45,-

NÉPZENE ÉS ZENETÖRTÉNET

III.

Szerkesztette Vargyas Lajos

A kiadvány-sorozat harmadik kötetében az ősi magyar népdalokat és a régi magyarországi egyházi énekeket vizsgálja közös stílusjegyek, szerkezeti és dallami összefüggések alapján három tanulmány:

Dobszay László—Szendrei Janka:
„Szivárvány havasán". A magyar népzene régi rétegének harmadik stílus-csoportja;

Szendrei Janka
Első hangjegyes népénekünk (A Te Deum-dallam magyarországi története);

Bárdos Kornél—Csomasz-Tóth Kálmán
A magyar protestáns graduálok himnuszai.

EDITIO MUSICA BUDAPEST

NÉPZENE ÉS ZENETÖRTÉNET III.

NÉPZENE ÉS ZENETÖRTÉNET III.

EDITIO MUSICA BUDAPEST

NÉPZENE ÉS ZENETÖRTÉNET

III.

NÉPZENE ÉS ZENETÖRTÉNET III.

Szerkesztette

VARGYAS LAJOS

EDITIO MUSICA BUDAPEST 1977

© Editio Musica, Budapest, 1977

ISBN 963 330 096 7

Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.
Felelős szerkesztő Fantó Lilla.
Műszaki szerkesztő Richter Andrea. Műszaki vezető Blaskó Nándor.
Megjelent 1850 példányban, 24,85 A/5 ív terjedelemben. Z. 7663
77/23233 Zeneműnyomda, Budapest. F. v.: Kormány Imre.

DOBSZAY LÁSZLÓ – SZENDREI JANKA

„SZIVÁRVÁNY HAVASÁN" A MAGYAR NÉPZENE RÉGI RÉTEGÉNEK HARMADIK STÍLUS-CSOPORTJA

Kallós Zoltánnak

Mióta Kodály a magyar népdalok régi rétegének tárgyalása során[1] ha röviden is, de elkülönítette és néhány nemzetközi példával összehasonlította „pszalmodizáló" jellegű népdalainkat, népzenei köztudatunk becses archaikus emlékként tartja számon a mintapéldát (Szivárvány havasán) kisszámú rokondallamával együtt. Kodálynak a dallamhoz fűzött kommentárjai[2] azonban arra utalnak, hogy az elszigeteltnek látszó dallamtípust mind formailag, mind történetileg kiterjeszthetjük. A tágabb formai és történeti összefüggések feltárásában fontos eredményeket köszönhetünk Szabolcsi B.-nek,[3] aki elválasztotta e dallamtípust a belső-ázsiainak tekintett kvintváltó dallamoktól, és zsidó szertartási zenéhez kapcsolódó elő-ázsiai alapmodellt lát benne, és Rajeczky B.-nak,[4] aki egyrészt középkori német példák idézésével a típus szélesebb földrajzi érvényét igazolta, másrészt kimutatta, hogy az ősibb szabad recitatív szerkezet átalakulhatott kötött strofikus formává a magyar népzenében is (sirató – pszalmodikus népdal), de a gregorián zenei anyagban is (zsoltárrecitáció – himnusz-strófa).

Szabad parlandónak és strofikus formának ilyen viszonyát Vargyas L. a diatonikus országos siratótípuson vizsgálta,[5] míg Sárosi B. bemutatta, hogy a magaskezdetű erdélyi pentaton siratóknak is vannak strofikus megfelelőik.[6] Mivel azonban Kodály munkája nyomán e recitatív típus azonosításánál túlságos fontosságot tulajdonítottak a *d–r–m* incipitnek, rejtve maradt a Sárosi által tárgyalt kétarcú (recitatív és strofikus) anyagnak a „Szivárvány" – dallammal való közeli rokonsága.

A gregorián pszalmusz-típusok összehasonlító vizsgálata egyrészről, a „Szivárvány"-dallamtípus variáns-elágazásainak követése másfelől, arra késztetett, hogy magunk is újból megvizsgáljuk az idevonható anyagot, s megkíséreljük e dallam-modell kiterjedési körét tipológiailag, mennyiségileg, földrajzilag fölbecsülni, s ha lehet, történetileg is meghatározni. Eddigi vizsgálataink a következő eredményekre vezettek:

a) A *d–r–m* kezdetű dallamtípus szoros kapcsolatban áll más, közép- sőt magaskezdésű típusokkal, s azokkal mintegy közös stílusba sorolandó.

b) Ez a dallamstílus, különösen másodlagos formáiban érintkezik a kvintváltó pentaton dallamok stílusával; attól – legalábbis elvben – mégis elhatárolható.

c) A magyar népzene régi rétegén belül feltáruló stílus jóval szélesebb és jelentősebb, mint az eddig sejthető volt.

Az anyag bemutatása és elemzése előtt a magyar népzene régi rétegén belül megkülönböztethető dallamstílusok elnevezésében kell megegyeznünk, bár minden szempontból megnyugtató, vitathatatlan terminusokat nem ajánlhatunk. Így pl. a következőkben tárgyalandó, kiszélesített „Szivárvány"-típus szokásos elnevezése (*pszalmodikus* dallamok)

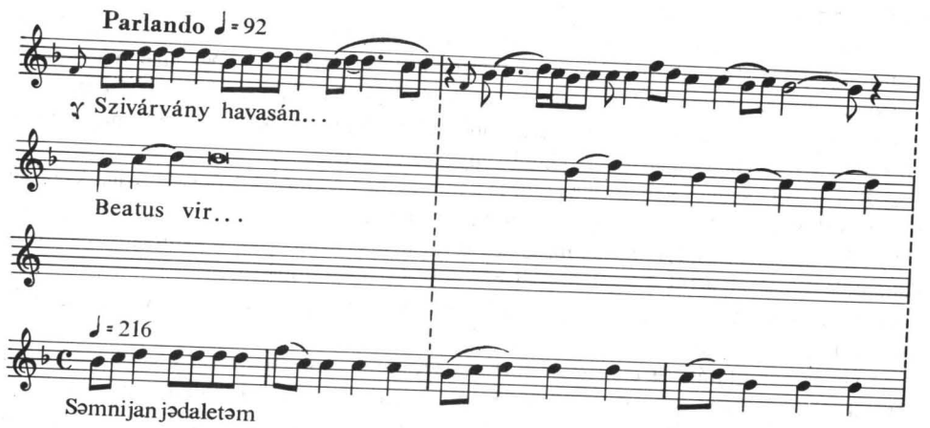
két szempontból is félrevezető: a) formailag túlságosan az egy hangon recitáló, „rögzített tubás", ezen belül főképp a d–r–m kezdetű dallamokhoz kapcsolódik; b) történetileg a dallamtípus gregorián származtatását sugallja. Jobb terminust e dallamcsalád azonosítására nem ajánlhatunk: magunk is „pszalmodizáló stílus"-nak fogjuk nevezni, de elhatároljuk magunkat e terminus téves értelmezésétől.[7]

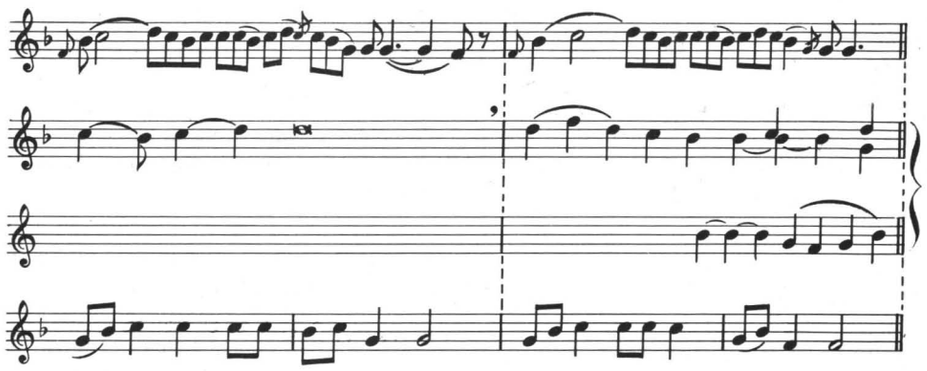
Hasonlóképpen csak rövid megjelölő terminusként fogjuk használni a siratót-típusból levezethető dallamok azonosítására a Vargyas L. által adott, kétségkívül nem egyértelmű „ugor réteg" nevet, továbbá a kétpólusú pentaton dallamok jelölésére a „kvintváltó" elnevezést.

Vizsgálataink eredményét előbb példasorral mutatjuk be, majd összefoglalóan a stílus ismertetőjegyeit, a rokon stílusokhoz való viszonyát, a stílusok földrajzi és történeti kapcsolatait tárgyaljuk, végül néhány tonalitás-elméleti és rendszertani megfigyelést teszünk. Az összefüggések bemutatása terjedelmes példasort kíván. Népzenei munkában az egyes példának amúgyis kétes az értéke; egy stílusréteg bemutatása pedig éppen elképzelhetetlen az összekötő variatív lehetőségek felsorakoztatása nélkül. Példasorunk még így is csak kivonata az idevonható anyagnak, hiszen sokszor 40–50 példát egyetlen adattal képviseltetünk.

Az egyes példák értelmezésénél eltérő vélemények is elképzelhetők. Határeseteknél, stílusok találkozásánál innen is, de túlról is értelmezhető lenne az adat. Olykor magunk is haboztunk, még idevonható-e egy-egy példa, vagy sem. A stílus elhelyezkedését népzenénk rendszerében azonban az ilyen példák még nyilvánvalóbbá teszik, hiszen a népzenének egyik legnagyobb művészi értékét: a homogén zenei nyelv kialakítására, ill. megőrzésére való történelmi méretű törekvést illusztrálják.

I





Kodálynak a „Szivárvány havasán" dallamhoz fűzött, iskolapéldává lett mari és gregorián párhuzamai a következő fontos megállapításokat tartalmazzák: 1) d–r–m e „dallamok magva, legtöbbet használt hangcsoportja" – e három hang tehát azért lényeges, mert a dallamok gerincét alkotja; 2) a záróhang dó, lá vagy szó lehet, s így különböző ambitusú, primitív tonalitású dallamok tartoznak egybe; 3) a felső szó („a kezdőhang kvintje") is megjelenhet, ami arra utal, hogy oktáv, sőt nóna terjedelmű dallamok is tartozhatnak e típusba; 4) „ősi recitáló formula" él itt tovább, amit a szótagszámbeli különbségek, s az összehasonlításba bevont formák lazasága is érzékeltet (fejlett négysoros strófa és zsoltárforma egymás mellé állítása); 5) „általános, nemzetek feletti" dallamformulákról van szó, amit gregorián és mari dallam egybekerülése jól érzékeltet.[8]

Kodály e – csupán kottapéldákkal, vagy rövid magyarázatban is kifejezésre juttatott – stílusjegyeket nemzetközi anyaggal való összehasonlítás alapján szűrte le. A példasorok növekvő ambitus és egyre melodikusabb kifejtés irányában rendezve azokat a hazai dallamokat gyűjtik egybe, melyeken e pszalmodizáló stílusnak ismertetőjegyei föllelhetők.[9]

A.[10] Az első példacsoport darabjai lényegében *a típus főhangjaira (bcd)* szorítkoznak, új hang (*g* zárlat) csak a dallamok végén jelenik meg.* Ezért jól megfigyelhető itt a főhangok használatmódja. Az 1–5. példában szerepük egyenrangú. Nem alakulnak ki köztük egymással világosan szembeállítható célhangok és mellékhangok. A dallam *bcd–dcb* közti sűrű „ingamozgása" következtében a három főhang mintegy „egyszerre szól", s ún. „mozgékony tubát", ill. „tubasávot" alkot,[11] mely a recitálásra kiválóan alkalmas. (Az egyszerű dallamokhoz hatalmas mennyiségű szöveg tartozik: a darabok többsége 15–20 versszakos ballada vagy keserves.)

A központi hangok egymás közötti szerveződését, specializálódását először a 6–7. példa mutatja. Így a 6. pl. első nyolcszótagos egységében *d* válik főhanggá (lehajló díszítőhangjait azonban vö. az előző példák első sorvégével), a második egységben pedig a *c* hang.

*A-S példacsoportokat lásd a tanulmány végén (32–101. oldal).

A 7. pl.-ban végig *c* főhang uralkodik, melyet *d* és *b* csupán körülírnak. Egy-egy hang ilyen kiemelése a tubasávból „tuba-hangot", s a darabban egy- vagy kéttubás recitációt eredményez.

A hangok egymásközti specializálódása nemcsak dallamosabbá színezi a darabot, hanem magával hozza a formai tagolódást is. Míg az 1–5. példák dallamai csupán két egymással szembesíthető formai egységre bonthatók, addig a 6–7.-ben lényegében azonos anyagból kevés belső differenciálódással már négysorosság szerveződik.

