fajtái között is (gyermek-dal, játékdal, táncz-dal, hallgató-dal, koldus-ének, epikai dal, katonai dal stb.) meg kellett volna tenni a különbségeket. Mindezek ma a nép között kényelmesen és pontosan tanulmányozhatók s a múlt adalékainak helyes felismerésére nem csupán segédkezet nyújtanak, de igen sokszor, *a néplélek megtartó erejénél fogva, egyenesen a múlt adalékai helyett állanak.*

Mindezeket elmulasztván, lett e könyv olyan, a milyen: ácsingózó megoldhatatlan problémák után, homályos a kiindulásban, bizonytalan az alapfogalmak és a mű tárgyának meghatározásában.

Hogy e kezdetnek milyen a folytatása, megmutatják majd a következő fejezetek.

A magyar népdal ős- és középkora. Az egyházi hatás és a dalsíra-elmélet.

a tényt körülbelül sejtő *Fabó Bertalan* is, hiszen maga mondja könyve 60-ik lapján: „Igazi népdalt hármát találunk ezen időből, kettőt csak szövegben“. És bár ez a két szöveges és egy dallamos adat is részint nem „igazi“ népdal, részint pedig csak a XVI. század első feléből való, szerzőnk mégis két hosszú fejezeten keresztül tárgyalja és jellemzi az őskori és középkori magyar népdalt s fenti idézett kijelentését, mely pedig azonnal tájékoztat, egészen a fejezetek végére, bizonyára meglepetésül, hagyja.

Sajátságos tünet, melyet később még inkább igazolhatok, hogy szerzőnk sokkal többet és bővebben tud írni arról, a miről nincsenek adatai, mint arról, a miről adatok állanak rendelkezésére. Tán erre céloz a könyvnek egyik ismertetője is, mikor bámulatát fejezi ki s mint fontos dolgot, dicsérőleg emeli ki, hogy szerzőnk olyan kis tárgyról, mint a magyar népdal, ilyen nagy terjedelmű munkát tudott írni.¹

Hát igaz: ha csakugyan ilyen természetű a tudományos munkásság, akkor keresve sem találunk kitűnőbb témát, mint éppen a magyar népdal, melyről nehéz valamit ne mondani; s még hálásabb annak ős- és középkora, a hol nem lévén közvetlen adat, a nélkül is rá vagyunk utalva az elmélgedésekre és a tárgyon kívül eső adatokból vonható következtetésekre.

Úgyde, még a legmerészebb elmélgedésben is kell lenni valószínűségnek s a lehetőségek között is vannak fokozatok és azoknak kritériumai; annak pedig, hogy elfogadhatóan következtethessünk, éppen szigorú előfeltételei vannak.

Mindenesetre legkönnyebb volna, ha az ősi és középkori magyar népdalról közvetlen zenei emlékeink és biztos adataink volnának. Ilyenekül azonban még azt a három adatot sem fogadhatjuk el nyugodt lélekkel, melyeket *Fabó* könyve említett helyén felelget.

Az első Enyingi Török Imre ismeretes köszöntő verse Parlagi Krisztinához 1485-ből; igazában nem népdal, hanem afféle jókedvű szesszenés vagy tán inkább szerelmes levél-féle, melynek nagy valószínűséggel sohasem volt semmiféle dallama, hiszen az ilyen természetű dolgok ma sem s már akkor sem dalolásra készültek.

¹ Századok, 1908. 563. l.

Második a szintén ismeretes körmöczbányai jegyzőkönybe írt dalocska 1505-ből, melyet nem tudni mi jogon „táncznótá”-nak nevez *Fabó*, de melynek eddig még csak szövegbeli értelmét sem tudtuk venni, nemhogy dallamáról vagy éppen táncznóta mivoltáról tudnánk valamit. Különben is már az első fejezetben láttuk, milyen kevésbé következtethetünk csupán *szöveges* adalékokból *zenei* sajátságokra.

A harmadik adat már dallamos és így feléje nézhetünk a legtöbb várakozással; azonban a magyar zenetudomány kritikátlan és fejletlen állapotát éppen ezen a példán igazolhatjuk leginkább.

Ezt az 1510 tájáról való példát, úgy látszik, *Veszely* Károly fedezte fel legelőször a gyulafehérvári Batthiányi-könyvtár egyik XVI. századból való kötetének a tábláján. Újra felfedezte *Varju* Elemér, ki lemásolta s ebből a másolatból közölte *Csiky* János.¹ Történt tehát a közlés nem eredetiből, hanem csak másolatból, sőt ezen a *másolaton is a közlő*, saját bevallása szerint, *változtatott*, mivel „népdalköltészetünkben eddig ismeretlen kombináció volt az ötszótagú sorokkal váltakozó hétlábú (!) vers”. *Csiky* tehát, hogy magyarosabb legyen, idomított egyet rajta és *Fabó* Bertalan ezt az önkényesen elformált adalékot közli, mint a középkori magyar népdal egyetlen „ritka becses maradvány”-át.

Jellemző ez a magyar zenetudomány csecsemő korára; de nagyobb veszedelem nem származik belőle. Maga a szóbanforgó példa ugyanis (Bátya, bátya, mely az út Becskerekére) dallamilag is, szövegileg is annyira primitív, hogy abból valami derekabb dolgot kihozni, bizony alig lehet. Azt a hatást teszi, hogy nem is igazi népdal, a mint ez a fogalom él a lelkünkben, hanem egyszerűen egy kis gyermek- vagy játékdal. Erre mutat rövidsége és párbeszédes szövege. Így nem is kell töredéknek feltételeznünk, mint *Csiky* teszi, mert mint gyermek mondóka egészen érthető és befejezett. Mint ilyennek, meg van a maga jelentősége, de a magyar népdalra belőle már csak ezért sem vonhatunk semmi távolabbi következtetést.

Hogy *milyen* volt tehát az őskori és középkori magyar népdal, arra nincs egyetlen közvetlen adatunk is. Ilyenek után kutatnunk kellene, de e tekintetben a jövő kutatásoktól sem várhatunk túlságosan sokat. A középkorból még a nálunknál szerencsésebb politikai és műveltségi viszonyok közt élő nyugati nemzeteknek is kevés népzenei termékük maradt fenn; jöllehet náluk az általános műveltséggel együtt a hangjegyzírás még a későbbi századokban is legalább 50—100 évvel előbbre haladott fejlődési fokot mutat, mint minálunk.

De ha nincs is a középkorból zenei feljegyzésünk, abból még egyáltalában nem következik, hogy a középkorban ne élt és ne virágzott volna a magyar népdal. Sőt minden jel arra mutat, hogy a magyar zenének s vele együtt a magyar népdalnak, már a középkorban meg voltak azok a különös, faji jellemvonásai, melyek az egyházi zenétől és általában a nyugati népek zenéjétől megkülönböztetik.

Egyelőre meg kell elégednünk ezeknek a jeleknek az összeszedésével s véleményünk szerint, a ki a magyar népdal történetét akarja megírni, annak legelső kötelessége éppen az, hogy a magyar zenét és magyar népdalt igazoló okmányos adatokat, oklevelekből, krónikaírók nyilatkozataiból és szójegyzékekből összeállítsa, megvizsgálja és megmagyarázza.

¹ Ethnographia, 1904. 122. l.

Egy pár idetartozó adatot megemlít ugyan az ismertebbekből *Fabó* is, de fejtegetni és értékelni még azokat sem próbálja. Közli a schlageli szó-jegyzék magyar hangszer elnevezéseit, melyek mindenike egy-egy darab kortörténeti emlék, de a melyek *Fabó* könyvében alig mondanak többet, mint a 38-ik lapon közölt Hymnus-részlet a Pray-codexből, vagy a 41-ik lapot szinte egészen betöltő Mária-hymnus részlete a Nádor-codexből, a melyekről pedig azt sem mondja meg szerzőnk, hogy bár könyvében hová tartoznak s egyáltalában mit akar velük illusztrálni? Pedig, hogy az efféle magyarázatok és kritikai fejtegetések nemcsak nem feleslegesek, hanem nagyon is szükségesek, egyetlen példával is igazolni tudjuk.

A középkori magyar népdalnak leggyönyörűbb s egyszersmind legbeszédesebb emlékezete az a Szent Gellért életrajzába beleszótt adoma-féle, melyet *Fabó* is közöl könyve 46. és következő lapjain. Ugyanott, ugyanő megmondja, hogy e részlet kifejezéseit a hány magyarázó (*Eötvös Károly, Lánchy Gyula, Marczali*) annyiféleképp értelmezi s még sem támad fel az indítás lelkében, hogy e kérdést lehetőleg eldöntse; jöllehet ezzel többet használna a magyar zenetudománynak, mint a középkori magyar népdalról írt két egész fejezetével. Sőt a tudománytalanságot odáig viszi, hogy miután az ellenkező értelmezéseket idézetekben egymásutánba állította, a nélkül, hogy ezeket összehétközíteni próbálná, ő maga, csak úgy ötletszerűleg, minden érdemleges megokolás nélkül, nyolcz és fél sorban egy újabb magyarázatot ad.

Minden azon fordul meg, mit kell értenünk a nevető püspök *symphonia Ungarorum* kifejezésén? *Magyarok dudája*-e, mint *Lánchy* fordítja, vagy *magyarok dala*, a mint *Marczali* magyarázza? Mert ha duda, akkor a püspököt nem maga a tárgy, maga a dal neveteti meg, hanem azon furcsa körülmény, a mint dúdol a lány s duda-formán zúg melléje a kézi malom. Ebben az esetben az utána jövő kérdések és feleletek a melodiáról és modulációról, csakugyan inkább tréfásan hangzanak s az egész jelenetből csupán annyi következik, hogy a magyar nép akkor is énekelt, — ezt pedig alig is kell bizonyítani. Viszont, ha a *symphonia* szónak műfaji jelentést adunk (persze nem mai, hanem középkori értelemben), akkor vonatkozik a kérdés csakugyan magára a dalra s Walther feleletéből kitűnőleg éppen a dallamra. Akkor az egyházi zenén nevededett püspök nevetésében megtaláljuk azt a különbséget, mely még ma is elválasztja a legalsóbb népréteg zenéjét az egyháztól s általában a műveltektől. Akkor komolyan kell vennünk Walther feleleteit, sőt korának ez egyik leghíresebb énektanítóját úgy kell tekintenünk, mint a magyar zene első magyarázóját, a ki először ismerte fel a magyar zene és idegen zene közti különbséget.

A kérdésnek erről és ezzel összefüggő nehézségeiről *Fabó* semmit sem szól; úgy tetszik, mintha észre sem venné. Ő *Lánchy* magyarázatában csupán a sequentia fogalmának belevonását kifogásolja, mert: „Ezt a magyar népdal csak az egyházi énekből vehette, akkor pedig még nem vehette, mert a nép zöme még pogány volt“. Hogy vehette-e, nem vehette-e, az természetesen ismét bizonyításra szorúl; de *Fabó* ilyen kicsiségeken fel nem akadva, adja a maga magyarázatát: „Úgy hiszem, megközelítjük a kihámozható igazságot, ha a püspök kérdését általánosságban az ének tárgyra is, nemcsak jellegére és a barát feleletét egy másik nótára vagy a nótának egy másik versszakára (változatára) magyarázzuk; ámbár a megemlékezés még így is hézagos“.

Ebben a magyarázatban az aláhúzások a szerzőtől valók, de bizony meg is érdemlik az aláhúzást. Nemcsak hézagos ez a magyarázat, a mint maga Fabó is megvallja, de a maga *más nótájával és más nóta más versszakával* minden lehető magyarázat közt a legerőszakosabb és a legképtelenebb. Mivel nem kevesebbet tételez fel, mint azt, hogy Gellért kérdez *valamiről* s Walther felel neki *egyébről*.