B.[12] A második példasor egyrészt a tubasáv *tonális szerepét* szemlélteti, másrészt *változékony szótagszámú* és formájú darabjaival a dallamtípus hátterében álló kötetlen szövegű, nem strófás szerkezetű recitatív előzményekre utal. A tubasáv tonalitásában betöltött szerepét magyarázza a záróhang esetlegessége: a 8–12. példában *g*, a 13.-ban *b*, a 14–15.-ben *f* fejezi be a dallamot. A csoport tonális központja, tonalitása mégis azonos, mert azt – az ősi recitatív modelleknél jól ismert módon – nem a záróhang, hanem maga a dallam-gerincet alkotó *tuba* határozza meg. A modernebb, „alaphangon álló" tonális rend helyett tehát itt még az archaikus, „gerinchangokon függő" (ill. tubán függő) tonális gondolkodás érvényesül erősebben. Bizonyos azonban, hogy ma már korlátozott számú e dallamtípusban az a strófás anyag, mely ilyen határozottan őrizné a tonalitás eredeti sajátságát. A többségnél – másfajta régi dallamainkhoz hasonlóan – a *la*-végződés által meghatározott tonalitású dallamok kerültek túlsúlyba.

Figyelemreméltó e csoport darabjainak változékony szótagszáma, s laza formálásmódja: a gyakori nyolc, tizenkettő szótagszámú sorok helyett a 14. pl.-ban kötetlen szótagszámot találunk, a 12.-ben a nyolcasokból tizenhatosok szerveződnek. A strófaszerkezet kialakulatlan; a 8. és 9. pl.-ban az A) csoportnál már bemutatott két egységből úgy épül háromsoros strófa, hogy a 2. tag előbb mintegy „álzárlatot" (f_1) kap, majd megismétlődik. A 10. pl. már négysorossá bővül ugyan, azonban csak három sornyi önálló mondanivalója van. A 11.-ben megerősödik a négysorosság érzete (főleg a 4. sor önálló, magas kezdése miatt), a 12. azonban (ahol a további versek folyamán 8-as és 6-os alapegységek, tehát 16-os és 12-es sorok váltakoznak) formailag lazán, szinte improvizatív módon alakul, a 13. pedig csupán a dallam első feléből épít primitív strófát. A 14.-ben a négysorosság a 6. példáéhoz hasonló módon (belső differenciálódás) jön létre, míg a 15.-ben ismét csak kadencia-különbség tagolja az azonos motivikájú zárósorokat. E sokféle formálási lehetőség, mely a dallamcsalád eredeti kötetlen állapotára emlékeztet, a mai népzenei anyagban nem mind realizálódik egyenlő mértékben.

C.[13] Az előző csoport példáival rokon, de azok anyagából már kiegyensúlyozott *strófát formáló típus.* A 9. és 10. sz. dallamokban még külön-külön megfigyelhető jól sikerült tagolási pontok (9.: *f*-kadencia; 10.: *5–b3* kadencia) itt együtt vannak jelen, s a harmonikus 5^{-4} *b3 VII* kadenciasor a dallamtípus különböző szótagszámú és ritmikájú darabjait is összefogja.

D.[14] A stabil négysoros forma dallami alakulását, további *variálódási tendenciáit* szemléltető példasor, mely az előző csoport állandó kadenciarendje után ismét azt hangsúlyozza, hogy a négysorosság létrejöttének más-más módja miatt az 1. és 3. dallamsor kadenciahangja variábilis. Az első sort a három gerinchang közül bármelyik zárhatja (20–24. sz.: *c*; 25.: *b*; 26–28.: *d*; vö. az A–B példák első soraival is!); a harmadik sor pedig végezhet vagy a tubasáv magasságában, vagy *g*, ill. *f*, zárlattal, aszerint, hogy a második félstrófa variált ismétléssel, vagy belső megosztással szerveződött-e (vö. már az A–B csoportok példáiban).

Újabb adalékot adnak e példák egyben a tubasávban történő dallammozgás ismeretéhez is. Bár a három főhang közötti lépegetés határozatlansága, esetlegessége már az eddigiekben is megmutatkozott, lényegében mégis a sajátosan „pszalmodizáló" ismertetőjegynek vett *b–c–d* indítás nyomta rá a bélyegét e dallamokra. A D) csoport példái ezzel szemben a tubasáv *fölső* hangján *(d)* indulnak, s az első sort a *d–c* szabad váltogatásával töltik ki (21. sz.), vagy ha használják a dallamgerincnek mindhárom hangját, azokból éppen ellentétes mozgásiránnyal képeznek motívumokat (*bcd* helyett *dcb* indítás, ld. különösen 26, vö. 27.). E motívumok mozgása végighullámzik rendszerint az egész dallamon, a hatás azonban mintegy csak a felszínt érinti. Ha e csoport anyagát az előzőekkel összevetjük, a tubasáv belső különbségei ellenére is, szinte azonos dallamokat találunk (vö. pl. D: 26–28., és C: 16–17. példánkat), s a különbségeket csupán újabb recitálási módnak érzékeljük. Nyilvánvaló tehát, hogy a *bcd* kezdet *nem* tartozik a dallamtípus elengedhetetlen jegyei közé.

Az E) és F) példasor a dallam gerinchangjait *felső mellékhangokkal* kiegészítő és megtámasztó változatokat mutat. Esetlegesen jelennek meg e mellékhangok. Előfordul, hogy egyik strófában szerepelnek, a másikban már nem, vagy egyik énekes él velük, a másik ugyanannál a dallamnál már nem (vö. pl. 20, 32, 33, 34: azonos dallam különböző változatai), így első látásra lényegtelennek tűnnek. Megjelenésük mégis nyomot hagy a dallamon, gyakori ismétlődésük és megerősödésük pedig már számottevő melodikus gazdagodást eredményez, tonális és formai változásokat indít el.

E.[15] A példacsoportban gyakran szereplő *esz* hang (már előbb is: 28. pl.) főleg kis szótagszámú anyagban (29–30.) a száraz recitálás helyett már sima, dallamos meneteket formál. Emellett azonban a *c*-vel való kontaktusa révén annak funkcióját kiemeli a többi gerinchanggal szemben (pl. 34. sz.). Könnyen megerősödhet ezáltal a dallamokban az *esz–c–g* váz.[16] Minél többet szerepel az *esz*, annál inkább megszünteti a *d* jelentőségét, mintegy „magába szívja" ezt a hangot, s hordozza funkcióját. A főhangjaiban így átrendezett variáns fríg színezet számára válik nyitottá.

F.[17] E csoport a dallamtípusnak azokat a változatait gyűjti egybe, melyeknek az *f' hang szerves alkotórésze.* A gerinchangok mellett ez a hang is másodlagos jelentőségű (vö. F: 35. és C: 16.), mégis, több idevágó dallamnál még a helye is állandósult (2. sor eleje vagy közepe). Szerepe e példákban a *b*-vel kapcsolatos: világosan mutatják ezt azok a változatok, ahol a két hang közel kerül egymáshoz (pl. 41–46. sz.). De a *b* funkcióját erősítheti *f'* akkor is, ha távolabb áll tőle: pl. 35–40. sz. (Vö. már előbb, 27 és 24, ahol a 2. sor f'-re való felnyúlása az első sorra is kihat; 33, 13; a c-nek *esz*-szel való megtámasztása után 34.-ben még *b* is megkapja *f'* támasztóhangját.)

Természetes, hogy a *b* kadencia rendszeres előkészítése segíti a forma plasztikussá tételét, a sorok világosabb elkülönítését és mégis egymásra vonatkoztatását, azaz a strófaforma zenei megfogalmazását. Ugyanakkor a fölső hang szereplése indítást ad a további melodikus gazdagításra is. Az f' rendszeres használata egy az eddigieknél nagyobb hangkészlet tudatát tartja ébren, melynek lehetőségeivel más sorok is élhetnek (vö. m–r 37.-ben a második sort imitáló harmadikat). Minél inkább megerősödik f' pozíciója, annál határozottabban nyílik meg a dallam számára egy nagyobb mozgásterület. Valóban, meg is jelennek a felső f' nyomán az eddigi szerény szekundlépések mellett a nagyobb hangközök, a hullámzó dallammenetek. Ha ugyanis a 2. sor f'-je megindított egy ugrásokat is ismerő motivikát, az végigvonulhat a dallamon.[18]

A dallamosodásnak ilyenfajta jelenségei nem szüntetik meg az alapvető recitáló karaktert (szemben más stílusokban megszokott következetes dallamvezetéssel, a dallamvonal szilárd logikájával). A megjelenő merészebb gesztusok még csupán mintegy „kilengéseknek" hatnak, nem szerveződnek belőlük önálló típusok sem. (Az F) csoport szinte minden egyes példájának szerepeltek már változatai az előző, sima dallammozgást mutató csoportokban is.) A nagyobb hangközök mintegy a dallam felszínén, a kis motívumok szintjén indítják el a finom zenei rímek, belső párhuzamok kialakulását (vö. 37. ABBC formáját, 42. rejtett kvart-váltását), lényegében ugyanazon a módon, mint ahogy már a tubasáv hangjaiban megindított, kevésbé mutatós mozgásforma is éreztette hatását általában az egész dallamon (vö. 8–10.-ben: *drmrd,* 26–27.-ben: *mrdrm*).

G.[19] E csoport olyan dallamokat mutat, melyeken a típushoz képest valamilyen *különleges módosulás* figyelhető meg. Három különféle szempont szerint sorol fel példákat: 1) fríg dallamok, ahol a kisszekund mellett a 4 (sőt 52.-ben a b6 szerepe is) erősebb (51–53. sz.); 2) völgyalakú 3. sort tartalmazó dallamok (54–57. sz.); 3) alulról, az alaphang környékéről induló dallamok (58–59. sz.).

A *fríg* dallamok az E) csoportnál tárgyalt tonális átrendeződést szemléltetik, melyre az ott citált példák még csak néhány apróbb mozzanattal utaltak.

A *völgy-alakú* harmadik sorok az előző (F) csoport dallamainak nagyobb kilengéseket is tartalmazó motivikája után nem érkeznek váratlanul, s nem is módosítják lényegesen a típusról eddig nyert képet. Hangjaik sorában változatlanul ott érződik bizonyos esetlegesség. Olyan könnyen váltogathatók, hogy egyelőre még mindig sokkal inkább mozgékony recitálás hatását keltik, semmint tervszerű dallamvezetést.[20] Tekintetbe véve azonban, hogy népzenénkben különböző stílusrétegekből származó dallamok is mennyire ötvöződve, állandó találkozásokban élnek együtt, nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét, hogy a „pszalmodizáló" típusnak ilyen határpontjainál könnyen megkezdődhet valamely másik stíluscsoporttal való közös terület kiépítése. Így a határozottabbá váló völgy-alakú 3. soroktól a nagy kvintváltó típusok felé, az előbbi fríg változatokból az „ugor" réteg dallamai felé nyílnak átmeneti lehetőségek.

Az *alsó támasztóhangok* föllépését, megerősödését mutatják 58–59. példáink. Miután az E–F) csoportok a dallamtípus gerinchangjainak *felső* mellékhangokkal való kiegészülését szemléltették, e példákban a fordított lehetőséget látjuk: a felsők elhagyását, s az alsók megerősödését. A tubasáv hangjait alulról előkészítő és támogató, néha azok

intonálásához technikai segítséget kínáló „lényegtelen" hangok eddig is, szinte az egész bemutatott anyagon keresztül jelen voltak (ld. 2, 9, 10, 14, 19, 24: 3. sor, 35: 3–4. sor, 37, 45: 3. sor, 47. sz.). A dallamok harmadik sorának gyakori *f,* kadenciája (mely azonban egyben a középrétegben induló negyedik sornak előzetes megtámasztása) jól hozzászoktatta már a hallást, hogy f_1-et *b*-hez rendelt hangként kezelje. Ezek után nem meglepő, ha 58–59.-ben mint szerves dallamépítő hang jelenik meg f_1 és g_1. (59.-et akár 46.-kal összevetve is jól látszik, hogy nem okozott ez a dallamban lényegi eltérést, stílusidegen változást.) Mégis új variálódási lehetőségek nyílnak meg ezáltal is, melyek az alaphangról lendülő, alaphangról fölfelé építkező, kupolás dallamívet leíró darabok felé teremtenek kapcsolatot.

H.[21] Az előző csoportban bemutatott „mellékhajtások" után e H) csoport az F) gondolatmenetét folytatja. Az ott még csak kezdetleges dallamosodási tendenciák itt már kibontakoznak, *oktávnál nagyobb ambitusú* dallamokat hozva létre. Fő újdonsága ezeknek a felső g' hang megjelenése, majd megerősödése, melynek útja az előzményekből világosan követhető, viszont az egész dallam alakulására hatással van.

Mint már a 41. példa második sora előre jelezte, a magas *f* egyes szakaszokra tartósabban érvényben maradhat, átmenetileg mintegy tubaként viselkedhet. Magától értetődik, hogy ilyen f' mellé vonatkozó hangként g' is könnyen csatlakozik (vö. 63. és 75. második sorait), feltünően sokáig megtartva azonban mellékhang jellegét. Annak ellenére, hogy a dallamok 3. sora az így már nónára tágult ambitust általában teljes egészében – az alsó *g*-t is érintve – végigfutja, a két *g* között még nem támad azonnal rezonancia, a két hang nem lép egymást erősítő érintkezésbe (vö. 61, 63, 66, 67 stb.). Eleinte nem is alakul ki még ebben az oktávkeretben a hangoknak pszalmodizáló típustól eltérő szereposztása. A dallam egészét tekintve változatlanul a *b–c–d* trichordnak van központi jelentősége. A nagyambitusú sorok mozgásában sok az esetlegesség: sirató módjára futnak végig a hangok a teljes hangkészleten, mintegy próbálgatva annak lehetőségeit. Ugyanilyen próbálgatásnak tűnnek azok a törekvések is, melyek a recitáláshoz illően lazán szervezett formát zeneileg is pregnáns dallamstrófára igyekeznek átfogalmazni. Szinte mindegyik darab újra keresi a részlet-korrespondenciákat és ellentéteket, mint formáló eszközöket. Tanulságos pl. a két középső sor kapcsolata: a harmadik a másodiknak variáló továbbfűzése (63, 65, 72, 74: ABBC felé hajló formák); a harmadik eleje kvinttel lejjebb hozza a második elejét (64, 68, 70), ami ebben a környezetben csak motivikus, és nem szerkezeti összefüggésnek hat.

Mindeme „jellegzetes esetlegességek" ellenére bizonyos azonban, hogy a pszalmodizáló dallamok között a g' megjelenésével, az alsó-fölső rétegeződés és kvint-oktáv váz lehetőségével dallami, tonális és szerkezeti átrendeződések indulnak el, s hogy itt már valóban megkezdődhet a kvintváltó stílussal való kapcsolatfelvétel, sőt összeötvöződés (vö. 62, 68–72. sz.).

I.[22] E csoport dallamai újabb ponton: az *1. sorban megjelenő* f' *kadenciá*nál jutnak érintkezésbe a kvintváltó stílussal. A dallamhangok apró, első látásra lényegtelen átcsoportosításával az f', mely eddig általában a 2. sor elején állt, s onnan célozta meg a dallam

főkadenciáját *(b)*, itt átkerül az első sor második felébe, később egyenesen a végére. Eddigi példáink után ez a módosulás jól értelmezhető még magából a pszalmodizáló stílusból, ahol az egyes hangoknak egyáltalán nincs meg a sorszerkezetben pontosan megjelölt, állandó helye, sőt a középső fő-metszettől eltekintve még maguk a sorhatárok sem egyértelműek. Ilyenfajta áthelyezés (vö. 24. és 31. pld.) tehát könnyen adódhat, s nem szünteti meg e hang eredeti szerepét. *F'* továbbra is *b*-re (elsősorban a középzárlat b-jére vonatkozik), mint eddig, sőt az 1–2. sorvégeken kialakított zenei rím (*fd — db*, ld. 77. sz.) következtében e kapcsolat éppen itt jut legfrappánsabban kifejezésre. A változatokat egybenézve az *f'* kadenciává válása könnyen érthető: a 76–80. dallamok szorosan egy típusba tartoznak, mégis *5* és *7* kadenciájú első sorok egyaránt találhatók köztük. Lényegesen másképpen viselkedik azonban *ez* az *f'* kadencia, mint kvintváltó dallamaink első sorának *f'*-je: Nem gondosan kirajzolt dallamsort zár, hanem imbolygó, recitáló hangok futnak bele, melyek előzőleg zömben a középrétegben (*bcd*-gerinc) időztek, sőt nem egyszer az alsó *g*-ről is megtámaszkodtak. E kezdősort már az is megkülönbözteti a kvintváltókban megszokott pregnáns, jól transzponálható kezdősortól, hogy sorzáró *f'*-je továbbra is a kezdőformula *b*-jének hatáskörébe tartozik.

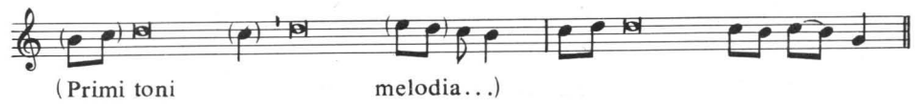
Ezzel nem zárjuk ki persze az átmenetek lehetőségét. Hogy ez az eshetőség bekövetkezhet, arra utal a 86–87. példa. Indulhat a kvintváltó stílussal való kapcsolat-fölvétel a 3. sor részéről is: a pszalmodizáló stílus laza völgy-alakú sorai (pl. 81–82, vö. 54–57.) is kimunkálódhatnak olyan „Páva-sorrá",[23] mely aztán a dallam többi pontjára is hatást gyakorol (vö. 89. sz.). Dallamainkat és a kvintváltó Páva-csoportot valóban több, mindkét oldalról egyforma joggal értelmezhető típus köti össze (pl. „Kerek utca, szegelet"[24]).

J.[25] E csoport példái a tubasáv *alsó mellékhangjai*nak (különösen *f*,-nek) további megerősödését, e folyamat végső pontját mutatják, ezúttal olyan dallamokon is, melyekben már nem csak az alsó réteg, hanem a felső mellékhangok is arányosan kidolgozottak. Így e példasor részben a G: 58–59. dallamoknál megkezdett gondolatmenetet folytatja, részben a felső réteget gazdagító, s ereszkedővé alakuló pszalmodizáló dallamok tanulságaira épít. Az *f*,-nek *b*-vel való erős kapcsolatát egész anyagunkban jellemzőnek találtuk, nem meglepő tehát, hogy az alsó *f* itt egyenesen *b* helyettesítő hangjává lép elő, kadenciaként szerepel, sőt a dallam főkadenciájává válik. (Lásd G: 58–59 mellett még H: 67, valamint C: 19, ahol a *b* főkadenciának *f*,-re való lelépése azonos dallam különböző versszakai során variációs lehetőségként jelentkezik; ugyanebben a típusban rögződött *f*, főkadencia is szerepel: J: 92. sz.) Lehetőnek tartjuk, hogy e középső *f*, zárlatok két önálló recitatív „periódus" szerves összefűzésekor jöttek létre (vö. 91–92. sz.). Erre mutatna a 3. sor pszalmodikus újraindítása *(bcd)* is (93, 95–98.), melyhez képest a 2. sor záróhangja a szokásos alsó támasztóhang emlékére is hivatkozhat (vö. A: 2, stb.). A *g'* e dallamokban nem jut jelentős szerephez, a melodikus tartalom *f'–dcb–f*, váz köré szerveződik. Ezáltal az anyag egészéhez viszonyítva sajátos színű csoport keletkezik, mely, ha záróhangja alapján már nem is, de összhatásában még mindig emlékeztet a pszalmodizáló stílus *szó*-végű rétegére.

*

Ha most egész eddigi példasorunk, s nem csupán egyetlen népdal szem előtt tartásával gondolunk vissza Kodálynak a „Szivárvány havasán"-hoz fűzött zsoltár-párhuzamára,[26] úgy megállapíthatjuk, hogy az ott fölvetett azonossági pontok a nagyobb anyag fényében nem gyengülnek, hanem éppen ellenkezőleg: a vártnál általánosabb érvényűnek mutatkoznak.

1. Szilárd, állandó formai metszet népdalainkban is csak a középzárlatnál található. Ezt a pszalmódiában bevett terminussal *mediáns*nak nevezhetjük.[27] Kisebb, változékony belső elosztások ellenére a forma alapvetően kétrészes, éppúgy, mint a zsoltárban. A középzárlat kadenciájánál mutatkozó eltérés (népdalok: *b3* – zsoltár-tónus: *5*) eltűnik, ha ugyanennek a zsoltártónusnak egyszerűbb, *b3*-as változatát is bemutatjuk. Annál is indokoltabb ez, mert a Kodály által idézett, dallamosságában ugyan tanulságos, de funkciója révén ritkábban használt alak mellé középkori magyarországi kódexekben rögzített, mindennapos, gyakori használatra előírt formát állítunk.[28]



2. E fő kadencia (mediáns) népdalainkban stabilabb, mint maga a záróhang; a zsoltártónus terminológiája szerint is *differentiae* a változékony befejező zárlat neve.[29]

3. A zsoltártónus szükség szerint alkalmazandó osztást, belső tagolást általában az első félversre jelez („*flexa*"-mellék kadencia). Népdalainkban is inkább az első félstrófa tagolódik kétfelé, gyakran éppen *c* kadenciával (vö. 20. pld.), míg a második félstrófa gyakran csupán a zárósor variált ismétléséből áll össze (vö. a *VII*, vagy *1* kadenciás harmadik sorú változatokkal). Hosszú szövegek esetén azonban középkori forrásaink szerint is kaphat a középzárlat utáni rész finom belső tagolást („*másod-flexa*" vö. 192. pl.); ilyenkor a kadenciahang a tuba mgasságába kerül.

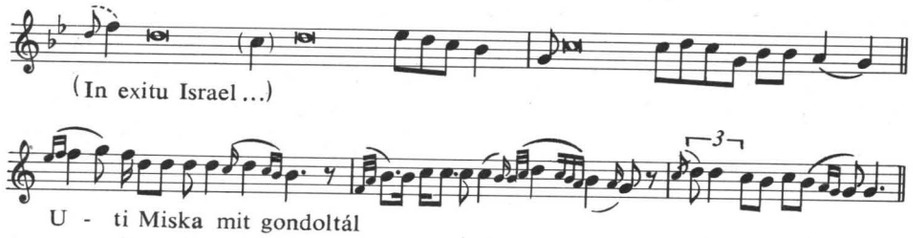
4. A *b–c–d* kezdőformula állandósága a zsoltár-tónusban sem nélkülözhetetlen. A *b–c–d*-vel induló 1. vers után a második, s az összes többi versszak már közvetlenül tubán kezdődik. Mégis jól szimbolizálja e *b–c–d* indítás népdalaink „tubasávját", és kifejezi, hogy a dallam eleje ezeken a gerinchangokon játszódik le.

5. A Kodály által citált zsoltártónusban az *f'* kiegészítésképpen díszítőformulában, a *d* felső mellékhangjaként szerepel. Népdalainkban *b*-vel összefüggésben e hang nagyobb jelentőséget kap ugyan, a gerinchangokhoz képest azonban mégis másodlagos marad.

Ha megkísérelnénk az átnézett 100 példa-dallam közös tulajdonságait megfogalmazni és hangokkal kifejezni – azaz főhangokkal, s e hangok funkciójának érzékeltetésével zenei szkémába rögzíteni – úgy nemigen sikerülne a zsoltártónusnál jobb zeneelméleti absztrakciót alkotni.[30]

II

A magyar népzene vizsgálata számára jelentősnek mutatkozik a zsoltárdallamok között egy másik formula is, a „tonus peregrinus". Ennek dallammodelljét az ereszkedő pentaton siratók anyagával korábban már párhuzamba állítottuk,[31] strófás dallamaink között is találunk azonban olyan példákat, melyeken menetét végigkövethetjük:



A két dallam közti zenei azonosság igen nagymértékű, ugyanakkor az idézett magyar példa nem egyedülálló népzenénkben. Ez azt a reményt ébreszti, hogy a tonus peregrinus dallammodellje segítségével strófás népdalaink közül egy újabb, szabad recitatívokkal egy kört alkotó dallamcsaládot választhatunk ki, s az ilymódon csoportosuló dallamok értelmezhetők a recitatív pszalmusz-tonus segítségével.

A tonus peregrinus *magas kezdésű* dallam: népzenei anyagban lehetnek a magas kezdést jobban kiépítő változatai is. A gerincét alkotó hangok (*b* mediáns, *d–c* tuba) a középrétegben (*d–c–b* tubasávban) helyezkednek el. Tonalitásában a záróhang viszonylag jelentősebb szerepet játszik: az írásos források szerint nem variálható. A pentaton vázhangok szinte egyenrangúan érvényesülnek. Belső, formai tagolása a már ismert módon történik: jelentőségben első helyen áll a *b* középzárlat (mediáns), melyet esetleg *c* kadencia előzhetett meg (flexa), a középzárlat utáni belső tagolás pedig nincs jelezve, ami annyit is jelent, hogy esetleges kialakítása nincs megkötve.