Lehetne még, úgy a Fabó magyarázatát, mint a többiekét, tovább is bolygatni, de mind csak az súlne ki belőle, hogy a tudományos munkás-ságnak s az ilyen és ehhez hasonló kérdések eldöntésének nem ez az útja. Nem ötlet és nem újabb magyarázatok kitalálása kell ide, hanem legelőbb is középkori szótárak és szójegyzékek segítségével értelmezni kell a szóban forgó kifejezéseket. Ezt, úgy látszik, mintha Láczy Gyula elvégezte volna;¹ de mivel a szótárak és szójegyzékek általános tapasztalat szerint hézagosan és járatlanul szólnak a zenei kérdésekről, segítségül kell venni az összes felkutatható hasonló vonatkozású helyeket s ezek egybevetéséből megállapítani a valóságot, vagy legalább a valósághoz legközelebb járó lehetőséget.

Ha dr. Fabó Bertalan így jár el, a magyar műveltségtörténetnek egyik leghomályosabb, de legérdekesebb fejezetét írja meg s egyszersmind az őskori és középkori magyar népdal megismeréséhez is megteszi az első szükséges lépést. Ezek az adatok, Priscos rhetor megemlékezésétől Galeottó feljegyzéséig, jól értelmezve és kritikailag feldolgozva, nemcsak a magyar zene és magyar népdal tényleges létezését igazolnák, de már némi általános képet rajzolnának annak milyenségéről is. És ezeken az adatokon, mint biztos alapokon állva, megtehetnők aztán a második lépést is, mely véleményünk szerint azokból a következtetésekből állna, melyeket a kezdetlegesebb műveltségi fokon élő, velünk rokon népek zenéjéből s a mai népi zene kezdetlegesebb alakulataiból az ős- és középkori magyar népdalra nézve kivonhatunk.

Érdekes, hogy e második lépésnek néhány bátoratlan nyomával már találkozunk Fabó könyvében; érdemesebb és megbízhatóbb igazságot azonban, már csak a kérdés előkészítetlensége miatt is, nem tudott kihozni belőle.

Emlegeti pl. a gyermek-mondókákat, a gyermek-dalokat és az azokkal zenei rokonságot mutató regös éneket s *jegyzetben* elég hosszasan szól, illetőleg elég hosszasan idézi Lázár István leírását a sirató nótáról (36—37. l.).

Meggyőződésünk szerint, a szintén csak emlegetett primitív népdallal együtt, ezek valóban fontos magyarázó és értékmérő az ős- és középkori magyar népdalnak; sőt azt valljuk, hogy ezeknek nem csupán elszórván és *jegyzetben* volna a helyük, hanem főhelyre kellene őket állítani s mindkét fejezetnek főképpen ezek magyarázatával és megszólaltatásával kellene foglalkozni. De ezek az adalékok is csak akkor fognak igaz hangot adni, ha majd lesznek ezekből, valamint a rokonnépek zenéjéből is, filológiai szándékkal és pontossággal összeszedett gyűjteményünk. Ilyenek hiánya miatt ő maga is panaszkodik s valóban ilyenül még a különbeni derék Kis Áron-féle gyermekjáték-gyűjteményt sem fogadhatjuk el.

Valószínűleg ilyen megbízható gyűjtemény hiányának kell tulajdonítanunk, hogy szerzőnk ezekből az adalékokból nem csak a középkori

¹ Beöthy Zsolt. A magyar irodalom története. Budapest. 1899. 48. l.

magyar népdalra nem tudott semmi elfogadható következtetést megállapítani, de mindenképpen akarván valamit kihozni, olyan ellenmondásokba keveredett, a mely a nélkül is bizonytalanná tenné minden állítását.

A 28-ik lapon pl. megállapítja, hogy: „A gyereknótákból és regős énekekből láthatjuk, hogy milyen lehetett a primitív népdal.” Ennek a primitív népdalnak pedig kezdetleges ritmusáról és egyhangú dallamáról a 30-ik lapon kijelenti, hogy az „nem faji, vagy törzsi (?) sajátosság, hanem csak egy korai fejlődési fokozat”. Ha ez a két állítás külön-külön és egymás mellett megállhat, akkor vége van minden okoskodásnak: sem a gyermekdalokból, sem a regős énekekből, sem a primitív népdalból faji és törzsi (?) sajátosságokra következtetést nem vonhatunk. Úgyde *Fabó Bertalan* azért vigan következtet, sőt már a 29. lapon jegyzetben vitát indít *Kuhač Xav.* Ferenczcel a regős énekek felett, hogy azok képletei „nem horvát székémák, hanem magyar és tót székémák”.

És ezzel eljutottunk könyvünk egyik legcsudálatosabb pontjához. *Fabó Bertalan* ugyanis mindazzal, a mit mi eddig az őskori és középkori magyar népdal megismerésének előfeltételül elmondottunk, semmit, vagy legalább is nagyon keveset törődik. Ő az őskori és középkori magyar népdalt két forrásból egészen jól megismerte. Egyik forrás a tót népdalok, másik az egyházi ének. Ugyan itt is felvetődik az ember lelkében, hogy vajjon mikor azok a tót népdalok s vajjon minő eredetűek azok a *latin szövegű* himnuszok és hűen vannak-e lejegyezve? De *Fabó Bertalan*t, szokása szerint, efféle kérdések most se izgatják. Neki ezzel szemben és minden nehézséggel szemben, van egy olyan talizmánja, a mely minden bajon átsegíti. Ez az egyetemes gyógyszer: a *dalcsíra-elmélet*.

Megvallom, hogy ezzel a csíra-elmélettel sokáig nem tudtam tisztába jönni. Márcsak ezért is, mindjárt levelezésünk elején, arra kértem a szerzőt: fejtse ki ennek az elméletnek a lényegét s állapítsa meg, meddig terjed az ereje; ezzel is többet használna a magyar zenetudománynak, mintha csak értelmetlenül alkalmazza s tulajdonképpen tudományos kötelessége is volna először kifejteni azt az elméletet, a melyet oly szabadon és oly csudálatosan használ. A magyarázat ennek ellenére mind máig elmaradt, jóllehet szerzőnk magát az elméletet már az *Ethnographia* 1903. folyamában (39. l.) erősen munkába vette. Jelen könyvében is már az első fejezettől kezdve elkezd alkalmazni s mint a most tárgyalt II. és III. fejezeteket is, egész fejezeteket épít rá, s hogy bárcsak valamennyire is tájékoztasson felőle, csak könyve II-ik részének XI-ik fejezetében, az 517-ik lapon jut eszébe.

Innen tudjuk meg, hogy ennek az elméletnek Németországban sincs sok híve, de a csehek éppen ellenségei. Nálunk *Bartalus* „már tudta és érezte a dalcsírák jelentőségét”, de „a többiek közül eddig csak *Kálmán Farkas* határozott híve”. Körülbelül ennyit mond az elmélet történetéről. Magát az elmélet fogalmát az 517. lapon mintegy 18 sorban fejt ki. Mivel, mint valami kakas-lábon, ezen az elméleten forog az egész könyv, s mivel a legtöbb erőszakosság és érthetlenség ebből az elméletből fakad, kénytelenek vagyunk az egész magyarázatot idézni, hogy aztán kellőleg a szeme közé nézhessünk.

„Most kísértjük meg a dalcsíra fogalmát meghatározni.” Így kezdi *Fabó* könyvének szinte a végén, mikor már idáig szaporán és bátran élt vele. „Kiindulunk a dallambokorból. Azoknak az egyedeknek, nótáknak csoportját, a melyekben akár egyidejűleg, akár hosszabb időn át vissza-

menőleg *dallamban és rhythmusban* határozottan kidomborodó közös azonos jellemvonásokat, sajátos típust, egymáshoz való rokonságot, de más nóták és nótacsoportokkal szemben feltűnő különbséget, valamennyiben egy uralkodó dallamot, vagy vezérmotívumot veszünk észre: egy dallambokornak, egy nótabokornak nevezzük. Azt a jellemző dallamfrázist pedig, azt a vezérmotívumot, a mely a csoport valamennyi egyedében jellegzetesen előfordul, *dalcsirának*, ősdallamnak vagy dallamok ősenek nevezzük, mert ez a legegyszerűbb, legrégebb, legmesszebbre visszanyomozható dallamelem, a melyből ilyen nótabokor származik. Hogy milyen vigyázva kell haladnunk a dallamok társításánál és leszármaztatásánál, azt már hangsúlyoztuk, de kellő óvatossággal igen is meg kell éreznünk és fel kell ösmernünk a fejlett, változott nótában is azt az ősi, azt az örökölt családi vonást, a mely egy régebbi, vagy egy sokkal primitívebb nótában megvan. A magyar nótáknak is családfájuk van.

Ime a híres dalcsira-elmélet. Azt hiszem, mindenki első tekintetre belátja, hogy *Fabó Bertalan* a fenti sorokban nem a *dalcsira-elméletet* fejtette ki, hanem csupán a dallambokor és dalcsira fogalmát adta. Ez pedig csupán előkészület lehet az igazi feladathoz. Megmondta, hogy mit ért a dalcsira szón, de annak sem természetéről, sem sajátosságairól közelebbről nem szólt egy árva szót is. Így aztán nem tudjuk, vajjon ezek a csirák a levegőben élnék-e, mint a tüdőbacillusok, vagy a földben, mint termesztett növényeink csirái? De főképpen nem tudjuk: minő körülmények között, s minő törvények szerint csiráznak ezek, minő feltételek mellett terjednek tovább és hogyan mennek át a fejlődés különböző fokozataiba. Szerzőnk hangsúlyozza, hogy ezeket a csirákat „fel kell ösmernünk a fejlett, változott nótában is”; de nagy sajnálatunkra éppen azokat a jeleket felejtí el megmondani, a melyek segítségével ezeket a csirákat fel lehet ismerni. Magyarázata végére ügyesen veti oda, hogy „a magyar nótáknak is családfájuk van”, azonban arról mélyen hallgat s könyvében másutt sem mondja meg sehol, hogy mi pótolja itt a családi jegyek és keresztlevelek helyét?

És sajnos, a mit szerzőnk elmélete kifejtésénél elmulaszt, arról gyakorlati úton, példáinak és összeállításainak vizsgálatából sem szerezhetünk tudomást. Sőt ezek a több százra rugó példák és összeállítások csak arra jók, hogy minél inkább megzavarjanak s még azt is gyanússá tegyék, a mi esetleg magából az elméleti magyarázatból elfogadható volna. Szerzőnk ugyanis, bár magamagát biztatja, hogy „vigyázva kell haladnunk a dallamok társításánál és leszármaztatásánál”, annyira merészen és minden logika ellenére társít és származtat, hogy ennélfogva kísérleteit csak a legnagyobb csudálkozással és kételkedéssel fogadhatjuk.

A középkori magyar népdalra vonatkozólag pl. azt állítja, hogy nincsenek ugyan közvetlen adataink, de hogy milyen volt, megmutatják a tót népdalok. És csakugyan közöl is a középkori magyar népdal illusztrálására 15 tót dallamot, a mivel úgy látszik, azt akarja mondani, hogy „a magyar nóta családfája” a tót nóta törzsokeke van beleoltva.

Ilyen nagy és eddig hallatlan állításnál, azt hiszem, méltán megvárhatjuk, hogy szerző egészen a részletekbe menőleg bizonyítson: mutassa ki, minő szálak kötik bár csak a felhozott 15 tót népdalt is a magyar népdalhoz; szedje szét e dalok ritmikái, dallami és szerkezeti sajátosságait s pontonként vesse össze a magyar népdalok hasonló nemű sajátosságaival; hadd lássa mindenki, hogy itt nem csupán a kétféle (tót és magyar) népdal

egymásra hatásával van dolgunk (a mi természetes), hanem oly fokú rokon-ságról, hogy egyiket a másik helyébe tehetjük.