A peregrinus-tónusban a melodikus elem a recitatív tónusnál szokatlan módon nagy teret kap: a tuba-váltás mellett (*d* az első dallamfélben, *c* a másodikban) még mozgékony, nagyobb hangközöket tartalmazó fordulatok is gazdagítják a dallamot. Annyi különféle hang tartozik már magába a dallamszkémába, hogy kis szótagszám esetén szinte megszűnik itt a recitatív jelleg, hiszen minden szótagra külön exponált dallamhang kerül. Kétségtelen, hogy ebből a zsoltártónusból lehet legrövidebb úton dalszerű képletekhez eljutni..

K.[32] E csoport dallamai első sorukat *a peregrinus-tónus kezdőformulájá*nak megfelelő anyagból építik. A dallamsorban a kezdőformula mintegy duplázva hangzik el, mint ahogy az előző népdalcsoportokban is gyakran így szerveződött *sor* a *b–c–d* initiumból (pl. 6. sz.). A dallamszkéma első felének egyik legfontosabb hangja, a *d* már e sorban jelentős szerepet kap. A második sor magasról indul ugyan (vö. az F és H csoportokkal), a kadenciát megelőző öt-hat szótag azonban már rendszerint a gerinchangokat *(d–c–b)* szólaltatja meg. A harmadik sor erősen változékony, éppen ezért nem is jellemző; ezen

a ponton tehát nem alakul ki tipikus megoldás. A dallamok egy része szerény mozgású, többségben a tubasáv hangjain időző szakaszt formál itt (*b3,* vagy *1* kadencia, vö. 101, 103, 110, 115. pl.), melyet esetenként melodikus alsó, vagy fölső mellékhangok színezhetnek (lásd 102, 107, 108, 109 és 104, 106, 111, 113. sz.). A *b–c–d*-vel induló, *b3* kadenciás harmadik sorok szinte teljesen az előző pszalmodizáló típus („Szivárvány havasán") módján kezdik itt újra a dallamot a főzárlatot követően. A dallamok egy másik csoportja újrakezdés helyett a második sor motivikájából építi a harmadik sort is, zárlatában az első sorvég kvart-lépéséhez adva zenei rímet (105, 116–118. sz.). Ha a harmadik soroknak e legdallamosabb, s talán legerősebben kikristályosodott megoldását a recitatív háttér szemszögéből tekintjük, akkor mind magas kezdése, mind *b*-ről f_1-re „lepattanó" zárlata (vö. J csoport!) másodlagosnak hat. A negyedik sorok viszonylag síma menetűek. A tonus peregrinus befejező zárlatában feltüntetett dallamos fordulatokra inkább még a harmadik sorok egyes dallam-mozdulatai *(r m l_1 d)* emlékeztetnek (vö. 112, 116–119. sz.).

L.[33] E csoport az előző fejezetben megkezdett dallammenetet folytatja, azonban valóban világosan szétrendezett, *dalszerű strófát* formál annak anyagából. Ha a zsoltártónus alapján szemléljük, meg kell állapítanunk, hogy változatai minden dalszerűség mellett is hűségesen követik a peregrinus-tónus dallamvázát. Itt is az első sorban halljuk az initium hangjait; összefüggéseik azonban az előzőkhöz képest annyiban módosulnak, hogy a magas kezdőhang *(f^1)* nem csak *b*-vel, hanem – éppen a kadenciában – közvetlenül *c*-vel is kapcsolatba kerül. A zsoltártónus ebbe az irányba akkor utal, mikor a magas *f* kezdet után első kadenica-hangként *(flexa)* a *c*-t jelöli meg. A második sorok az eddigiekhez képest újat nem hoznak (131, 132 VII-jét a J) csoporttal analóg módon értelmezzük). A harmadik sorok zömben tubasávban járó szerény mozgásokkal a recitatív jelleget hangsúlyozzák, és hozzájárulnak, hogy a dallamok közepén egy jelentős szakasz (a főkadencia előtti és utáni 5–6 hang) a típus gerinchangjait juttassa érvényre (120–126; 127-ben 2–3. sor fölcserélve; 128, 130, 133. sz.). A harmadik sor legvége nem marad a tubasáv magasságában, s nem ismétel *b* kadenciát, hanem díszítő, vagy főhangokkal lehajlik f_1-re ill. *g*-re (vö. a K) csoport dallamaival). A negyedik sor főleg a *c–b–g,* hangok köré szerveződik, *g*-t az eddigieknél hamarabb eléri, sőt recitálhat rajta (vö. a zsoltár-tónusban r–l_1–dt_1l, zárlattal).

E dallamokat dolgozatunk a „pszalmodizáló stílus" szemszögéből nézi: azt keresi, mi kapcsolja ide a dallamokat, milyen fokig hatott rájuk ez a stílus. Szemlélhetők azonban – következő csoportjaink egyre inkább – másfelől is. A magyar népzene kvintváltó (és más ereszkedő) pentaton típusainak oldaláról nézve e dallamcsoportot először az 1. és 3. sorvégeknél kialakuló kvint-válaszok tünnek szembe (f_1–*c* és *b*–f_1). Bizonyos, hogy ezeknek a pontoknak a teljes dallam elrendezésében, a strófa-gondolat zenei megfogalmazásában itt fontos szerep jut. Bizonyos az is, hogy e dallamrímek kialakításakor típusunk érintkezésbe kerül a kvintváltó pentaton stílussal. (Pl. az *5* főkadenciát *b3*-ra áthelyező kvintváltók másodlagos ABBC formája.) Mégis, eddig tárgyalt anyagunk összefüggései alapján úgy véljük, hogy valóban csak „érintkezésbe kerül" azzal, s nem onnan, hanem e recitatív stílusból származik. Negative alátámasztja ezt, hogy teljességgel hiányzik belőle magának a motivikus anyagnak ismétlődése, teraszos elrendezése, a kvintváltó stílusnak

ez az igen lényeges sajátsága. A recitatív stíluson belül a sorzáró fordulat kvintelése másodlagos fejlemény, s maga a fordulat variánsdallamokban más, nem kvintpárhuzamos összefüggésben is megjelenik (pl. 116–119. sz.).

M.[34] E csoport a dallamok egészét, szerkezetét tekintve nem mond újat; több darabjának variánsait az előző két csoport már bemutatta. Csupán az egyes *részletek sajátos elszíneződéseire* tesz figyelmessé, melyek azonban egyben a dallamstílus újabb elágazási lehetőségeire is utalnak. A kezdősorok domború vonalú, ill. nem közvetlenül magasról induló változatai a tonus peregrinus *d–f* kezdetével állíthatók párhuzamba (147–149. sz., vö. a hajlításos peregrinus változattal a 14. oldalon!). Könnyen alakul ki köztük átmenő hangokkal kitöltött, síma dallammenet, ahol az *esz* is nagyobb szerepet kap (vö. a peregrinus modell *esz* hangjával), majd g' is megjelenik (144–145). Mind a dalszerűsödésre, mind a különféle tonális átrendeződésekre adhatnak indítékot e jelentéktelennek látszó módosítások, annál is inkább, mert az első sorához hasonló elszíneződés általában a dallam többi részén is kimutatható. Kis szótagszámú daraboknál a variálódásnak ez az újta igen hamar oda vezet, hogy a különböző stílusok között állván származásuk egyértelműen már nem állapítható meg. Itt érintkezik eddig lényegében erdélyinek mondható anyagunk bizonyos országosan elterjedt típusokkal, melyekre a 153. példával most csak utalni kívánunk.

N.[35] Új csoportunk anyaga több szempontból az L) csoporttal mutat rokonságot. Egyik oldalról különösen világosan rajzolódnak ki benne az ereszkedő pszalmodizáló típus jellegzetességei: a tonus peregrinus vázhangjai, nagy ugrásokat kerülő, sajátosan „tétova", azaz recitáló dallamvezetéssel; másrészt azonban az 1. és 3. sor kadenciális összefüggései e típust is a kvintváltó pentaton stílus árnyékába állítják. A két sor polarizálódása f' jelentősebbé válásának következménye: a dallamszkéma első hangja itt kadenciaként, sőt helyenként recitációs *tubaként* szerepel, s *a központi tubasáv fölött egy magas tubát is kialakít.* E magas tuba megerősödése, sőt szomszédos hangokkal együtt *tubasávvá* gazdagodása jól figyelemmel kísérhető a következő csoport anyagán:

O.[36] A felső réteg hangsúlyozott, exponált szereplése mintegy „egy csapásra" kitágítja a dallam belső kereteit: már nem csak a *b–c–d* trichordban találhatók gerinchangok, hanem ezekkel egyenrangúvá válnak az alsó és fölső kerethangok (f' és g) is; köztük a dallammozgásnak szabad, az eddiginél tágabb tere nyílik. Az ide kapcsolódó változatok száma igen jelentős. Belső párhuzamok és zenei rímek kialakításának sokféle módja figyelhető meg köztük, valóban szilárd forma-típusok azonban nem alakulnak ki, az egyes darabok konkrét formába-öntésénél még az improvizáció is szerepet játszik. A variánsok sorában a kvintváltás nyomait viselő példák véletlenszerű, egyszeri megoldásnak tűnnek; éppen úgy, mint formailag a *más*féle szimmetriákat próbálgató darabok is. Csak néhány példára híva föl a figyelmet: 161, 172, 179–181. példákban az 1. és 2. sor között szerveződik kvint-párhuzam; 167, 170–172.-ben az 1. és 3. sor között *oktáv*-párhuzam mutatkozik; ABB_vC felé alakul a 176, 178, 184. sz. dallam; az 1. és 3. sor között hoz kvintváltást a 174., egészében kvintváltó a 182, 187, 188. Mindezek mellett számos kevésbé

szimmetrikus, csupán apró motivikus összefüggésekkel egybeformált dallam található a csoportban. A szimmetriáknak e sokfélesége is igazolja, hogy általában nem alapvető szerkezeti eljárásokról, hanem csupán akcidentális megfeleléseikről van szó.

A típus egészének egységét nem is ezek az egymást gyöngítő formai kísérletezések adják, hanem egyrészt még mindig a peregrinus-tónus hangjai, másrészt a minden darab mögül jól érezhető – a siratóknál megszokott[37] – szélsőséges recitálási mód, mely a strófás dallamok kereteit mintegy szétfeszíteni törekszik. (E példák többsége szövegileg is a „keserves" műfajába tartozik.[38])

III

A „Szivárvány havasán" dallam rokonai, s a tonus peregrinus köré csoportosuló típusok között lényeges különbséget az *indítás*nál tapasztalunk: az előbbiek a gerinchangok valamelyikén, az utóbbiak a dallam legmagasabb főhangján kezdődtek. Eszerint két, recitáció és dal határán álló népdalcsaládot mutathattunk ki: egy középrétegben indulót (zömben stagnáló, síma tuba-recitációhoz közelálló dallammenettel) és egy ereszkedőt (gyakran a siratók módjára recitáló, meredeken lejtő dallammenetekkel). Az ereszkedő típusban a melodikus gazdagodásra, s a szimmetrikus, teraszos belső szerkezet kialakítására több lehetőség kínálkozott, az idetartozó dallamok ezért a kvintváltó típushoz közelebb álltak. A két dallamcsalád mellé mottóul választott zsoltártónusokat összehasonlítva e különbségek ott is kifejezésre jutnak: az initiumok eltérők, s az ereszkedő tónus tuba-változásával (első részben *d*, másodikban *c*) már egy teraszos kvartváltó szerkezet lehetősége is fölcsillan ($f'–c$ és $c–g_1$).

E különbségek mellett azonban számos azonosság is kimutatható mind a két népdalcsoport, mind a két zsoltártónus között. A következő példák ezeket az azonosságokat, a két dallamcsalád összefüggéseit szemléltetik, az értelmezésben eddig is alapul vett tiszta recitatív anyag segítségével.

P.[39] E csoportban *középkori történeti források* zenei variánsnak tekinthető recitáló tónusait soroljuk fel. Ismerve ugyanis a gregorián variánsokban élő természetét, bizonyos, hogy itt is csupán a változatok összességéből kaphatunk az anyagról valóban hiteles képet, s a lényeges és lényegtelen megkülönböztetése csak összehasonlítás során válik biztossá.

Rokon formulák körébe helyezve az eddig már idézett két zsoltártónust (1. tónus: 191. sz., tonus peregrinus: 199. sz.) a köztük lévő különbségek azonnal jelentéktelenebbnek bizonyulnak, s helyettük a két dallam azonosságai tűnnek szembe. Másodlagos fontosságúak, variábilisek a kezdő hangok, s a tubasáv mellett másodlagos jelentősége van az egyes tuba-hang konkrét magasságának is. Amint strófás keretben, s nem elvont „tónusként" jelenik meg a dallam (200, 201. sz.) a merev tuba-kezelést gregoriánon belül is azonnal megmozgatott, hajlékonyabb recitáció váltja fel. Ismét olyan jelenség ez, mely arra figyelmeztet – más oldalról –, hogy nem értékelhetjük túl az egyes kiemelt tubahangokat. Mivel pedig eddig idézett pszalmusz-tónusaink között lényegében csak a kezdőformula, s a második dallamrész tubájának magassága volt eltérő, így *a két dallamot egymás rokonának, közeli változatának tekinthetjük.*

R.[40] A gregorián anyagnak *népi gyakorlatban élő* változatait tartalmazó csoport még jobban aláhúzza fenti megállapításunkat. Jól látszik, hogy a zenei érzékelés számára itt az eddig külön regisztrált formula-készlet lényegében azonosnak hat; az eredetileg szétrendezett elemek ugyanis a gyakorlatban összeolvasztva élnek. A 204. sz. a tonus peregrinus két-tubás recitációját az 1. tónusból ismert *d–r–m* kezdőformulával indítja; ugyanakkor a kötetlen szöveget a strofikus népdal-anyagból ismert dallamos fordulatokkal és kadenciákkal tagolja; a 205. példában az „ugor rétegnek" nevezett dallamstílusunk irányában történik tonális elszíneződés az egyik fontos vázhangnak eltolódásával (*d* helyett *esz*, vö. 29–34, 51–53. sz. példáinkkal!); a 206. példában a tonus peregrinus magasról induló kezdőformulái dó alaphanggal társulnak (melyet különben peregrinusban nem, csupán 1. és 6. tónusnál ismerünk); a 207–211. példákban, nyilvánvalóan azonos litánia dallamváltozatokban hol megmozgatott, hol egyenesen tartott tubát kapunk; ezzel együtt az *f'* szabad használata ismét a különbözőnek nevezett recitatív modellek azonosságát érezteti. A tonus peregrinus népi gyakorlatban való variálódásának útját követhetjük a 212–217. példákban: a 212–213. sz. a kezdőformula változatait mutatja, a 214. példa a régi hagyományú dallamos befejezést, egy olyan dallamos középzárlattal együtt, mely mögött írásos források már nem állnak; a 216. példa a „hivatalosan" csak lá-végű dallamhoz a stílus ismert szó-kadenciáját adja; a 216. tonus peregrinusban is alkalmazza a Kodály-összevetésben szereplő (hivatalosan csak más tónusokban előírt) *d*-középzárlatot; a 217. példában a flexa-hang (c) kerül a dallam középső metszőpontjára; végül 218.-ban a kötetlen szöveget már majdnem szabályos strófába rendező, dallamos, népdalainkhoz egészen közel álló megoldást látunk, melyben a peregrinus magas kezdőhangja átmenetileg tubává alakul, a középzárlatot magasról induló fordulat készíti elő, a második részben pedig mellékhangokkal körülírt másod-flexa jelenik meg.

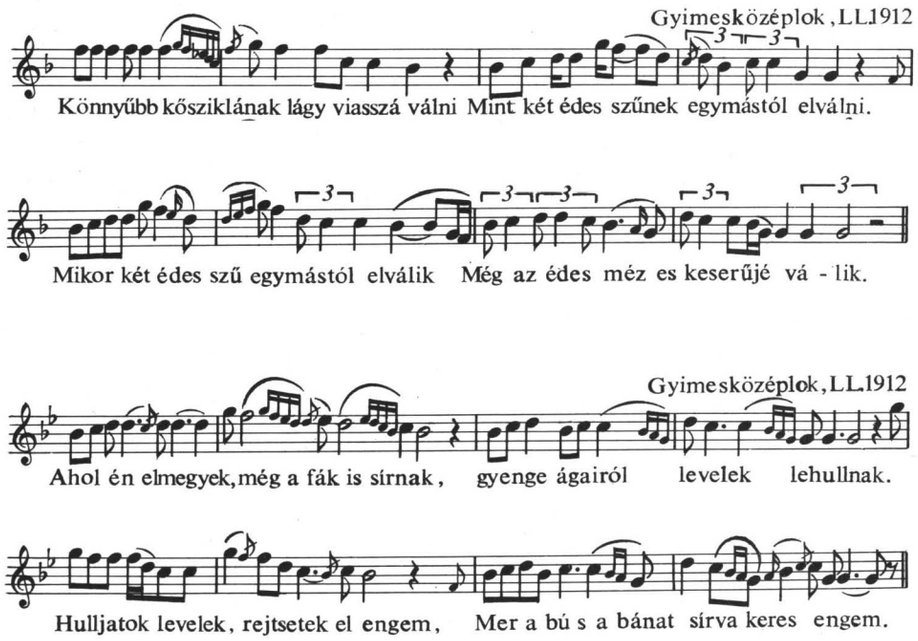
E jelenségek alapján elmondhatjuk, hogy népzenei anyagunk interpretációja szerint *a mindeddig két külön csoportban tárgyalt recitáló tónusunk egynek tekinthető:* egyetlen, szeptim-ambitusú recitatív modell képe bontakozik ki szemünk előtt. Az egyes konkrét dallamok e modellnek hol több, hol kevesebb hangját realizálják, így ambitusuk is különböző. E felfogás mellett döntő bizonyítékot hoz a következő példacsoport: a hagyományos dallammodellek alapján szabadon improvizáló legfőbb népi recitatív műfajunknak, a *siratónak* erdélyi dialektusa.

S.[41] A korábban már idézett eddigi irodalom[42] mindkét nagy pszalmodikus dallamcsoportunkat összekapcsolta már egyes siratópéldákkal. Itt összeállított csoportunk ezen túlhaladva azt mutatja be, miként viszonylik egymáshoz a két változatkör. A 219.-ben az 1. zsoltár-tónusnak megfelelő, de mozgékony tubasávot használó anyagot idézünk; a végső zárlat a változatok alapján (219: *g*, 220: *b*) esetlegesnek tekinthető. A tubasáv belső átrendeződése, mely már a strófás anyagban is végig kísértett (*d* helyett *esz*, *d–c–b* gerinchangok helyett *esz–c–b*) variáns megoldásaként itt is előfordul (221. sz.). Nagy ambitusú, peregrinus-típusú dallam a következő (222.) siratót, melynek egyes szakaszai azonban mintegy beragadnak a középső és alsó rétegbe, s azt önálló *b–c–d* initiumokkal sűrűn ismételgetik. A különböző recitatív formulák tehát azonos darabon belül jelentenek most részkülönbséget. E siratónál válik világossá, honnan származnak idevonható népdalainkban

az erősen jelentkező *f*, kadenciák, melyek még a népi gyakorlatban átszínezett zsoltár-tónusokon is nyomot hagytak, s melyeket eddig Kodály mari párhuzama magyarázott. A pentaton siratókban van igazán otthon a f_1-re záró fordulat, a recitatív stílusnak valószínűleg legarchaikusabb záró-formulája. Ezt, s egyben az *f*, kadenciahangnak *b*-vel való kapcsolatát demonstrálja következő (223.) példánk is (vö. 91–99. példáinkkal!), míg a 224. és 225. *g*-re végződő változatokat mutat. A 226. példa a fölső peremhang *(f')* gyakori tubásodására hoz példát, s egyben érezteti, hogy ezzel áll kapcsolatban a dallam egyes részeinek alkalmi teraszos elhelyezkedése is. A 227. és 228. pl. a nagyambitusú siratómodell egyes részleteinek (227: felső szakasz, 228: alsó szakasz) önállósulását, kis ambitusú formulába rögződését mutatja.

E példasor tanúsága szerint dallamtípusunknak ereszkedő és középrétegben időző ága teljességgel egymásba olvad. Ha ennek tudatában tekintünk vissza strófás népdalainkra, az ott bemutatott különböző típusokat a dallamstílusban rejlő teljes eszköztár szűkebb vagy tágabb felhasználásaként értelmezhetjük. Így végül a strófás darabok *összességéből* alakul ki az a gazdag zenei kép, melyet egy-egy hosszú, klasszikus siratót már önmagában is reprezentál.

Mindamellett a két dallamcsalád elemeinek, ismertetőjegyeinek lényegi összetartozása dokumentálható már a strófás anyagon belül is (pl. 167–170. sz.). Különösen szép példa erre egy gyimesi keserves két változata ugyanattól az énekestől, melyben az alsó és felső indítású recitáló dallamok siratómódjára egybeötvözve jelennek meg:

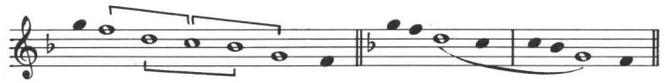


IV

A rész-megfigyeléseket összegezve először a stílus ismertetőjegyeit kell meghatároznunk. Leghelyesebb e meghatározást a már ismert és leírt „régi" stílusokhoz viszonyítva elvégezni:

Változataink sora ismételten közeledett a kvintváltó dallamok egyes típusaihoz. Olykor eldönthetetlen, hogy egy adatban erősen melodizált és kvintmegfeleléseket fölvett pszalmodizáló dallamot sejtsünk-e, vagy elhomályosult kvintváltást. Amikor tehát most e két stílust egymással szembeállítjuk, mintegy a két szélső értéket, viszonyítási pólust jelöljük meg; az egyes dallam azután a két szélső pont között, egyikhez vagy másikhoz közelebb helyezhető el. Mindazonáltal e szembeállítás még kisarkítottsága mellett is alkalmas lesz a stílus jellemzésére.

a) A pszalmodizáló típusban a tonalitás magva a *m–r–d* trichord. A többi hang ennek konjunkt kapcsolatú bővítésének logikája szerint jelenik meg. – A kvintváltó dallamok tonális rendje a *la* és *mi* pólusok köré szerveződik, a hangok tonális szerkezete tehát diszjunkcióra épül.[43]



b) A pszalmodizáló dallamokban a *l,* hang a *dó* révén, a felső *la* pedig a *szó* révén kerül játékba; a két *la* (oktáv) azonosságát szinte nem is érezzük. A kvintváltókban viszont az alsó *la* rendszerint szilárd alaphang, a felső *la* pedig a másik pólushoz, *mi*-hez tartozó „erős" hang; emiatt e stílus készségesebb a tonalitásnak oktáv-kvint érzeten való átfogására.[44]

c) A pszalmodizáló stílus elsődleges formában kisambitusú sorokat használ, általában szekund vagy terc dallamlépésekkel halad, a dallamban sok a repetált hang. A kvintváltó dallamok szeretik azokat a hangközlépéseket, melyek a hangkészletet (vagy legalábbis egyes rétegeit) átfogó tonális érzetből fakadnak.

d) A pszalmodizáló típusú dallamok egy regiszterben mozognak, vagy ha ereszkedők, úgy az ereszkedés módja, tempója, stagnálása stb. esetleges, kevéssé strukturális és tervszerű. A kvintváltó dallamokban a kvintváltás elve lényegessé teszi a rétegek elkülönítését, s az ereszkedő formának ehhez mért elrendezését.

e) A pszalmodizáló dallamokban a dallamelemek sorokra bontása, diszpozíciója esetlegesebb, s mintegy az eredeti kötetlen szerkezetre utal. A kvintváltó típus eleve világosabb, rögzítettebb, a négysorossághoz illőbb módon használja, rendezi szét a dallamelemeket.

f) A pszalmodizáló dallamok jellegzetes főzárlata a *b3,* vagy abból levezethető; általában már a 2. sor előző hangjai erre utalnak, ezt készítik elő. A kvintváltó dallamok jellegzetes középzárlata az 5, vagy abból levezethető; a 2. sor dallamhangjai a *d* helyzetét (sőt némileg függetlenségét) erősítik, szinte önálló tonikára emelve e hangot.

g) A pszalmodizáló dallamokban a melodikus ívnél, mozgás-iránynál jellemzőbb a sor „dallamsávja", az ambitus. A kvintváltó dallamok karakterisztikusabb, jellemzőbb motivikájú sorokkal (főleg kezdősorral) élnek.

h) A pszalmodizáló dallam-modellt úgy is jellemezhetjük, hogy szerkezetileg *csak két elemből épül* fel. A két elemet világos kétsorosságában képviselik a zsoltár-tónusok, szabad variációban a sirató-recitációk, és két-, három-, de főleg négysoros adaptációban a strófás népdalok.