Fabó Bertalan mindezekből a feltételekből egyet sem teljesít. Közli a tót népdalokat minden közelebbi magyarázat nélkül s csak azt sem teszi meg, hogy hivatkoznék valamely magyar népdalra, a mely velük, vagy bár közülük valamelyikkel, ritmikailag, dallamilag és szerkezetileg társítható volna. Neki e merész állítás kimondására elég annyi, hogy a tót is, mint a magyar, a szó elejét hangsúlyozza. Erről könyvének 52-ik lapján szól s az 57-ik lapon, miután már közölte a középkori magyar népdalt illusztráló tót népdalokat, így biztatja magát mérséklésre: „Nem szabad azonban az analógiát a két népdal között túlságig vinni. Minden rokonság mellett, *vannak a magyar és tót népdalok között nagy különbségek is*“. Ezeket a szerzőtől aláhúzott sorokat olvasva, önkénytelenül azt kérdezhetjük: de hát akkor mire való az a rengeteg tót dallam-közlés, mi nem csak ezt a fejezetet, de az egész könyvet is tarkítja? Ha a kettő között *nagy különbségek* is vannak, hogy lehet láttukra így kiáltani fel az 55-ik lapon: „... *íme nagyjában ilyen lehetett* a régi, a reformáció előtti népdal!“ S alább: „tárgy, érzés, hangnem és sok ütem, meg versforma annyira közös mind a két népdalban, hogy az egyiket bizonyos megszorítással bátran hívhatjuk segítségül a másiknak magyarázatául“.

Ez ellentmondó nyilatkozatok között az az igazság, hogy *Fabó Bertalan* most is, mint a dalsíra elméleti magyarázatánál, csak *szóval* biztatja magát az óvatosságra; *tettleg* minden „bizonyos megszorítás“ nélkül a lehető „legbátrabban“ társít és származtat. Ezeket a mérséklő sorokat *mondja* ugyan, de könyve 481-ik lapján ismét csak ezt a hallatlan kijelentést találjuk: „... a reformáció előtti magyar népdalnak átlagos típusát a Mátyus-föld népdalában találjuk meg, a mely nagy részben a *tót népdal*. De soha sem szabad elfelednünk, hogy a *tót népdaloknak nagyobb része egyúttal magyar népdal is*, mert sok közös mind a két népnél“.

Íme, hová vezet *Fabó Bertalan* dalsíra-elmélete! Hogy a tót népdal hatással volt nem csupán a múltban, de a legközelebbi jelenben is a magyar népdalra, azt józanul senki sem tagadhatja s nem is tagadja; de ily messze eddig csak a teljesen tájékozatlanok mertek menni, a kik legnépszerűbb népdalaink egyikét-másikát, pld. a *Káka tövén költ a rucza* kezdetűt is, tót népdalul kebelezték el.

Azt hiszem, ilyen és ehhez hasonló állítások ellenében legkevesebb a mit kívánhatunk: a részletes bizonyítás. E nélkül nem vagyunk hajlandók elhinni sem ezt a tót-magyar népdal-elméletet, sem azokat a következtetéseket, melyeket *Fabó* a középkori magyar népdalra az egyházi zenéből von ki.

Azokról a latin himnuszokról, melyeket fennebb emlegettünk, azt se lehet megtudnunk, hogy szerző hová és mire szánta őket? A *Boldog-asszony anyánk, régi nagy patrónánk* szövegű régi egyházi énekkel párosított régi magyar palócz népdal a lehető legnagyobb különbséget mutatja. Az egyik $\frac{3}{2}$ ütemű, a másik $\frac{6}{8}$ -nak van jelezve, de a hangjegyek az első ütemben $\frac{3}{8}$ -ot, a többi ütemekben kivétel nélkül mind $\frac{2}{4}$, vagy $\frac{4}{8}$ értéket adnak. Az egyik tisztán egyházi hangnem, a másiknak modern a hangneme. A palócz nóta mutatja a sequentiát, de egyáltalában nem mutatja a párosított egyházi dallam. A két dallamnak különböző az időmértéke is. Hogy ennyi különbséget miként lehet betakarni a dalsíra-elmélettel, azt hiszem,

szerzőnknek részletesen ki kellene mutatni. Épp úgy meg kellene mondania, miért van közölve könyvében az *Agnus dei* és *Lauda Sion Salvatorem* dallama?

Mert mi részletes bizonyítás nélkül nem vagyunk hajlandók elhinni sem azt, hogy a magyar népdal hangneme és sequentia-szerű szerkezete az egyházi énekből való volna, sem azt, hogy a középkori magyar népdalt a tót népdalokból ismerhetnők meg. Mi e kalandos következtetésekkel szemben ragaszkodunk már hangoztatott felfogásunkhoz, hogy t. i. az őskori és középkori magyar népdalról egyetlen közvetlen zenei adatunk sincs, s megismerésére a helyes és tudományosan elfogadható első lépéseket is csak ezután fogjuk megtenni.

*A reformáció hatása.
Tinódi és Balassa.*

Egyházi hatásról, ha nem csupán elmélni, hanem valami tényleges eredményt akarunk elérni, igazában csak a reformáció korától kezdve beszélhetünk.

Mikor Európába jöttünk és letelepedtünk, a körülöttünk lakó népet már úgy politikai, mint egyházi tekintetben leülepedve találtuk. Meg volt már állapodva és teljesen ki volt alakulva az egyetemes egyházi éneklés is.

Szent Ambrus már a IV. század végén reformálni kezdi az egyházi zenét; őt is reformálja s általában szigorú rendezés és erős ellenőrzés alá veszi az összes egyházi ének-anyagot Nagy Gergely pápa, a VI. század végén. Tudjuk, hogy Rómának egyetemesítő szándékával szemben, mi magyarok, elég sok különlegességet sokáig megtartottunk, de hogy a megállapított egyházi zenével szemben, pld. a misénél, vagy magyar nyelven való u. n. népénekülésnél, nekünk a római pápa valamelyes engedményt adott volna, vagy mi ilyesmit kértünk volna, arra tudomásom szerint a reformáció előtti időből nincs semmiféle történeti adatunk.

Ezek alapján tehát a tényleges állapot az volt, hogy mikor felvettük a keresztyénséget, a magyar zene és magyar népdal egy teljesen kialakult és kánonokba szedett egyházi zenével szemben s attól annyira messze állott, hogy azzal keveredni már csak a törvény miatt sem lehetett. És valószínűleg ennek a körülménynek köszönhetjük, hogy a mi népi zeneköltészetünk a nyugati nemzetekéhez képest oly tisztán, a maga eredetiségében megmaradt. A nyugati nemzetek népi zenéjét ugyanis, még a rendezés előtt, részint átítatta, részint magába felszívta az egyetemes egyházi zene. Nekünk ilyen hosszú fejlődési folyamatra időnk se volt s így a mi népi zenénket az egyházi zene lényegében meg nem változtathatta, csak éppen a pogány vonatkozású szövegekkel együtt üldözvén, a magasabb körökből az alsóbb műveltségi néprétegbe szorította.

Az egyházi zene hatásáról, véleményünk szerint, csak akkortól kezdve beszélhetünk, mikor Rómában az egyházi kötelekek lazulni, sőt oldódni kezdenek s mikor az egyházi latin nyelv mellett a nemzeti nyelv és nemzeti műveltség is kezdi követelni a maga jogait. Ennek a szabadelvű mozgalomnak köszönhetjük codex-irodalmunk biblia- és zsoltár-fordításait; ennek azokat a himnusz-fordításokat is, melyeket a Régi Magyar Költők Tárának első kötetében találunk.

De mindjárt meg kell jegyeznünk, hogy a mi éppen az egyházi zenének a magyar népdalra való hatását illeti, még ebből, a reformációt közvetlenül megelőző időből, sincs semmiféle biztos nyomunk és adatunk. Az a kérdés, vajjon a magyar egyházi népének katolikus vagy protestáns

eredetűek-e, nagy port vert ugyan fel,¹ de eddig semmi olyan megállapodást el nem ért, a melyből kellőleg tájékozódhatnánk.

Annyi kétségtelen, hogy úgy a biblia, mint a zsoltárok és latin himnuszok fordítása, valószínűleg a női szerzetek kedvéért, már a reformáció előtt megindult. De valószínű, hogy azok a középkori himnuszfordítások nem éneklésre, hanem csak olvasásra készültek, mint az imádságok. Szent Margit életéből² és a *Lányi-codex*ből,³ a mely éppen apácák számára írt ordinarius, egyképpen azt tanuljuk, hogy a himnuszokat még az apácák is latinul mondták. Mi legalább nem találtunk sem ezekben, sem többi reformáció előtti codexeinkben egyetlen utalást is magyar nyelvű egyházi énekre, jóllehet ezrével vannak hivatkozások latin nyelvű himnuszokra.

Mi ebből tehát azt következtetjük, hogy nem csupán a szövegfordítások, de még az esetleg hangjegyekkel fennmaradt középkori magyar nyelvű énekek is, mint pld. Szent-István és Szent-László himnuszainak fordításai, csak magánhasználatra készültek adalékok, a melyek a templomi istentiszteletben, hogy a nép is énekelje azokat, a reformáció előtt részt és szerepet nem kaptak. Már pedig az egyházi éneknek a népi énekre való hatása éppen azon fordul meg: énekel-e a nép a templomban vagy nem? Ha énekel, akkor okvetlenül összekeveri a maga primitívebb termelését a művészeibb egyházi hagyományos énekkel s e keveredésből állanak elő az úgynevezett egyházi népénekek, a melyek fél lábukkal az egyházi zenén, másik lábukkal a népi, nemzeti zenén állanak és így természetes csatornái lesznek nemcsak az egyházi zene hatásának, hanem fordítva: a népi zene hatásának is.

Ilyen keveredésre Magyarországon a reformáció előtt nem volt észrevehető és kimutatható alkalom. Gyorsan lettünk keresztyénekké s tanítóink idegenek voltak, a kik lenézték és megvetették az ő szemükben bizonyára primitívnek látszó zenei termékeinket. Szent Gellért nevet a magyar népdalon, egészen új, idegen előtte: úgy látszik, akkor hallja először életében. Waltherben megjelenik az első zenetudós, a ki nyugat-európai minták után ítéli meg. A kiket Walther a csanádi zárdaiskolában tanított, azok ugyan nem vétették össze a magyar népdalt az egyházi zenével, hanem annyira külön tartották attól magukat és művészetüket, a mennyire csak a megvetés és lenézés arra képes. Viszont a népnek is könnyű volt tisztán tartania a maga művészetét, ha a templomban csupán hallgatásra volt kárhóztatva. Egy pár könnyebb frázist tán még megtarthatott az emlékezetében, mint a hogy a felsőmagyarországi ruthén kikap egy-egy fordulatot a zsidó boltos gramofonjából, de mélyebb, észrevehetőbb hatásról egészen a reformációig, azt hiszem, nem csupán az adatok hiánya miatt, de a dolgok természeténél fogva sem beszélhetünk.

De már a reformáció éppen alkalmas volt a kölcsönös hatás megkezdésére. Olyan idő volt ez, mint a keresztyénség első századai. Akkor még nem volt semmi kánonba foglalva, most pedig feloldoztak a dogmák kötelei.

¹ Lásd különösen Kálmán Farkas és Bogisich Mihály vitatkozásait a különböző lapokban és folyóiratokban.

² Nyelvméltár VIII. köt. 1. l.

³ Nyelvméltár VII. köt. 319. l.

És valóban, a reformációval kapcsolatban az egyházi zene össze-zavarodott nemcsak a protestánsoknál, de a katolikusoknál is a világi zenével, és nem csupán minálunk, hanem nyugaton is. Különbözően nem kellett volna Palestrinának újra reformálni és dogmába szedni Róma zenéjét a XVI. század második felében s ennek alapján nálunk sem kellett volna Oláh Miklósnak és Pázmány Péternek rendet csinálni az egyházi éneklés körül.

Hogy milyen fokú volt minálunk ez az össze-zavarodás és hogy minő hatással volt egyik a másikra, annak részletes kimutatása zenei tekintetben nagy nehézségekbe ütközik. E nehézségek miatt maradt meddő *Bartalus*, *Bogisich* és *Kálmán* Farkas vitája a magyar egyházi népénekek eredetéről. E nehézségekről semmit sem látszik tudni *Fabó* Bertalan, jóllehet ezeken fordul meg, mit tartsunk a XVI. század összes fennmaradt magyar zenei adalékairól; sőt átnyúlnak e nehézségek a XVII. századba is, egészen a kurucz-kor költészetéig s így megvizsgálásuk annál szükségesebb.