A két alapelemnek négysoros strófával való kombinációja során többféle megoldást láthattunk. Olykor mindkét dallamfél mintegy széthúzva, menetközben belső kadenciát („flexa") képezve tartalmazza az 1., ill. 2. alapelemet (pl. 29); máskor az egyes elemek incipitjét vagy záradékát, máskor a teljes elemet ismétlik, variálva ismétlik (AA_vBB_v, pl. 10.); ismét más esetekben az első elem többszörös, variált ismétlése után következik a második elem (AAAB, pl. 1.); s e módszerek kombinálódhatnak is (pl. 101: az egyik elem megkezdése – belső kadencia – quasi ismételt kezdéssel a zárlatig).

Ha azonban igazi négysorosság zenei igénye jelentkezik, akkor további műveletekre kényszerül a zenei formáló ösztön. Mindkét dallamfélben olyan erős variációt vezet be, hogy a dallamnegyedek (sorok) között *szembeállítás,* belső korrespondencia keletkezzék. Erre szolgálnak az egymástól karakteresen elütő dallamokat szülő variációk, az 1–2. ill. 3–4. sort élesebben megkülönböztető kadenciális különbségek, a variációhoz szükséges „terepet" biztosító ambitustágítás, kitágított hangközlépések, vagyis a *recitálásnak melodizálással* való fölváltása (vö. 128–129. példákat stb.). A strofikus szerkezet kihasználásának további eszközei a kadenciális különbségekre mintegy ráakaszkodó dallam-megfelelések, esetleges kvart- vagy kvintváltások (pl. 81).

A két-*elemes* alapgondolatnak jobban megfelelő két*soros,* vagy ahhoz közelálló formáknál tehát a szerkezeti feszültség a közép- és főzárlat kétpólusosságára épül (pl. 4, 108.). A négysorosságban mindkét rész belülről széthasítva („flexa"-jelenség) az 1–2. ill. 3–4. sor között is poláris feszültséget hoz létre (33, 122. pl.).[45] Ezzel összefüggésben az alapvetően recitatív dallammozgást egyre erősebben melodikus-lírai kifejezés váltja föl.

E ponton találkozik stílusunk a kvintváltó dallamok stílusával, melyek lényegükből fakadóan ezt a négysorosságot testesítik meg. Találkozásuk föltehetően nem csupán formai, hanem éppen a kvintváltó dallamok stílusa táplálhatta a pszalmodizáló dallamokat átalakító belső igényt.

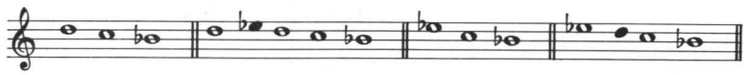
Hangsúlyozzuk tehát, hogy a két stílus nem válik el élesen. Sok dalban keveredhetnek a stílusjegyek, s merev besorolás helyett inkább arról kell beszélnünk, hogy egy adott dal melyik ideálhoz áll *közelebb.* Ha a dalt a föltételezett eredet szempontjából mégis be kell sorolnunk, úgy a változatok vonalán kell a „tisztább" alapképletek felé haladnunk, s ennek alapján állapítani meg a hovatartozást. Sok esetben azonban még e módszer is egyaránt meggyőző két megoldáshoz vezet, s így el kell fogadnunk a dallam- vagy stíluskontamináció lehetőségét.

*

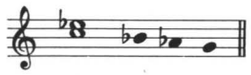
Könnyebbnek látszik stílusunkat az ún. „ugor rétegtől" elkülöníteni, minthogy amannak diatonikus motivikája, fríges színezete első hallásra elüt emennek pentatóniájától.[46] Határesetek, átmenetek azonban itt is vannak, melyek hol a két stílus bizonyos közös alapjaira, hol utólagos keveredésekre vezethetők vissza.

A két stílus ugyanis inkább csak fejlett strofikus fejleményeiben különül el élesen egymástól, míg egyszerűbb recitatív formáiban, elsősorban a siratóban közös vonásokat találhatunk. Közös mindenekelőtt az a dallamformálási elv, hogy a hosszabb középsávos (esetleg hevesebb felső indítás után elért középsávos) recitációt az előzményeket záró-értelmező lecsúszó dallamrészlet követi.

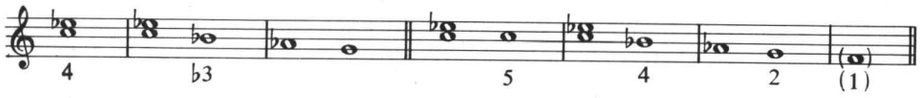
Ismerünk olyan erdélyi siratókat, melyekben a *b–c–d* recitáló kezdet után az *esz* előbb mint váltó-, majd mind erősebb gerinchang szerepel.[47] Így a *d–c–b* triton átadja helyét egy *esz–c–b* tritonnak, vagy *esz–d–c–b* tetrachordnak.

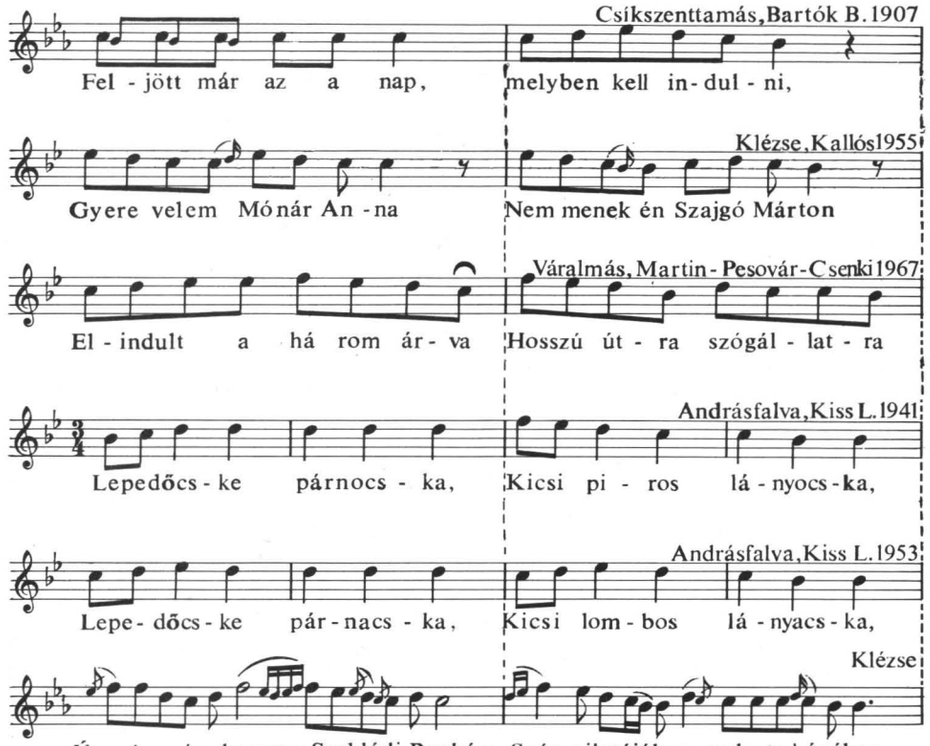


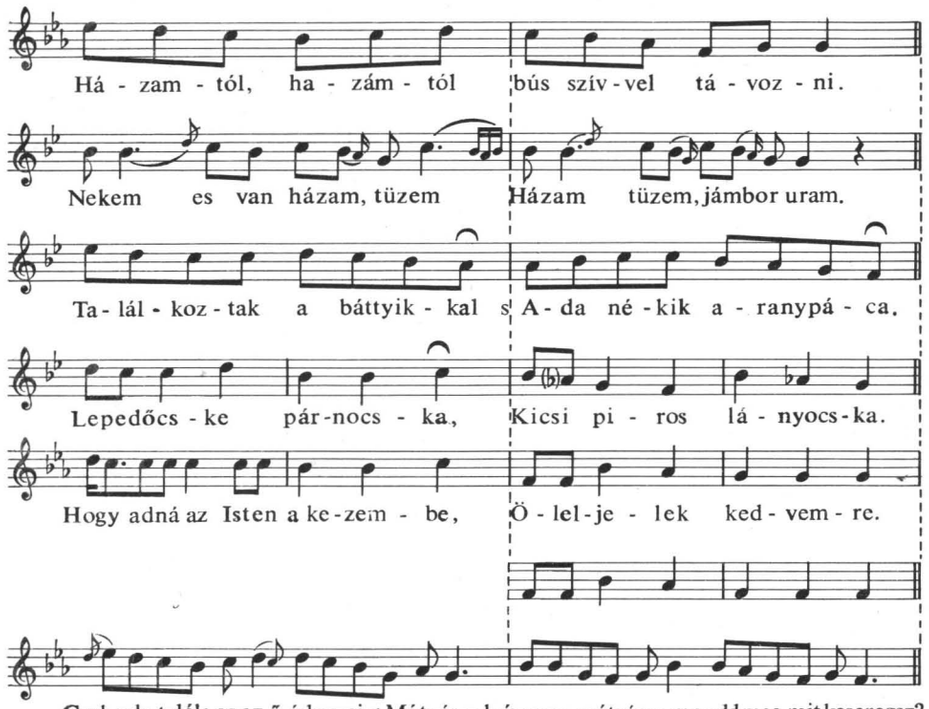
Az *esz* hang megerősödése a *c*-t is erősíti, s az aláhajló kiegészülés általában fríg szekundot hoz magával. Így a *g–c–esz* ál-kvartszext gerinc egybeesik az „ugor" dallamok tonalitásrendjével:



Sőt amennyiben e pszalmódia történetesen *4–b3–x* kadenciasort alakítana, ez egybeesik egy transzponált *5–4–x* kadenciarendű „ugor" képlettel.

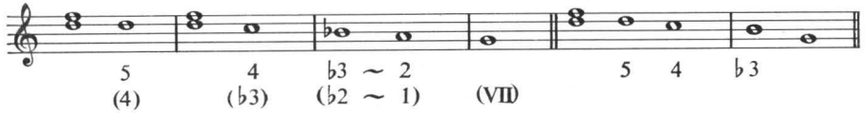






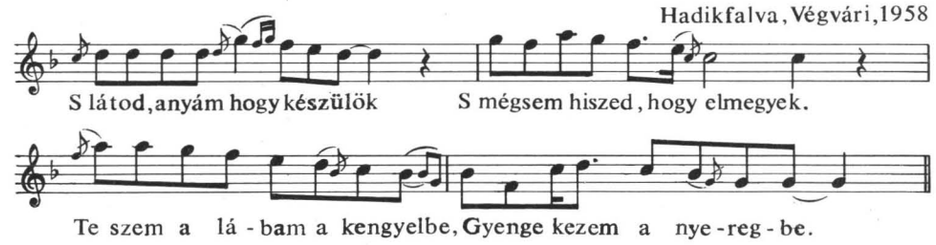
Csak oda talála sz az ő édesapja: Mét sírsz lyányom, mét sírsz, mondd meg mit keseregsz?

Ha ezt az „ugor-típusú" elrendezést visszatranszponáljuk szokásos írásmódunkba, kitűnik, hogy a pszalmodizáló (peregrinus) dallamok és az ugor típusok között még egy stílus-kontamináció lehetséges:



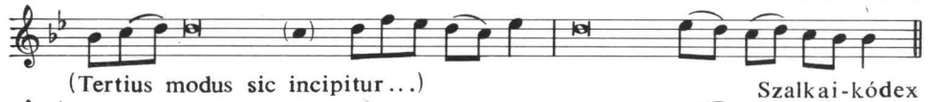
mindkettőben fontos szerepet játszik az *f'–d* hangpár (így tehát nem a pszalmodizáló *esz–c*, hanem az *f–d* hangpár lesz az „ugor" alaphangközének, a felső kis tercnek megfelelője). A pszalmodizáló dallamokban ritkán ugyan, de előforduló *4* középzárlat további keveredés indítéka lehet.

Hadikfalva, Végvári, 1958



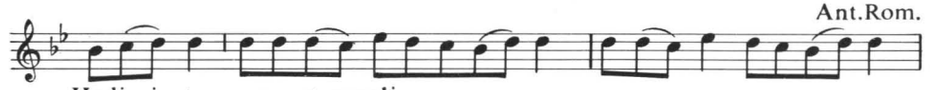
A nagyszekund + nagyszekund, ill. nagyszekund + kisterc szervezésű triton-motívumok variatív kapcsolata (melyre fenti stílus-összevetésünk épült) népzenénkben elég ritka, bár éppen a siratóban találunk rá példákat. A gregorián zeneelméletben viszont a pentaton és diatonikus (vagy különböző építésű pentaton) dialektusok itt vázolt korrelációja közhelynek számít, pl.:

Ant. Monast.