A mi az egyházi zene hatásának tudományos tárgyalását illeti, legelőbb is tisztában kell lennünk azzal, a mire *Fabó* Bertalan sem itt, sem másutt egyáltalában gondolni sem szokott, hogy t. i. sem a protestáns, sem a katolikus egyházi népénekekről a XVII. század közepéig nincs egyetlen zenei feljegyzésünk is.

Katolikus részről csak 1651-ben jelenik meg az első hangjegyes énekeskönyv; előbbi időből sem nyomtatott, sem írott, még csak *szöveges* katolikus énekeskönyvről sincs tudomásunk. Pedig hogy a katolikusok templomaikban magyarul is énekeltek, mutatják a *Telegdi* Miklós prédikációi végére vetett himnuszfordítások¹ s még inkább az egyházi zene elvilágiasodása miatt felhangzott panaszok, míg végül *Pázmány* Péter, mint más téren, úgy az egyházi éneklés terén is, a katolikusok között rendet teremtett az 1629-iki nagyszombati zsinaton.

Hogy 1651 előtt a katolikusok miből és miféle egyházi énekeket énekeltek, arra nézve csak sejtéseink lehetnek.² Lehet, hogy eleinte, a XVI. században, mikor az egyház-szakadás még nem volt annyira éles, felügyelet pedig éppen nem volt, maguk is fordítottak és csináltak egyházi énekeket, akárcsak a protestánsok; de valószínűbb, hogy nagyobb részt a protestáns énekeskönyveket használták. Másképp nehéz megérteni, miért van annyi kétségtelenül protestáns eredetű ének már az 1651-iki *Cantus Catholicus*-ban is, mely hozza *Sztárai* és *Batizi* énekeit, sőt néhány *Szenczi Molnár*-féle zsoltárt is. És feles számmal vannak ilyenek *Károni* Cantionáléjában is.

Protestáns részről valamivel világosabb a helyzet, de a mi az egyházi éneklés *zenei* részét illeti, e tekintetben itt sem tudunk sokkal bizonyosabbat, sőt némileg még ferdébb helyzetben vagyunk, mint a katolikus egyházi zene kérdésénél.

Erre nézve ugyanis tudnunk kell, hogy az első protestáns énekgyűjtemény, a mely egyházi népénekek dallamát is tartalmazza, csak az

¹ Bécs. 1577. és Nagy-Szombat. 1579. — L. I. Ferdinánd rendeletét is 1564-ből hogy „Communio után bizonyos responsorium és hymnus énekeltesék a nép nyelvén.“ (*Bartalus* István. A magyar egyházak szertartásos énekei a XVI. és XVII. században, 35. l.)

² Erre nézve az 1651-iki *Cantus Catholicus* ajánlása is csak ennyit mond: „... sacros hos hymnos partim conscripsi, partim apiculos imitatus, eâ quâ potui solertiâ, conquisivi ...“

1743-ban megjelent Maróthi-féle gyűjtemény. Az a kiváló furcsaság esett meg tehát, hogy a kétségtelenül protestáns eredetű énekeket a katolikusok már első gyűjteményükben, 1651-ben hangjegyre tették, ellenben a protestánsok egészen 1743-ig csak hagyomány szerint, szájról-szájra énekelték a maguk egyházi népénekeit. Mert jól meg kell jegyeznünk: azok a kézíratos és nyomtatott hangjegyes énekeskönyvek, melyeket a protestánsok a XVI. és XVII. századokból elég szép számmal felmutathatnak, mint pld. Gál-szécsi István töredéke 1536, Batthiányi-codex 1540 tájáról, Huszár Gálé 1574-ből, Öreg graduál (1636) és mindazok a kézíratos gyűjtemények, melyekről tudunk, nem tulajdonképpeni énekeskönyvek, hanem úgynevezett *gradualisok*. Ezekben egyetlen népének dallama nincs. Ezekben hivatalos, czerimoniális énekek dallamait találjuk, melyek a legszorosabb összetartozást mutatják a nemzetközinek mondható egyházi katolikus zenével s melyben a legcsekélyebb magyar nemzeti vonást sem fedezhetjük fel.

Ime a legfőbb nehézség, a mi miatt az egyházi zenének kétségtelenül meglévő hatását a magyar zenére és magyar népdalra a XVI. századból tudományos pontossággal kimutatni nem tudjuk. A helyzet ismét csak az, a mi a középkorra nézve volt: nincs zenei adalékunk. *Bartalus* és *Bogisich* megpróbálták ezen a nehézségen túltenni magukat, de próbálkozásuk, bátran kimondhatjuk, sikertelen maradt. *Bartalus* lehetetlent akart, mikor a Batthiányi-codex, az Öreg graduál s Kájoni Organo Missaléja czerimoniális ének-dallamaiból magyar sajátságokat akart kihozni.¹ *Bogisich* pedig tudománytalanul járt el, mikor a magyar egyházi népének kérdését 1674-ből, sőt XVIII. századból való gyűjteményekből akarta eldönteni.²

De mindkettőjüknél tudománytalanabb *Fabó* Bertalan, a kinek a jelzett nehézségekről, úgy látszik, halvány sejtelve sincs. Ő itt is vigan alkalmazza a maga dalcsíra-elméletét. Közli *Goudimel* XXXV. zsoltárának a dallamát, s egy-egy példát a *Bogisichtól* bemutatott turóczi énekeskönyvből, meg *Szegedi* Ferencz püspök énekeskönyvéből. Ezek természetesen mind nem XVI. századi adalékok; és nemcsak nem magyar sajátságuk, de nem is magyar eredetű dallamok. *Fabó* azért melléjük vet egy-egy magyar népdal-dallamot s bár maga vallja, hogy a XXXV. zsoltárnál „erős hangsúly és rhytmus eltolódás történt“, azt akarja, minden magyarázat nélkül higgyük el, hogy azoknak van valami közük egymáshoz. Sőt itt nyújtja (77-ik lapon) a dalcsíra-elmélet legszebb virágát, mikor azt mondja, hogy a *Mint sir a fejér hattyú* kezdetű dalt hárman csinálták: „a dallam első részét *Dávid* Ferencz, a reformátor szerezte 1572-ben, a másik rész egy szintén akkori halottas ének“. A szöveget pedig 1613-ban szerezte *Szappanos* János. A ki a levésnek ezt a félbe-szerbe módját elhiszi, vagy csak el is tudja képzelni, annak majd lassanként látomásai lesznek, melyek szépen összefogják kötni a 319-ik lapon a Kossuth-nóta eredetét is egy állítólag XVI. századi protestáns egyházi dallammal.

Valóban, *Fabó* Bertalan könyvének e fejezetei (IV., V., VI.) tán az összesek közt a legszegényebbek. Nemcsak az egyházi zene hatásáról nem

¹ Bartalus István. A magyar egyházak szertartásos énekei a XVI. és XVII. században. Pest. 1870. (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből I. 8. szám.)

² Bogisich Mihály. Magyar egyházi népének a XVIII-ik századból. Bpest. 1881. (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből IX. 11. sz.) — Cationale et Passionale Hungaricum. (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből X. 8. sz.)

szól semmi nyomósabbat s nem mutat ki semmi elfogadható tényt, de azt is elnagyolja, a mi tudományos tényképpen a kezei közt van.

A XVI. századból ugyanis vannak már közvetlen zenei adataink, sőt van egy ismert nevű zeneköltőnk is, *Tinódi* Lantos Sebestyén.

Tinódi Krónikájában összesen 25 dallam van; a *Hoffgreff*-féle gyűjteményben 19. Ezeken kívül is találhatni még egy-kettőt, pld. *Farkas* András énekét 1538-ból s *Ormpruszt* Kristófét 1550-ből. Ezek mind megjelentek *Mátray* Gábor megfejtésében,¹ s ha az újabban felkutathatókat, pl. csak a *Honter*-féle ódákat, nem is számítjuk, olyan gazdag anyagunk van, a mely a nálunknál szerencsésebb nyugati nemzetek zeneirodalmában is számot tenne. Az ember tehát méltán megvárhatná, hogy a magyar népdal zenei fejlődésének írója ezekkel részletesen foglalkozzék.

Főképpen *Tinódi* elől nem lehet kitérni. Ez az utolsó lantos, műveltségtörténetünk ó- és újkorának határmesgyéjén állva, nemcsak a magyar zenetörténet írója előtt, de általában is egyike a legérdekesebb és legtanulmányosabb jeleneteknek. Utolsó példánya a középkori énekmondók tekintélyes rendjének; s szerepének és tekintélyének hanyatlásával egyszersmind jelzi az utat, mely eddig még kideríthetetlen szakadékok között és rejtett ösvényeken a cigányokhoz vezet. Tanult ember és tanult zenész volt. Alkotásai tehát az úgynevezett magyar műzenéhez és nem az igazi népi zenéhez tartoznak. A magyar népdal zenei kutatójának azonban foglalkozni kell ezekkel, ha egyébert nem, hogy közvetlen adatok híján következtetést vonhasson le belőlük.

Fabó mindössze 4 levelet szentel a 608 lapból *Tinódinak* s abban se tesz egyebet, mint néhány életrajzi adat s egy pár általános frázis kíséretében, pontról-pontra idézi, hol szószerint, hol kivonatossan, *Mátray* Gábor véleményét *Tinódiról*. Egyetlen érdekesebb vonást, vagy problematikusabb kérdést fel nem vet; egyetlen számbavehető eredményt e dallamokból akár általában a magyar zene, akár a magyar népdalra vonatkozólag, ki nem hoz. A *Hoffgreff*-féle gyűjtemény adalékait pedig és a többieket csak címök szerint sem említi, mintha tudomással sem volna felőlük. Ellenben ugyanannyi helyet szentel *Balassa* Bálintnak s jóllehet nincs tőle egyetlen dallamocskáink is, úgy beszél róla és úgy tárgyalja, mint zeneköltőt.

Erről az eljárásról megmondtuk már a magunk véleményét az első fejezetben, mikor a szövegekből vonható zenei következtetésekről volt szó. Most csak annyit teszünk hozzá, hogy: ha *Balassa* Bálint zenei költészetéről csupán szövegei alapján véleményt kellene mondanunk, legelső, a mit megállapítanánk, hogy ez a költészet nem igazi népi, hanem műköltészet volt; második, hogy ez a költészet bámulatosan tele van idegen hatásokkal. Azt ugyanis még eddig senki sem merte mondani és nyíltan *Fabó* sem állítja, hogy *Balassa* Bálint népdalokat írt volna. Dalok azok, a magyar költői lélek legszebb megnyilatkozásai; egy-egy népies gondolat és fordulat is megakad bennük, de egészében véve ez a költészet műköltészet s azok a dalok mūdalogok. E mellett annyi vonatkozás és utalás van különböző nemzetek versformáira és melódiáira, a mennyit a legelső magyar lírikusnál alig is várhatnánk. Ezek az utalások kétségtelenül mutatják, hogy *Balassa* formailag inkább a különböző idegen nemzetek költészetének hatása alatt

¹ Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai a XVI. századból Pest. 1859.

áll. Szerepe tehát nem az *Aranyé* és *Petőfié*, hanem a *Zrínyié*. És ha voltak dallamai, a mi pedig egyáltalában nem bizonyos, azok is, természetesen gondolkozva, ezen az úton haladhattak.

Kitűnik ezekből, hogy *Balassa* Bálint szövegei a magyar zene és magyar népdal történetének tanulságos adatai, de nekik egész fejezetet adni s főleg Balassáról, mint zeneszerzőről hosszasan tárgyalni, szeliden szólva: túlzás.

Véleményem szerint: a magyar népdal zenei fejlődése írójának itt is, mint az ő- és középkori magyar népdal kérdésénél, legelső kötelessége lett volna: kijelenteni, hogy a magyar népdalról ebből az időből sincs közvetlen zenei adatunk. Ezek híján, hogy bár valamelyes fogalmunk legyen róla, segítségül kell hívni az egykorú egyházi népénekeket. Sajnos azonban, ezek is csak XVII., illetőleg XVIII. századi hangjegyzésben maradtak ránk s így következtetéseinkben a lehető legnagyobb óvatossággal kell eljárunk. Legfennebb csak egy pár kétségtelenül biztos példát említhetünk, a minő *Károni* Organo Missaléjának *Dies irae* dallama,¹ mely feltűnően emlékeztet *Mikor én még ifju voltam* szövegű népdalunkra; ilyen a *Jer mindnyájan örüljünk* egyházi ének is,² mely, különösen első felében, erősen hűz a *Balogh Ádám* nótájához, mely *Ne sirj Simon, ne könyvezz* szöveggel ma is él a nép között; vagy említhetjük *Küldé az Uristen* dallamát is,³ mely *Látod, rózsám, látod* szövegű népdalunkkal azonos. Ezek és ehhez hasonló példák igazolják, hogy a magyar népdalnak és főleg a protestáns egyházi népénekeknek egymáshoz közük van; de hogy erről tudományosan elfogadható igazságokat mondhassunk a XVI. század népdalát illetőleg, abban megakadályoz az a 200 esztendő, mely e dalok valószínű keletkezése és zenei feljegyzése közt eltelt.

Ilyen körülmények között kétszeres örömmel kell fordulnunk azokhoz a félig egyházi, félig világi epikai dallamokhoz, melyek a XVI. századból ránk maradtak. Műköltői alkotások ezek; látszik rajtuk, hogy írójuk egyházi iskolába járt s zenét a trivium és quadrivium tanterve szerint tanult. De van *Tinódi*nak egy dallama, mely mintegy véletlenszerűleg hírt ad a népdalról. Az *Eger vár viadaljáról* való ének első részének dallama ez, melyet maga *Tinódi* is és utána *Heltai* is kétszer-kétszer nyomattak le.⁴ Ez a dal egészen felismerhetőleg elüt a többtől; a nép ma is ismeri és kevés, megérthető változtatással énekli.⁵ Ezek a változtatások bizonyítják, hogy ez a dallam is műköltői alkotás; de úgy a nép között való emlékezetben maradása, mint a mai lassú verbungszerű csárdásokkal való ritmikai, dallami és tempóbeli egyezése azt mutatja, hogy *Tinódi* szeme előtt ekkor egyszer nem az egyházi zeneköltészet lebegett, hanem a nép fiainak és azoknak az igazi hegedősöknek az éneklése, kiktől ő, a litterátus, a lantos, magát mindig aggodalmasan megkülönbözteti.

¹ Bartalus István. A magyar egyházak szertartásos énekei a XVI. és XVII. században. Pest. 1870. 72. lap.

² Maróthi György. Szent Dávid Soltárjai. Debreczen. 1774. Soltárokból való dicséretnek nótái. No 36.

³ Ugyanott; No 25.

⁴ Tinódi Krónikája 1554. N2^b lev. és Y3^a lev. — Heltai Cancionaléja R3^a lev. és T2^b lev.

⁵ Ethnographia. 1901. 362. l.

És valóban, a XVI. század népzenejét és népdalának dallamait Kármán Demeternél és társainál, meg azokkal a virágénekekkel kapcsolatban kell keresnünk, a melyekről oly szépen emlékszik meg *Erdősi* Szilveszter János, de a melyeket ő is, mások is, elfelejtettek feljegyezni.

A mi a XVI. század népdalát illeti, annak semmivel sem volt külön helyzete, mint az ós- és középkori népdalnak. Azt üldözték és írtották a hittérítők; ezt a felvont szemöldökű papok és tanítók. E miatt a magyar népdal és általában a népi zene kutatójának ezt a századot is negatívummal kell lezárnia.

*A Kájoni-codex és Vietorisz-énekeskönyv. A hangjegyrés kérdése.*¹

A ki az eddigieket figyelemmel kísérte, meggyőződhetett, hogy a magyar zene és magyar népdal bűvára felé csakugyan egész sereg elintézetlen kérdés ást; és hogy ezek lépten-nyomon akadályozzák és megállítják útjában. Ilyen volt mindjárt az előbbi fejezetben az egyházi zene hatásának kérdése s *Tinódinak* és kortársainak viszonya a népköltészethez; előbbiről a magyar zene eredete, elmélete s a magyar népdal fogalma. És mindezekhez járul korona gyanánt az állandó adat-szükség, mely lenyűgözi és békóba veri a komoly kutatónak minden szabad mozgulatát.

A mint láttuk, *Fabó* Bertalan mindezekben könnyen túlteszi magát. Nem bénítja őt véleménye nyilvánításában még az adat-szükség sem. Számára bőven szállítja a példákat a dalcsira-elmélet; neki a középkori népdalra is voltak emlékei: 15 tót népdal s három „igazi népdal”, a latin nyelvű himnuszokat nem is számítva. És általában eddig már több, mint 80 hangjegy-közlést olvastunk meg az ő könyvében, a melyek az ós- és középkori, meg XVI. századi magyar népdalt illusztrálják.

Annál inkább meglepődünk tehát, ha a VII-ik fejezet elején ilyen sorokat olvasunk: „Eddig a magyar zene- és énekirodalom emlékei igen gyéren állottak rendelkezésünkre.” És alább: „A daloskönyveinkben pedig (*Mátray-codex, Vásárhelyi daloskönyv, Szencsey György stb.*) csak vers van, dallam nincs. 1550-től fel 1813-ig, mikor P. *Horvát* Ádám az ő „ötödfélszáz ó és új ének”-ét összeírta..... egyetlen *egykorú* szerelmi dallam-gyűjteményünk, se világi énekeskönyvünk nem volt.”

Ezeket az elkésett vallomásokat olvasva, az ember önkénytelenül kérdezi: honnan került hát elő már csak eddig is az a 83 példa? A felelet ismét csak az lehet, hogy *Fabó* tudja és ismeri a tényeket, de a dalcsira-elmélet miatt gyakorta megfeledkezik róluk s ilyenkor cselekszik egyebet, mint a mi mondásaiból következne.

Mert abban, a mit itt mond, *Fabó* Bertalannak igaza van. A magyar zene kutatójának valóban „gyéren” állanak rendelkezésére zenei adatok; s így mi is vele együtt örvendettünk, hogy napvilágra került a Vietorisz-énekeskönyv és a Kájoni-codex, mert mi is úgy tekintjük ezeket, mint adatokban szegény zenetörténetünk eddig leggazdagabb és legmegbízhatóbb példatárait.

Végtelenül sajnáljuk tehát, hogy most, a mikor már úgy látszik, mintha a kutatás legfőbb akadálya, az adat-hiány, megszűnnék, éppen most kell egy újabb, tán még az adathiánynál is nagyobb nehézséget felemlítenünk.

¹ Felolvasatott a szakosztálynak 1908 évi szeptember hó 30-iki ülésén.

Kerültük eddig, de most már szóvá kell tennünk, mint egyik szintén elintézetlen kérdést, a zenei adatok megbízhatóságának a kérdését is.

Fabó, mint sok mással, ezzel sem veri a fejét. Neki eszébe sem látszik jutni, hogy vajjon egyik-másik zenei példa jól, helyesen van-e hangjegyezve? És bár feltétlenül tudnia kell azokról a vélekedésekről, melyekkel *Liszt*, *Bartalus* és *Mátray Gábor Tinódi* dallamainak megfejtését kísérték, sehol tán egy sort sem szentel e rengeteg könyvben a hangjegyzés kérdésének. Bizonyára e nemtörődömségnek lett aztán a következménye, hogy *Fabó* a *Vietorisz*-énekeskönyv és *Károni*-codex adalékainak megfejtésénél annyi és olyan botlást követett el, a mely nem csupán a magyar zeneirodalom szűk körében, de általában is ritkítja párját.

Ha egyéb nem, már e körülmény is arra késztet, hogy e két codex megfejtésével kapcsolatban, a dalcsira-elmélet ellensúlyozására, elővegyük a magyar hangjegyzésnek, hogy úgy mondjuk: dallam-kritikai kérdését.

Mindenki, a ki csak egyszer is igyekezett az élet után valamely dalamocskát hangjegyebe tenni, tudja, hogy ennek pontos és hű kivitele nem éppen könnyű feladat; sőt azt is tudja, hogy főképpen a népzenei termékek pontos és hű hangjegyzése, igen sok esetben határos a lehetetlenséggel.

Oka ennek általában a mai hangjegyzés tökéletlensége. A fonetikusok tudják, a mai betűírás pótlásául mennyi új hangjelzést kellett kitalálniok, hogy a természetes beszéd hangjait és hanglejtését lehetőleg hiven lemásolhassák; ilyen új jelzésekre volna nekünk is szükségünk, hogy minél közelebb férközessünk a népi zenéhez s lehetőleg papírra tudjuk tenni annak minden jellemző vonását.

A zenében főleg három jellegzetes alkotó elem van, a melynek pontos jelzése elkerülhetetlenül szükséges.

Egyik ezekből a tempó, az időmérték. Ez fejezi ki a dal vagy zenemű általános hangulatát. És bár a magyar népdalok közt vannak változó időmértékűek is (a melyeket t. i. egyszer lassan, máskor gyorsan adnak elő), a magyar népzenei gyűjtőket eddig semmiféle ígérettel sem lehetett rábírní, hogy az időmértéket, ha a legáltalánosabb fokozatokban is, de valahogyan jelezni próbálják. Ennek jelzésére pedig van kitűnő eszközünk, a Máltzli-féle metronom.

Másik elem a ritmus. Ennek jelzésére volnának az ütemvonalak, a darab elé írt törtszámok s általában a hangjegyek időbeli értékét illető jelzések. Ezekkel az úgynevezett műzenében nem sok baj van; de annál több a népi zenében, a melynek termékei sehogys sem férnek el az ütemvonalak között, hanem telezsúfolt cifrázataikkal, hangsúlytalan, henyének látszó betoldásaikkal széttörik az ütemvonalak kereteit. A népi zenében olyan ütemkeveredések vannak, a melyeket a bevett törtszámjelzések nem adnak vissza; s van a lassú magyar népdalnak az úgynevezett *rubató* előadási módja, a mikor minden hangjegyérték az előadó tetszése szerint változik. Ezt legfennebb csak szóval lehet körülírni, de a mai hangjegyekkel pontosan kifejezni teljes lehetetlenség.

Harmadik eleme a dalnak a dallam, vagyis a hangoknak lépcsőszerű emelkedése és szállása. A műzenének ezzel sincs sok baja; megél a maga 7 egész és 5 fél hangtávolságával s ezekkel lebonyolítja minden lehető szükségletét. Tudjuk azonban és nem csupán a fizikából, hanem az életből, tapasztalat alapján tudjuk, hogy e 12 hangtávolság csak az úgynevezett mérsékelt hangolású (temperált) hangszereken tizenkettő; az emberi hang-

ban és általában a nép éneklésében vannak olyan féltávolságok, a melyeket temperált hangszerekhez idomított hangjegyrírásunk teljességgel nem jelez, mert nincsen rá semmiféle jele.

Még emlegethetnők mai hangjegyrírásunknak további hiányait is, de tán ennyi is elég igazolásul, ha mi minden kétesnek látszó esetben, mint pl. a *Bálint* Gábor közölte kalmuk népdalnál is, felvetjük a kérdést: vajjon helyesen és filológiai pontossággal van-e az illető dallam hangjegyezve? Hogy ez az aggodalmunk nem felesleges és nem csupán elméletbeli, azt gyakorlatilag is igazolhatjuk bár két esettel.