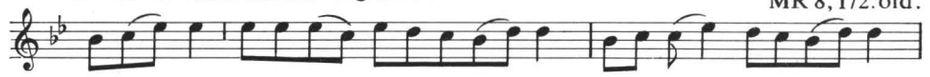


Szalkai-kódex

Ant. Rom.



MR 8, 172. old.



Worcester Antiph.

Kn. 2. Antiph.

A két stílus között nemcsak formai, hanem műfaji összefüggés is van. Említettük, hogy siratóink két dialektusa lényegében e két alapmodell különbözőségére épül. A strofikus fejleményeket sok közös szöveg, továbbá a XVI. századi históriás énekben való hasonló (ha nem is egyenlő intenzitású) fölbukkanás köti össze, megerősítve a recitatív modorban észlelt kapcsolat realitását.

V

Meglepő, hogy a stílust bemutató hosszú példasornak biztos adatai szinte kizárólag Erdélyből valók. Az országból jóformán csak elmosódott, kétséges, bizonytalan adatot idézhetünk. (Ilyenek pl. a példasorunkba föl sem vett pásztornóta-típusok, az Erdők, völgyek dallamcsalád stb.) Lehetséges, hogy ebben dialektus-különbséget kell látnunk, hiszen a siratókban is elkülönül az országos diatonikus és erdélyi pentaton-pszalmodikus sirató forma. Más feltevés szerint Erdély konzerváló erejét jellemezné a kipusztult archaikus forma megtartása. Lehetséges, hogy az országból esetlegesen idevonható, de homályosabb típusok radikális átalakulás eredményei, mely egy újabb tonális-melodikus eszmény szerint formálta át szinte fölismerhetetlenné az ősi dallamot. Mindenesetre végig kellene vizsgálni az ország területén élő *b3* főzárlatú (vagy ebből levezethető) típusokat, nem rejlenek-e egyik-másik mögött az itt tárgyalt stílus körvonalai.

Ha azonban e kétséges típusokat nem vonjuk is ide, meglepően nagykiterjedésű stílusrétegre kell gondolnunk: mindenesetre kiterjedtebbre, mint a közfelfogás a Kodály-összevetésben szereplő egyetlen példa alapján gondolná. A régi rétegben talán legerősebb 6, 8, 12 szótagszámú dallamok teljes átnézése alapján úgy becsüljük, hogy a régi réteg – durva számítással – négy egyenlő nagyságú részre osztható: elsőbe a kvintváltó (ill. abból származtatható), másikba az ún. ugor típusból levezethető, harmadikba a „pszalmodizáló" típusok kerülnének, a negyedik pedig több kisebb, részben még meghatározatlan, de nyilvánvalóan régies dallamcsoportot foglalna magában. Az arányok némiképpen módosulnának attól függően, hogy a stílus-kontamináció darabjait, a határon álló típusokat hova osztanánk be. Mindenesetre ez a számítás igazolná, hogy *régi stílus* helyett *régi rétegről,* s azon belül – Kodály szavával élve[48] – „stílusok soráról" beszéljünk.

*

Tudunk-e mondani valamit e stílusok hozzávetőleges időrendjéről, történeti viszonyukról? E nehéz kérdésben biztos kiindulópontot csak az összehasonlító tipológiai vizsgálat, főképpen a rokonnépek körében folyó összehasonlító munka fog adni. Az alábbi megjegyzések csak hipotetikusak lehetnek.

Nyilvánvaló, hogy egyetlen dallamtípust sem tartunk ma már „eredeti" alakja szerint kezünkben. Mindegyik – a legősibb típusok is – magukon hordják az európai lét, a műzenei és irodalmi hatások, újkori tonális-formai fejlemények hatását, továbbá a táji, szociológiai elkülönülés és egyéni énekmód bélyegét. Amikor tehát egy-egy dallamstílus korát igyekszünk meghatározni, úgy arra a korszakra gondolunk, mely a stílus (dallam) lényegi alapgondolatát, szerkezeti elveit leghatóképesebb, legéleterősebb periódusában képviselte, vagy éppen kialakította.

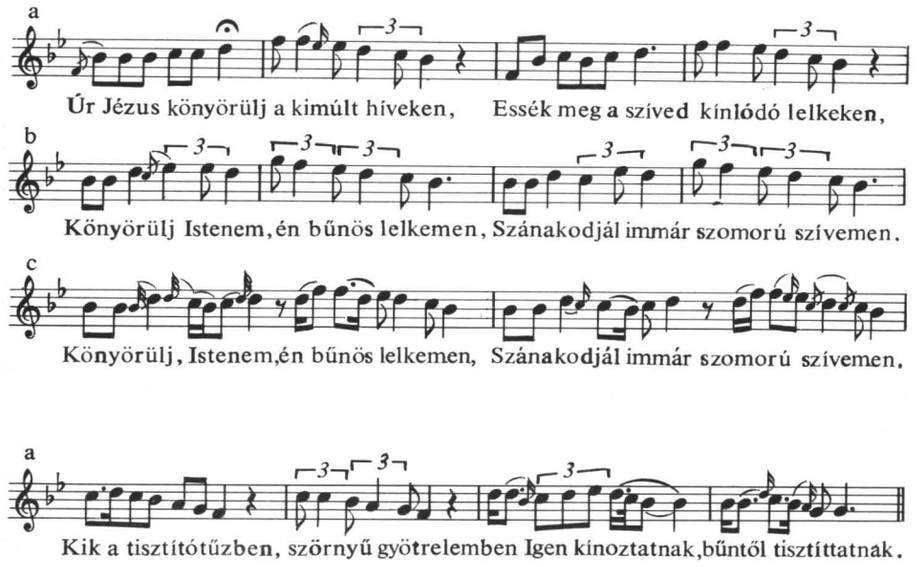
Már Bartók, Kodály, Szabolcsi úgy sejtette,[49] később Vargyas valószínűsítette,[50] Vikár L. mari kutatásai pedig bizonyították,[51] hogy a kvintváltó stílust alapjában türk eredetűnek kell látnunk, befogadásának idejét pedig talán a vándorlás utolsó századaira tehetjük. Úgy tűnik, a magyarság szempontjából ennél ősibb lehetett a diatonikus siratótípusú dallammodell (legalábbis kötetlen, strófátlan formáiban).

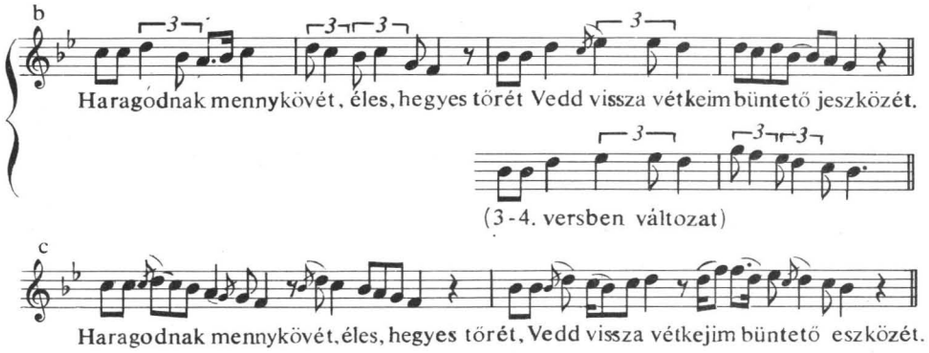
Hogyan helyezhető el ezekhez képest a pszalmodizáló típus? Vargyas a siratón belül

elkülönít egy pentaton-türk és egy diatonikus-ugor típust.[52] Mi hajlanánk arra, hogy a pentaton siratót is „ugorkorinak", a diatonikus recitatív dialektus-változatának tekintsük, s elkülönítsük a strófás népdalainkban fennmaradt „türk" kvintváltó pentatóniától. Feljebb elemeztük, hogy a siratód-dallam modelljei oly közel állnak egymáshoz (sokszor még egyazon siratón belül is megtaláljuk az átmenetet, vagy keveredést), hogy nincs okunk e két stílust külön eredetűnek és külön korúnak gondolnunk.

A strofikus formákat, melyek a pszalmodizáló stílusnak ma számszerűen uralkodó képviselői, történetileg későbbinek kell tartanunk a kötetlen recitatív formáknál, melyet már csak a szokás által megőrzött sirató és az egyházi használattal konzervált pszalmikus műfajok tartanak. A kötetlen formákból zárt strófákba való átmenet kérdéseivel mind gregorián, mind népzenei vonatkozásban Maróthy J. tanulmányai foglalkoztak[53] (legföljebb a strofikus formák korai, sőt primer jelentkezése, pl. éppen a kvintváltó típusban, kíván további magyarázatot). A recitatív formákból sarjadó strófák kialakulása majd az általunk másodlagosnak tekintett, „átmelodizált" variásnok kifejlődése már a kvintváltó szerkezetek rögzített (négysoros, izo-szillabikus) sajátosan magyar alakjának kikristályosodásával egyidőben, részben azzal kölcsönhatásban mehetett végbe.

Ismeretes, hogy stílusunk testvére, az „ugor" recitatív mily nagy hatással volt a históriás énekre, majd a XVI–XVII. századi tánczenére, egyházi énekre, lírai népdalra.[54] Sajnos a pszalmodikus dallamok mai igen vegyes szöveganyaga[55] a stílus eredeti funkciójára nem enged következtetni. Ez a nemzetközi összehasonlító adatok értelmezését is, de a stílus esetleges műzenei továbbélésének nyomozását is nehezíti. Egyes példák mégis azt sejtetik, hogy a pszalmodikus stílus sem lehetett hatástalan a XVI–XVII. században kialakuló új dallamstílusra.[56]





Kétségtelen azonban, hogy az e korban átformálódó zenei ízléstől távolabb áll a pszalmodikus stílus hangzásvilága, mint az ún. ugor rétegé, melynek diatóniájával, s akár modulációsan is értelmezhető quasi-szekvenciáival a kor műzenei tonalitásérzéke inkább talált kapcsolatot. Ezen kívül – talán földrajzi okokból is – e diatonikus dallamcsalád jobban szem előtt lehetett. A pszalmodikus eredetű strófák viszont elszigetelődtek, vagy a felismerhetetlenségig beolvadtak más típusokba, s ha volt is kezdemény műzenei átformálásra, a folyamat megállt. Nem véletlen, hogy a XIX–XX. század fordulóján, a népzenei érdeklődés föllendülésekor a közízlés számára sokkal idegenebbül szóltak ezek az erdélyi dallamok, mint az „ugor" rétegnek – sok XIX. századi kiadványban is előforduló – példányai; ugyanakkor viszont Bartókék zenei ösztöne és ízlése éppen ezek után nyúlt a legmohóbban.[57]

*

Több ízben érintettünk tonális kérdéseket. Stílusunk két szempontból is érdekes tonalitás-elméleti adatokat nyújt. Az ugor recitatívval kimutatott kapcsolat világossá teszi, hogy a különböző „tónusok" közötti kapcsolatokra logikus magyarázatot adhat ugyan a skála-szisztémán alapuló teória, tényleges összefüggéseket azonban csak a konkrét dallammotívumok összevetése tárhat föl. A tonális variáció kiindulópontja általában egy-egy kisambitusú motívum belső átszíneződése, egy indifferens hang ilyen, vagy olyan fixálása.[58]

Láttuk, hogy stílusunkban a dallam jellege lényegében azonos marad, akár a dó, la, vagy szó záróhangon állunk meg. Ez a sajátság a tonalitás ókori fogalmához vezet minket (echoi), melyben a tonális karaktert nem az alap- és záróhang, ambitus és hangköz-szerkezet együttese dönti el, hanem a központi dallam-gondolat. Az így összetartott tonalitásnak variánsként értékelhető alfajait különítik el a különböző záróhangok és különböző incipitek.[59]

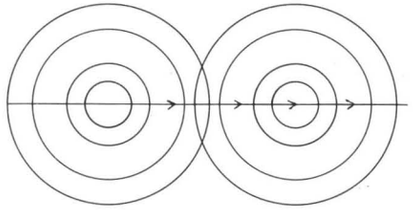
*

A centrális motivika kiemelése rendszertani problémák fölvetéséhez is vezet. Kétségtelen, hogy egy olyan dallamstílusban, melynél a kadenciarend ingadozó (vagy éppen egybeesik

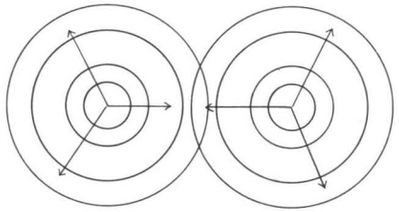
más kiindulású típusok kadenciarendjével), maga a dallamív pedig esetleges és nem jellemző, az egybetartozó dallamadatokat hiánytalanul összehozni semmiféle „szótári" rendszerrel nem lehet: csak a típusokban sorról sorra vezető variánsok mutatnak rá az összetartozásra. A fenti példasor tagjait a MTA népzenei gyűjteményének rendjében sokszor egészen különböző helyekről kellett – a dolog természete szerint – megkeresni, csupán azért, mert pl. két, egyébként igen hasonló alakot a kezdőmotívum, valamely sor dallamíve, vagy a kadenciarend egymástól elválasztott. Ez még inkább aláhúzza Járdányi P. alapvető elképzelését, hogy a mechanikus adatokon alapuló szótári rendezést és a stiláris alapon történő zenei rendezést egymástól el kell választani.[60] Mindkét rendezési módszerre szükség van, s egymással nem helyettesíthetők. Hozzátehetjük azonban, hogy a Járdányi-féle dallamelv (a dallamsorok magassági viszonyait, azon belül pedig a sor mozgásívét alapulvevő rendezés) sem válhat a *stílusrendezést* keresztező mechanikus szótári renddé. Olykor a variánsok sora nyilvánvalóan egybehoz olyan adatokat, melyeket a dallamvonalrend elválasztana. Különösképpen kell erre vigyáznunk a kisambitusú anyagban, melyben sem a sorok magasságrendje, sem melodikus mozgás-tartalmuk nem olyan jellegzetes, mint pl. a kvintváltó típusokban; de ugyanúgy a recitatív előzményekből kisarjadó dallamoknál, ahol az alapanyag mozgása „jellegtelen", a sorokra tördelés pedig esetleges.