Ponori *Thewrewk* Emil már említett művecskéjében¹ rendre veszi *Szini* Károly gyűjteményének² mind a 18 dalát, melyekben felütés van s a legtöbbről *Bartalus* gyűjteményének párhuzamos példáival sikeresen kimutatja, hogy azok a dallamok nem felütéssel kezdődnek s így helytelenül vannak hangjegyezve. Még erősebb volna ez a bizonyítás, ha P. *Thewrewk* Emil nem *Bartalus*-ra, hanem az életre, a most is tapasztalható valóságra hivatkoznék. Azok a dallamok nagyobbbrészt ma is élnek és csakugyan nincs bennük felütés. *Szini* Károly maga sem tartotta magát zeneértőnek, azok a felütések azonban még sem egészen bolondságok; velük akarta *Szini* valami módon kifejezni a magyar népdal *rubato* menetét s bár természetesen hibásan járt el, mégis csak ő az első a magyar zeneirodalomban, a ki e sajátos magyar előadási módot csak jelezni is próbálta.

A sokból a másik esetet *Fabó* könyvéből vehetjük. Az 57-ik lapon, melynek felírata: Ósi egyházi énekek, közölve találjuk *Hej páva, hej páva* dallamát. *Fabó* rendes szokása szerint, sem azt meg nem mondja, honnan vette ezt a példát, sem azt, mit akar e példával illusztrálni? Mindössze ennyit mond: „Igen régi típusu, egy ötöd terjedelmű nóta, mely $\frac{3}{4}$ ütemben is előfordul.“ Hogy mi bizonyítja e dallam régiségét és hol van $\frac{3}{4}$ ütemű változata, arról természetesen ismét hallgat. Így aztán nehéz a helyzetünk, de mi mégis azt állítjuk, hogy e dallam hangjelzése sem ütemében, sem ritmikai elosztásában nem helyes.

Fabó a maga példáját *Bartalus* gyűjteményének III. kötet 89-ik lapjáról vette. Meg van e dallam ugyane kötet 127-ik lapján is *Kerülj rózsám, kerülj* szöveggel, szintén $\frac{2}{4}$ ütemben, de már egészen más ritmizálásban. És végül megtaláljuk e dallamot $\frac{3}{8}$ ütemben, és ismét más ritmizálással, *Almási* Sámuel gyűjteménye I. köt. 159-ik lapján is.

Hogy mindezek nem ugyanazon dallam különböző változatai, hanem egyszerűen helytelen hangjelzések, arra nézve első bizonyosságom lehet, hogy a dallam hangjai mindig ugyanazok maradnak, már pedig ilyen erős ritmikai, sőt ütembeli eltéréseknek azon is valamennyire nyomuknak kellene lenni. Másik erősségem, hogy a jelzett példányok mindenike Erdélyből való s a nép között most is él ugyanazon szövegekkel és így egészen jól megfigyelhető. Magam is sokat töprengtem a dallam helyes leírása felett, mert bár a nép száján egészen természetesen hangzik, a $\frac{2}{4}$ és $\frac{3}{4}$ -nek olyan ütemkeveredését mutatja, a minőt a műzenében írul sem találunk. E dallam ütemezése helyesen így van: minden 6 szótagú sor 3 ütemet ad, a melyből az első $\frac{2}{4}$, a másik kettő $\frac{3}{4}$, vagy ha cifrázni akarjuk: két

¹ Ponori *Thewrewk* Emil. A magyar zene rhythmusa. Budapest. 1881. 18. l.

² *Szini* Károly. A magyar nép dalai és dallamai. Pest. 1865. és Bpest. 1872.

$\frac{3}{4}$ -es ütem közre fog egy $\frac{2}{4}$ -es ütemet.¹ Hogy Bartalus is ezt hallotta, bizonyítják pauzái és szinkópái, melyekkel ki akarta fejezni e sajátos ritmust; s hogy itt csakugyan hibás lejegyzésről van szó, kétségtelenül bizonyítja azon körülmény, hogy a legrégebb feljegyzés, az *Almás-féle*, sokkal közelebb áll a most megállapítottéhoz, mint *Bartalusé*. Abban tulajdonképp csak egy kis hangsúly-eltolódás és a sorok végén egy felesleges $\frac{1}{8}$ -ad pauza van; így tehát azt sem lehet mondani, hogy tán *Bartalus* gyűjtése óta e dallam megváltoztatta volna a ritmusát.

Már most, ilyen körülmények között, vajon ér-e valamit, hogy *Fabó* ezt a dallamot, mint a középkori magyar népdal példáját közli? A helyesen lejegyzett $\frac{3}{4}$ ütemek már előre is gyanuba fogják, vajjon magyar eredetű-e ez a dallam? És csakugyan már szöveg változatai közt is az egyik a Rajna vizét említi. Eladó nótá lévén, mivel azok közt még egy hasonló ritmusút, de tiszta $\frac{3}{4}$ -es dallamot is találtam, a legnagyobb valószínűséggel azt kell mondanom, hogy ez a *Fabó* példája nem csak nem illusztrálhatja a középkori magyar népdalt, de csak nem is magyar eredetű dallam.

Ime hová vezet, ha a dallamok helyes lejegyzésére nem ügyelünk. És ha a mai mégis tökéletesebb hangjegyzés mellett, egy *Bartalussal* megesett ilyen elnézés, vajjon mit szóljunk a régiek sokkal hiányosabb feljegyzéseiről?

Az általános zenetörténetből azt tanuljuk, hogy a zeneművészet lassú fejlődése, előhaladása vagy megállása, nem a hangszerekkel, hanem sokkal inkább a hangjegyzéssel függ össze. Megható nézni azt a küzdelmet, melyel az ember megfogja, lejegyezni igyekszik a zenei hangot. Míg a középkori neumákból a mai ötvonalos rendszer kifejlődött, e folyamatra az emberiség több erőt pazarolt el, mint magának a zeneművészet összes más ágának a művelésére.

Ha a hangjegyzés fejlődésének menetét nézzük, azt látjuk, hogy nagyjában hasonlít a helyesírás fejlődéséhez. Valamint helyesírásunk eleinte, a kodexek korában, nem tett különbséget az *a* és *á* között, *g* és *gy* között, úgy a hangjegyzés is eleinte csak mintegy vázlatát adta vissza a dallamnak.

A görög és középkori hangjegyzés megelégedett, ha a dallam emelkedését és szállását jelezte, e mellé adott még néminemű ritmikai tájékozódást s a többi az előadók emlékezetére bízta. E miatt van a görög zenéről oly kevés megbízható ismeretünk, jóllehet egész sereg elméleti mű maradt ránk. Ezért oly nehéz a középkori adalékokhoz is hozzá férni.

A dallamnak ilyen, csak nagyjában való leírása, minálunk egészen a múlt század elejéig tartott; a mi adalékaink lejegyzése tehát még akkor is hiányos és bizonytalan, a mikor nyugaton egész sereg új jelt és jegyet alkalmaztak, hogy minél jobban tökéletesítsék a hangjegyzést. Nyugaton például már a XVI. század elején divatban voltak a zenei kulcsok, ütemjelek, felemelő és leszállító jelek, pauzák, koronák és összekötő vonalak. Nálunk nemcsak *Tinódi* nem ismeri ezeket, de még legértékesebb gyűjteményünk, az 1813-ból való P. *Horváth* Ádámé sem. *Tinódi* dallamainál nem találunk sem kulcsot, sem ütemjelzést, sem változtató jegyeket. P. *Horváth* Ádám minden hangot egyforma értékűnek ír, nála tehát az előbbieken felül még a ritmus sincs jelezve, E miatt, a hányan neki mennek *Tinódi* és *Horváth* adalékainak, annyi féleképpen írják át.

¹ Ellenőrizhető az Erdélyi Múzeum fonograf-gyűjteményéből is, a hol a II. henger 2. 3. száma alatt van e dallam felvéve.

Ilyen kicsinységek *Fabó* Bertalant nem izgatják, pedig gondolatunk szerint a magyar zene és magyar népdal kutatójának ezeket állandóan szem előtt kellene tartani. *Fabó* jobbra-balra társít a dalsíra-elmélet alapján; a magyar zene és népdal legjellemzőbb vonásait erőlködött itt is, ott is feltalálni. A choriambusról pl. azt mondja valahol, hogy az ázsiai pusztában futó lónak a dobogása van benne; később a középkori népdallal kapcsolatban „némi joggal énektechnikai eredménynek” tekinti; a sequentiaszerűséget és hangnemet egyházi hatásnak, a magyar skálát török hatásnak tudja. Már most e kalandozásokkal szemben az a szigorú igazság, hogy a mai magyar népdalnak legjellemzőbb sajátosságait: a choriambust, rövid hangsúlyos kezdetet, magyar skálát és hangnemet, a szabad (rubato) előadásmódot, egészen a XIX. század első feléig sehol hangjegybe írva meg nem találjuk. A kérdés csak az: vajjon ezek csakugyan *nem is voltak meg*, vagy pedig csupán *tökéletlen hangjegyzírásunk nem jelzi őket?*

Mátray és Bartalus ez utóbbi felfogáson voltak, s azért egyik *Tinódi* dallamait, másik *Pálóczi Horváth* Adámét telerakták többek között a choriambussal is, bár ezt a ritmikai formulát csak *Fogarasi* János elmélete és *Arany* János gyakorlata tette annyira népszerűvé, hogy ma már szinte fulladozunk benne. *Fabó* pedig ezt a felfogást és eljárást nem csak minden kritika nélkül követi, de nagy szabadon oda is belejavít és belesimít, a hol arra nincs semmi szükség.

Nem volt szükség pld. semmi belejavításra a *Vietorisz* énekeskönyv és *Kájoni* kódex hangjegyzírásánál, mivel az egyike a legtökéletesebbeknek. Úgynevezett orgona-táblázat ez, melynek különböző változatai külföldön egészen a XVIII. század elejéig divatoztak.¹ Nálunk is szelvében használták, mivel az ötvonalas rendszernél technikailag sokkal könnyebb és pontosabb. E szerint van írva a lőcsei tabulaturás könyv, a *Vietorisz* énekeskönyv, a *Kájoni* kódex s Kájoninak több mint 10 műve, illetőleg összeírása. Sőt e hangjegyzírásnak némileg már változott formáját még ma is feltalálhatjuk Erdélyben az öregebb kántorok kezén, az u. n. *lókótában*.²

Erről a hangjegyzírásról írt már át mai hangjegyre *Bartalus* István, mikor *Kájoni* Organo-Missalejából adatokat közölt.³ Alapvonalait röviden, de egészen helyesen bemutatta *Sztankó* Béla.⁴ Mivel *Fabó* könyve előszavában köszönetet mond *Sztankó* Bélának „a tabulaturás énekeskönyv megfejtésénél” nyújtott segítségért, — természetesen annál inkább kell csodálkoznunk, hogy ez a megfejtés ilyen felületességgel és tájékozatlanul történt.

A legfőbb baj abból származott, hogy a *Vietorisz* énekeskönyv adalékai nem *egyféle*, hanem *két* egymástól különböző orgonatablázat szerint vannak írva. A könyv elején van egy pár sorból álló latin nyelvű útásítás a hangjegyek ritmikai értékére vonatkozólag; de ez az útásítás későbbi beírás a könyvbe s a mi fő: ez útásítás szerint az egész kódexben csupán egy pár adalék készült, a melyet *Fabó* nem is fejtett meg; a többi kivétel nélkül mind *más jelzés* szerint van írva. Ezt maga *Fabó* is könnyen észre-

¹ L. Dr. H. Riemann. Musik-Lexicon. Leipzig. 1905. 1299. l.

² Néhai Botos István szerint azért nevezik így, „mivel olyan könnyű, hogy a ló is megtanulhatja belőle orgonálni”. L. Az orgonálás mesterségének gyakorlati megtanulására vezető népszerű útásítás. Kiadta: M. B. I. Kolozsvárt. 1856. 40 XLIV + 56. l.

³ A magyar egyházak szertartásos énekei a XVI. és XVII. században. Pest. 1869. 108. és köv. l.

⁴ Pallas Nagy Lexikona XVIII. k. 662. l.

Mindezt *Fabó* Bertalan, jóllehet a kódex egyideig *saját tulajdona* volt, s bár a kódex adalékait sietett bemutatni Akadémiának és a Kisfaludy Társaságnak, nem vette észre. Ő a kódex elejére vetett útasítás szerint akarta megfejteni az összes adalékokat, *azokat is, a melyek nem a szerint voltak írva*, s mivel ez a tudomány így sehogy sem ment, bátor volt magát felszabadítani mindenféle simításokra és önkényes változtatásokra.

Ha *Fabó* Bertalan megfejtésének minden hibáját ki akarnók tüntetni, egyszerűen újra át kellene írunk összes adalékait, a mit a Vietorisz és Kájoni kódexekből vett. A főbb tévedések azonban álljanak itt.

Az orgonatáblázat fő jellemvonása, hogy a zenei hangokat betűkkel jelöli. A legelső dolog tehát, hogy a XVI., XVII. században hangjegyírásul használt betűket ismerjük. *Fabó* nem sokat forgathatta a régi írásokat, különben nem írta nagy *G* helyett *q*-t, *f* helyett *p*-t s a lehúzott szárú *f*-t (a mely a kódexben *fis*-et jelöl) nem nevezné *R*-nek. Ez azonban csak szépség-hiba; ha rosszul is írja e betűket *Fabó*, de jól fejt meg. Megtörtént azonban vele az a kiváló furcsaság, hogy a nagy *F* hangot nagy *Y*-nak nézte s megfejtette *cis*-nek; jóllehet ő maga is belátta, hogy lehetlenség jó ki belőle, hiszen erre vonatkozólag ezt írja: „Meglepő, hogy az alsó szólamban a *cis*-t *y*-nal jelöli (a kódex) s még meglepőbb, hogy *y* van ott is, a hol a felső szólamban *c* van, a mi már világos hiba“. Hát bizony „meglepő“ ez, de a „világos hiba“ nem a kódexben van, mert a nagy *F* és nagy *T* betűknek még ötven évvel ezelőtt is megvolt az a formájuk, a melyet a kódex írója használt; csak éppen rövidség kedvéért nem tartotta szükségesnek áthúzni a nagy *T* szárát, mivel tudta, hogy zenében senki sem fog *T* hangot keresni, arra még kevésbé számíthatott, hogy valaki *Y*-nak nézze s ellenőrizhetetlen okoskodással éppen *cis*-nek fejtsse meg.

Ebből az elnézésből csak a legelső darabban is hat *cis* származik; később is, valahányszor a semmi rosszat sem sejtő kódexíró a nagy *F* hangot adja, mindannyiszor kísért a kétszer is megismételt „világos tollhiba“. Érdekes azonban, hogy azért a *cis* nem mindig igazítódik ki *c*-re, mintha szerzőnk maga is ösztönszerűleg érezné, hogy ennyi tollhiba elvégre mégis csak sok.

Más természetű hibák támadtak abból, hogy *Fabó* a különböző mélységű és magasságú nyolczadokat figyelmen kívül hagyta. Erre már a Pallas Lexicon is kellőleg tájékoztat; de hiszen a jelenlegi zeneelméletben is nagy betűvel jelezzük a nagy oktávát, kis betűvel a kis oktávát, egy vonással az egyszer vont oktávát, kettővel a kétvonásost s így tovább. Szakasztott így van a Vietorisz énekeskönyvben is. Ebből azonban *Fabó* csak annyit tud, hogy a jelzés „a felső szólamban kis betűkkel, az alsóban nagyokkal“ történik. Hogy ebből egy szó sem igaz, mindjárt a legelső darab mutatja, melynek *alsó szólama két kis d-vel kezdődik*; igaz ugyan, hogy *Fabó* ezeket önkényesen nagy *D*-nek írja, de ugyanazon darabban éppen jómaga az *alsó szólamban* többször is ír kis betűt. Az igazság tehát egyáltalában, még *Fabó* eljárása szerint is, nem az, hogy a kódex kis betűvel jelezné a felső szólamot és nagygyal az alsót, hanem az, hogy a kódexben minden egyes zenei hangnak meg van határozva a maga biztos helye, a melyet *Fabó* önkényesen össze-vissza forgatott.

Az ember hamarosan azt gondolná, hogy mivel itt csak az oktávokban történt elnézés, ebből olyan nevezetesebb hibák nem is támadhatnak. *Fabó* megfejtése azonban erre is ráczáfol. Először is a basszusban össze-vissza

ír kis betű helyett nagy betűt s a nagy betűt is kis betű gyanánt fejt meg. Ebből, különösen az *y-cis*-szel kombinálva, olyan basszus menetek támadnak, (pld. csak a 198-ik lap *Magyar táncz*ában is), melyek még ma, Strauss Richárd után is, szokatlanok, a XVII. században pedig vastag anahronizmusok. Ugyanilyen szabadelvűséggel írja 8 hanggal magasabbra a Kájoni kódex *Mikes Kelemen-táncz*ának 6-ik ütemét, a melyet esetleg lehetne *Fabó* részéről *önkéntelen javításnak* is venni, de tán a kódexben ez mégis annak a jele, hogy *Kájoni* e dallamot, s vele a többi, népi muzsikustól közvetlenül írta le; azok játékában t. i. egymást érik az ilyen indokolatlan oktav-ugrások. Ezt is tehát, s a hasonló helyeket is, legjobb meghagyni a maguk valóságukban.

A legnagyobb erőszakosság azonban, a mi miatt *Fabó*nak összes megfejtéseit a fűzbe kell dobnunk, e dalok ritmikái átírásában történt.

A kódex hangjegyzírása, a mint már mondtuk, egyike a lehető legpontosabbaknak. Csak az időmértéket nem jelzi (a mit bizony még ma se akarnak jelezni *gondos* (?) gyűjtőink); és az ütemjelzések körül hagy némi bizonytalanságban. De e tekintetben is tájékozódhatunk, ha tudjuk, hogy a XVII. században a $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$ és $\frac{3}{2}$ ütemek, főleg e két utóbbi, voltak divatosak. Anakronizmus tehát e korból való dalokat $\frac{3}{4}$ és $\frac{4}{8}$ (!) ütemekben megfejteti, mint *Fabó* teszi.

Nagyobb baj származott azonban a kétféle értékjelzés összekeveréséből. *Fabó*, miután közölte (nem egészen hibátlanul) a *Vietorisz*-kódex elejére vetett útast, ilyen megjegyzéseket fűz hozzá: „Ezek az időmértékjelzések csak általánosságban válnak be és inkább a képletek összefoglalására jók. Előfordul, hogy a felső szőlamban II, tehát kétszer $\frac{2}{4}$, vagyis $\frac{4}{4}$ ütem van és a kíséretben alatta három hang egyformán III, a triola jegye alá van foglalva, a miből sok helytelenség származik“. Látjuk tehát, hogy szerzőnk ismét csak a kódexben keresi a hibát, pedig az ő felületesége, hogy a *kétféle* értékjelzés közt nem vette észre a különbséget. Merészsége odáig megy, hogy a *kettőből ő maga egy harmadikat állít össze*, ezt mondván: „Valósággal azonban a jelek értéke a következő“. És csakugyan komolyan közli is a 98-ik lapon a maga levegőből vett értékjelzéseit, tanúságot téve arról a könnyelműségről, melyet tán egy kissé erősen, de tudományos munkásságról lévén szó, teljesen megérdemlőleg *vétkesnek* mondtunk a bevezetésben.

Ezek után, azt hiszem, mindenki elképzelheti, mi lett *Fabó* kezében a *Vietorisz* és *Kájoni* kódex adalékaiból? Hátha meggondoljuk, hogy ő még a saját magától kitalált hangjegyzírához se maradt következetes, hiszen mindjárt utána ezt mondja: „A könyvben levő magyar nóták legtöbbjére jobb és hasznosabb mértékjelzőre akadtam, mint a tabulatura mellett levő jelek: felkutattam a magyar nóták *versszövegét*; mert ez mindennél nagyobb segítség volt“. Ime tehát, újra szerepel a mindent betakaró *szöveg*, a mely *Fabó* szerint nemcsak a magyar zene eredetét dönti el, de lám „jobb és hasznosabb mértékjelző“ magánál a legtisztább és félre nem érthető hangjelzésnél is.

Mind ez az erőlködés ugyanis merőben felesleges volt. A kódex egy függőleges vonalacskával a betű felett: jelzi az egész hangot; egy erre vízszintesen húzott zászló: jele a fél hangnak; két zászló a negyed értékűnek, három zászló a 8-ad értékűnek s így tovább. Ha ezt az értékjelzést az akkor legdivatosabb $\frac{2}{2}$, kis alla-breve ütemben gondoljuk meg-

kapjuk mai hangjegyírásunk értékjelzéseit, a melyek tehát ebből fejlődtek. Meg van itt már a kóta értékét felével kitoldó zenei pont is, sőt a zászlók összehúzása is egy vonalba. És mind ez oly pontosan, oly következetesen, hogy tollhibára is alig akadunk az egész kódexben. Ha tehát a Kájoni kódexben egy darab (*Lepus intra sata quiescit*) nem volna meg mai hangjegyírásban is és e tabulatura szerint is, akkor is könnyű volna ezt az értékjelzést ellenőrizni.

Fabó mindezt sem észre nem vette, sem ellen nem őrizte; ő csinált magának egészen önkényes értékjelzéseket, a melyekhez segítségül vette a versszövegeket is. Hogy aztán ezt a gezemiczét miként használta, maga jelzi mindjárt az első dalhoz írt jegyzetében: „A nóta második részében (g-moll) a kíséretben cís van c helyett, világos tollhiba a tabulaturában; azonkívül a végső *g* csak egyszer fordul elő kétszer helyett; ezen a két *hangkiigazításon* kívül néhol igen vigyázva rhythmikus simítást kellett végezniem.”

Hogy ezek a ritmikus simítások nem csak *néhol* és nem is *igen vigyázva* történtek, igazolják a példák. Mindenik felsorolására és kijavítására, mint már mondtuk, új megfejtés volna szükséges; addig is úgy nagyjában jelezzük a következő hibákat.

Ritmikai „simítás” van az első dal 7., 8., 9., 10. és köv. ütemében s ütemvonal eltolódás a végefelé mindenütt. A mi egy ütem a kódexben, abból *Fabó* kettőt-hármat csinált. Egészen önkényes e dal 2-ik felének meggyorsítása, 1. és 9. ütemében a zenei pont alkalmazása.

A 2-ik dalnál, *Mért sir a fehér hattyú*, minden két ütemet egybefogott s az ismétlés után teljesen felforgatta az ütemeket és a hangok értékét. A zenei pontot 9-szer használja, teljesen önkényesen.

A 3-ik megfejtett dalt, *Bám elfelejtésére*, jóllehet a kódexben nyilvánosan ki van írva a $\frac{3}{2}$ törtszám, $\frac{3}{4}$ ütembe írja s így minden hangnak fele értékét veszi. Utolsóelőtti ütemét önkényesen ritmizálja.

A 4-ikben, *Óh kedves fülemilécske*, ütem-eltolás, simítás van a 4., 5., 7., 8., 11., 12. ütemekben. Nem tudjuk, honnan vette szerző az *Élénken, patlogosan* időmérték-jelzést is. A nagyértékű kóta-jelzések ellenkezőt mondanak s azért e dallam nem is $\frac{4}{4}$, hanem $\frac{2}{2}$ ütembe írandó. A paúzák e darabban, mint az előbbieken is a koronák, csak a levegőből vannak véve.

$\frac{2}{2}$ üteme van az 5-iknek is, *Sokan szólnak most én reám*, melyet *Fabó* $\frac{2}{4}$ -be írt át. E dal 2-ik fele teljesen hibás; minden hang értékét csak felének vette s két ütemből négyet csinált. Nem tudjuk, honnan vette a *mindinkább késleltetve* jelzést is. Bizonyosan a szövegből képzelte, mert ilyet a kódex nem jelez.

A 6-iknál, *Égő lángban forog szívem*, semmi ütemjelzést nem használ; a hangok értékét felezi. Eltünteti e dallamnak azt a sajátosságát, a mi a kódexben nyilvánvaló, hogy t. i. a 2 méretű ütem az 5—6-ik taktusban 3 mérettűvé válik. Ez a dallam az, a mely *Egő la(n)k(ban)* felírással, más értékjelzésekkel később megvan. Hibás ritmizálás van 10-ik ütemében.

Teljesen összerontotta *Fabó* a *Hová készülsz szívem tüllem* kezdetű dal ritmusát. Semmi előjegyzést nem ad, hogy annál szabadabban „simíthasson”. És csakugyan egyetlen hang értékét sem hagyja meg eredetiben. A ki csak *Fabó* megfejtését látja, halvány fogalma sem lehet e dal érdekes ritmusáról, melyben a $\frac{2}{2}$ és $\frac{3}{2}$ ütem oly módon keveredik, hogy abból a magyar dal szabad (rubato) előadásának legrégibb nyomát kell kiéreznünk.

Ime a Vietorisz énekeskönyv nevezetesebb magyar adalékai *Fabó* megfejtésében. Még szebben elbánt ő a Kájoni kódexszel, jóllehet abból igazában csak egyetlen lapot s annak is felső szólamát fejtette meg.

Könyve előszavában azt mondja ugyan, hogy a Kájoni kódexet velem „egyidejűleg” fedezte fel 1906-ban, de előttem az se egészen bizonyos, vajjon egyáltalában látta-e valaha ő ezt a kódexet? Mert azt nem is számitva, hogy én 1903-tól kezdve ismerem e kódexet, a benne levő tánczokról azt állítja, hogy 1663-ból valók, holott ezt a kódex sehol sem mondja. Tovább pedig, a 207-ik lapon, így szól: „Kájoni eredeti kéziratú *Cantionale*jának végén odajegyezte egy pár táncznak a dallamát is orgonatabulaturával. Ezekre a tánczokra 1906 májusában akadtam rá és miután részben hasonmásban, részben hű másolatban megszereztem, azokat *Sztankó* Béla tanár segítségével megfejtettem és átírtam”. Ebben a nyilatkozatban ismét mellékes a felfedezés kérdése, jóllehet már ellenkezik az előszóval; ne számítsuk azt se, hogy *Kájoni Cantionáléján* egyebet ért az irodalomtörténet, mint a mit *Fabó* itt érteni akar; de az mégis csak különös, hogy azok a *Fabó*tól megszerzett és megfejtett tánczok nem a kódex végén vannak, mint a hogy *Fabó* megjelöli, hanem a kódex közepén, a 137. levéltől kezdve. Áll pedig a kódex 212 írott levélből. Gyanús körülmény az is, hogy az egész könyvben csak annyi megfejtés van a Kájoni kódexből, a mennyit a közölt fényképhasonmásban találunk; mert a még található 4 darabot, *Fabó* felkérésére, magam küldöttem el neki megfejtve.

Isten látja a lelkem, ezekkel az apróság-kérdésekkel, mint haszonlatlanságokkal, elő se hozakodnám. De mindent összevéve, mégis csak hallatlan dolognak kell ítélnünk, hogy valaki annyira szabadon nyilatkozzék és véleményezzen s a mellett forrásaival oly könnyelműen bánják el, mint a hogy *Fabó* teszi. Súlyosbító körülmény, hogy ez az *alapos tudomány* már a Kisfaludy-Társaságot, sőt a Tudományos Akadémiát is megjárta. Mennél komolyabban vesszük tehát a magyar zene és magyar zenetudomány ügyét, annál inkább kell félnünk ennek az *alapos tudománynak* a megtévesztéseitől.

És kénytelenek vagyunk megvallani, hogy bizony mi is a megtévesztettek közé tartozunk. Mi *Fabó* munkásságát nagy érdeklődéssel kísértük és tőle sokat vártunk. Igazolásul felhozhatjuk, hogy mikor az íránt megkeresett minket, készséggel elküldtük könyve számára a magunk megfejtésében a Kájoni kódex következő darabjait: *Lupul vajdáné éneke*, *Mikes Kelemen táncza*, *Apor Lázár táncza* és *Lapoczkás táncz*. Ezek a darabok meg is jelentek a könyv 209—211. lapjain s csak elcsodálkoztunk, mi lett belőlük és milyen társaságba keveredtek.

Fabó az *Apor Lázár tánczát* és a *Lapoczkás tánczot* úgy hagyta, a mint küldöttük; ezek tehát azért ütnek el jótékonyan az ő megfejtéseitől. Nem változtatott a *Lupul vajdáné énekének* ütemén és ritmizálásán sem, de kihagyott belőle egy egész ütemet, jóllehet mi legjobb emlékezetünk szerint épen juttattuk hozzá. Ezenkívül még csak a 9-ik ütem első hangja hibás, egyéb megmaradt. De már a *Mikes Kelemen tánczát* *Fabó* egészen a maga képére formálta. Az eredetileg $\frac{4}{4}$ -ben írt dallamot $\frac{4}{8}$ -ba írta, minden egy ütemből kettőt csinált, minden hangjegy értékét megkétszerezte s evvel az egészet ellassította. E mellett az 5-ik ütem *cis* hangja bizonyára sajtóhiba lesz *e* helyett s hogy a 6-ik ütemet 8 hanggal fennebb javította, azt már említettük.

Kérdezhetjük, hogy ha ezt szükségesnek látta megjavítani, miért hagyta érintetlenül *Fabó* a más hármát? Hiszen azok is a maguk $\frac{4}{4}$ ütemükkel eléggé elútnak az ő megfejtéseitől!

Fabó ugyanis a Kájoni-kódex minden adalékát, a mit megfejtett a közölt fényképmásolatról, $\frac{4}{8}$ ütembe írta. E mellett még a következő hibákat találjuk:

Az elsőnek, *Azért agyad csak*,¹ minden hangja kétszeres értéket kapott s $\frac{4}{8}$ ütemben felényire lassúdott az időmértéke. Ugyanez a baja a másodiknak is (Ötödik táncz hatodon). Hiba van még 5-ik ütemében, hol *g* helyett *a* kell.

Ugyanígy járt el *Fabó* a *Nyiri tánczczal* is. Minden egy ütemből, mint a két előbbinél is, két ütemet csinált s a hangjegyek értékét $\frac{1}{8}$ -ból $\frac{1}{4}$ -re nyújtotta és fél olyan lassúvá tette. Az 5—6. ütemet 8 hanggal magasabbra javította, bár, mint már mondtuk, éppen az ilyen esetek mutatják, hogy Kájoni az élet után és nem másodkézből hangjegyezte e tánczokat. Az utolsó ütem *cis* hangjáról sem tudjuk, honnan került, kivált, ha meggondoljuk, hogy *Fabó* a meglévő basszus szólamokat sem fejtette meg a Kájoni kódex adalékainál, nemhogy a hiányzó közbülső szólamokat kiírta volna.

Legfurcsább azonban az *Oláh táncz* és *Paikos táncz* esete. Ezt a kettőt *Fabó* egyszerűen összecserélte. A mit tehát az egyikről mond, hogy t. i. „kissé egyhangú, de igen eleven ritmusú táncz“, azt a másikra kell érteni és viszont. E csekély elnézés után a *Pajkos tánczot* legalább békében hagyta; annál jobban megszenvedett azonban a *Pajkos táncz*nak előléptetett *Oláh táncz*. Ennek alig van egyetlen porczikája is a helyén: tíz üteméből csak a 3., 6., 10. jó, — ha a $\frac{4}{8}$ ütemezést nem számítjuk hibának. Ime, ennyit fejtett meg *Fabó* a Kájoni kódexből, — s ilyen eredményyel.

Ezek után, azt hiszem, mindenki felment az alul a kötelezettség alul, hogy *Fabó*nak e két kódex adalékait illető vélekedéseivel tüzetesen foglalkozzam. Hiszen e vélekedések úgysem magára a kódexek adalékaira épültek, hanem, a mint láttuk, *Fabó* mesterségesen és erőszakosan, a maga szája íze szerint állított össze magának példatárt s abba eresztette bele kalandos csira-elméletét.

Mi a Vietorisz énekeskönyvet is, a Kájoni kódexet is, átvizsgáltuk; a magyar zenét illető és érdeklő adalékokat megfejtettük és átírtuk. A magyar zenére érdekes adatokat tartalmaznak ezek, de a szoros értelemben vett magyar népdalra e kódexekben is csak negatív eredményeket kapunk.

A Vietorisz énekeskönyvnek az elején van mintegy 8 magyar dal, de azok épp úgy nem népi termékek, mint *Tinódi* dallamai, vagy *Zrinyi* és *Gyöngyösi* költészete. E kódex többi adaléka tót egyházi ének és világi dal, a melyekből csak a dalcsira-elmélettel lehet kihozni olyan eredményeket, a minőket már láttunk.

A Kájoni kódexben mintegy 40 adalék van, a mely érdekli a magyar zenét. Ebből van magyar egyházi műzene *Kájonitól* és *Spielenberg Jánostól*; van egyházi ének és egyházi népének, a mely átmenetet mutat eleve-

¹ *Fabó* ebből a czimből olyat következtet, hogy „bizonyosan czélzás a kézről-kézre adásra“. Mi inkább *Az én ágyam csak*nak olvassuk e címet, a mikor természetesen füstbe megy minden következtetés.

nebb ritmusával a világi dalhoz. Van a *Lupul vajdáné* éneke, a mely egyenes leszármazottja a *Tinódi*-féle epikus daloknak s másfelől egyengeti az utat a kurucz dalok felé is. És van végül két primitív cigány dal és sok külföldi táncz kíséretében néhány tiszta népi táncz. Ez utóbbiak, mint kétségtelen népi eredetű termékek, ha nem is szoros értelemben vett népdalok, sokat beszélhetnének a XVII. század igazi népdaláról, de csak akkor, ha ismernők a mai magyar népi táncz-zenét. Ezek ugyanis nem a népdallal, hanem a mai népi tánczokkal kapcsolódnak; ilyen gyűjteményünk pedig majd csak ezután lesz.

A mire engem a Vietorisz énekeskönyv és a Kájoni kódex tanított, az a tanulság, hogy ez adalékokban semmi észrevehető nyoma azoknak a különálló sajátosságoknak, melyeket elméletíróink a magyar zene és magyar népdal jellemző vonásaiképpen megállapítottak. Nincs ezekben az adalékokban se rövid hangsúlyos kezdet, se egyetlen choriambus is; nem találjuk meg se a magyar skálát, se azt a sequentiaszerűséget, melyet a mai magyar népdal mutat. A szabad előadásnak is csak bizonytalan nyomait láttuk s egyetlen példának a *Lupul vajdáné éneke*, a mely a végén erős hangnemi kitérésével a kurucz dalokra emlékeztet.

Bartalus és *Mátray* még gondolhatták, hogy ennek a hiánynak a kezdetleges hangjelzés az oka. Éppen ezért, helytelenül bár, de mégis jó-hiszeműleg belejavíthattak *Tinódi* és kortársai dallamaiba s tele rakhatták tőlük kitalált rövid hangsúlyos kezdettel és choriambussal. És valóban mind ezt meg is tették; sőt helyen-helyen felemelő és leszállító jegyeket is alkalmaztak, csak hogy valami módon a magyar skálát kimutassák.

Nekünk, a Vietorisz énekeskönyv és Kájoni kódex felfedezése óta, így eljárunk nem szabad. Az a hangjegyzírás, melylyel ez a két kódex írva van, rendelkezett azokkal az eszközökkel, a melyekkel a magyar zenének felsorolt sajátosságait ki lehet fejezni. Ez a hangjegyzírás vissza tudta volna adni a rövid hangsúlyos kezdetet is, a choriambust is és a magyar skálát is. Ha mégsem adta vissza, belejavítani, a maga találmányait belevinni, véleményünk szerint, senkinek sem szabad, de leginkább nem szabad *Fabónak*, mert munkásságának tudományos komolyságát ezzel nem menti meg. E tekintetben csak annyit tehetünk, hogy e mindenestre különös tüntetnek az okát keressük.

Tán megtaláljuk akkor, mikor a mai magyar népdalról lesz szó.

Seprődi János.