Problematikusabb az elemzésből adódó második metodikai tanulság. Úgy látszik, hogy ha a régi stílusú népdalainkat folyamatosan egy szálra akarjuk formai alapon felfűzni, más eredményekhez, más összefüggések föltárásához jutunk, mint ha a zenei anyag sűrűsödési pontjaiból indulunk ki.

A Magyar Népzene Tára VI. kötete kiválasztott anyagát dallamtípusokra bontotta, s mindegyik típuson belül a sűrűsödési pontokból kiindulva („főáram") rendezte el anyagát, kielégítő eredménnyel.[61] Ha azonban egyetlen kötet, vagy egyetlen dallamtípus belső rendezésére korlátozzuk ezt a módszert, s a típusokat már egymáshoz átkötve, lineáris rendezéssel csoportosítjuk, megeshet, hogy egy-egy központi jelentőségű, koherens, sőt stílus-alkotó dallamcsoporthoz esetlegesebb adatokon, típusokon keresztül jutunk el csak azért, mert azok közelebb fekszenek egy előző jellegzetes típuskörhöz. Így a határesetek már előkelőbb helyre kerülhetnek, mint az őket magyarázó főadatok. Ismételjük, az egyes dallamtípusok esetében a közreadó könnyen elkerüli e veszélyt, mikor a főárammal kezdi a közlést. Kérdés azonban, hogy ugyanúgy elkerülheti-e a típusok egymáshoz való viszonyítása során. Mindenesetre érdekes kísérlet lenne fölvázolni régi rétegünk rendszerét úgy is, hogy a lineáris módszer helyett:



több centrumot veszünk fel; ezek belső logikus rendezésével mintegy kör-körösen haladva jutunk el a periferikusabb adatokig, míg a növekvő sugarú körök területe egymást fedni kezdi, vagyis míg a másik centrum periferikusabb adataival érintkező, keveredő, sőt azokkal egybeeső példányokig jutunk:



Végül a magyar népdal-anyagnak (főképpen a régi rétegnek) ilyen többcentrumú, stílusokra bontott áttekintése biztos alapot nyújtana a nemzetközi összehasonlításhoz. Köztudott, hogy egyes dallamot egyes dallammal, de akár egyes típust egyes típussal összevetni: kockázatos vállalkozás. Ha népzenénkben jól körülhatárolható, típusok sorát magábafoglaló stílusokat vethetünk össze a nemzetközi anyagban hasonló szélességben fölmért és körülhatárolt stílusokkal, képet kapunk népzenénknek valódi beletagolódásáról az eurázsiai dallamkultúrákba.

A pszalmodikus stílus nemzetközi kapcsolatait e tanulmány nem érintette. Ismeretesek azok az összefüggések, melyekre Szabolcsi B., C. Nagy B., Rajeczky B. hívta föl a figyelmet.[62] Eredményeiken csak a magyar népzene tipológiai vizsgálatát legalább megközelítő, nagy anyagra támaszkodó eurázsiai dallamrendezés után léphetünk túl.

A

1

Ho-vá mégy, hová mégy Tizen-két kő-mű-ves

2

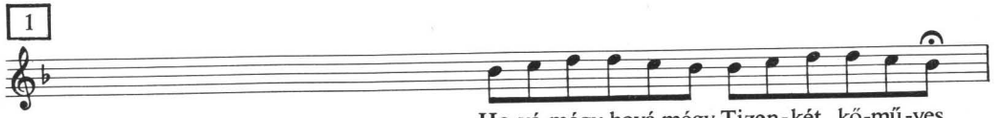
Pá-zsin-tos ud-va-ron lakik a szegénység

3

Hij elé, hij elé, Más ka-pu e-li-be

4

A-lud-jál, a-lud-jál kicsi Ráduj Péter

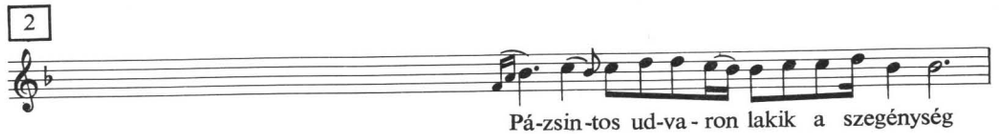


5

Gyi fa-kó, gyi szürke, Más ház e-le-ji-be

6

El-in-dult a há-rom ár-va Hosszú jút-ra szol-gá-lat-ra.

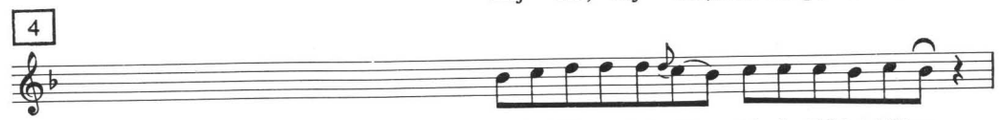


7

Csá Bo-dor a bo-roz-dá-ba Csá Bo-dor a bo-roz-dá-ba

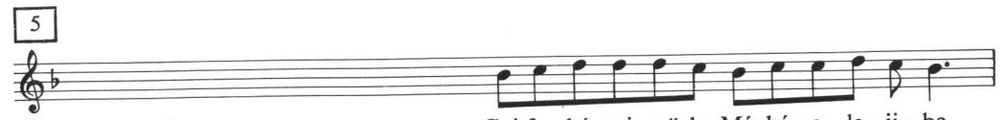
Elmegyünk, elmegyünk hogyha dol-got kapnánk.

Ott az ka-ma-rá-ba bé-szo-rult a szükség.



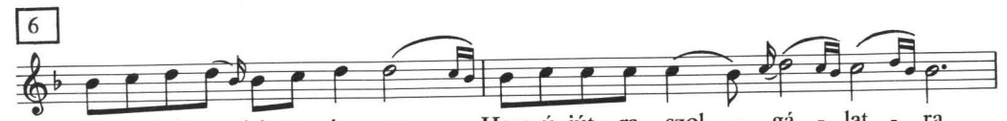
Ott es adnak valamit a Jézus-ka ne-vi-be.

A-lud-jál, a-lud-jál kicsi Ráduj Péter.

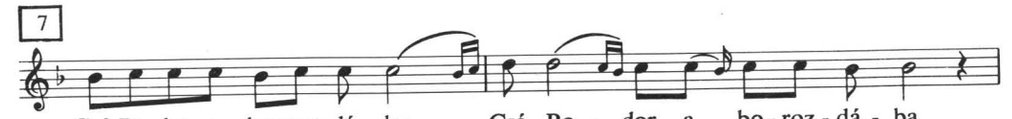


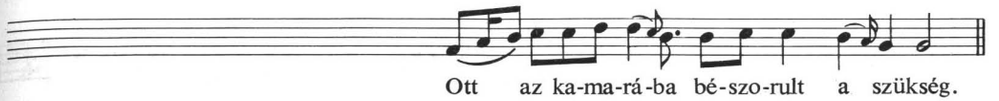
Ad-ja-nak va-la-mit A Jé-zus ne-vi-be.

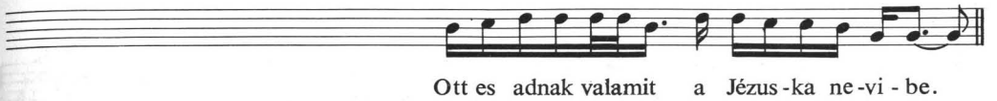
Gyere vissza, há-rom ár-va Ja-dok nek-tek há-rom vesz-szőt.

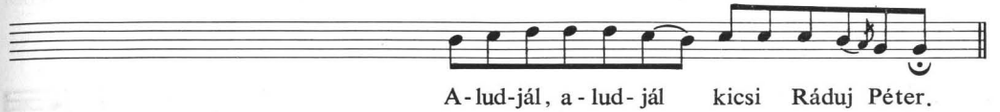


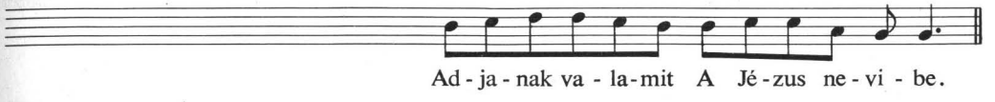
Nincs kenyér a ta-ris-nyá-ba, Nincs ke-nyér a ta-ris-nyá-ba.

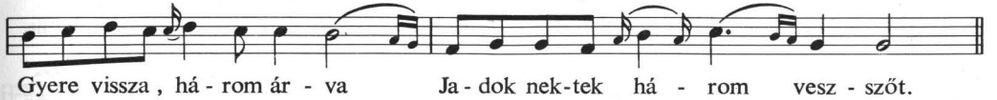


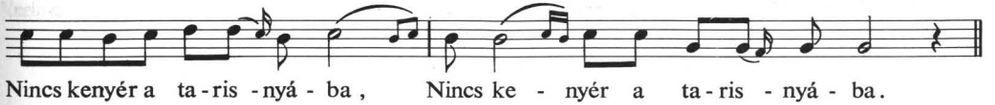








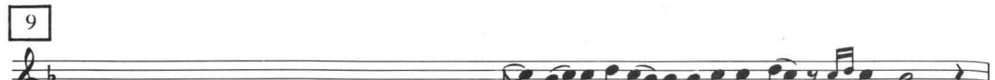




B

8

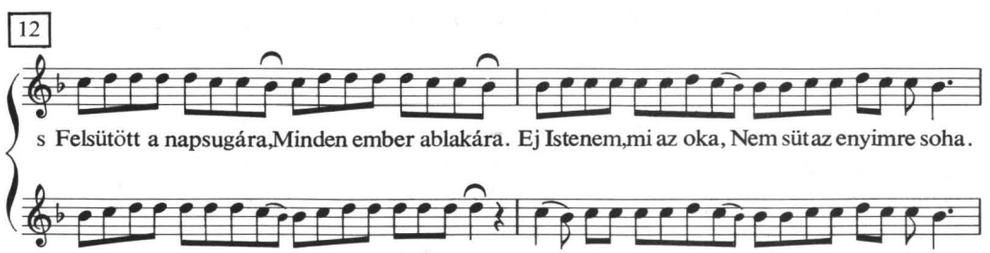
9



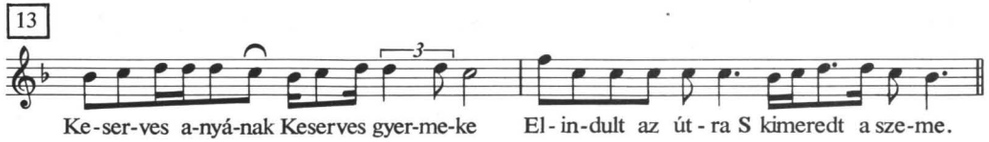
10

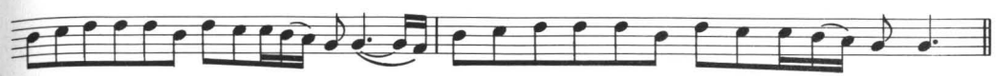
11

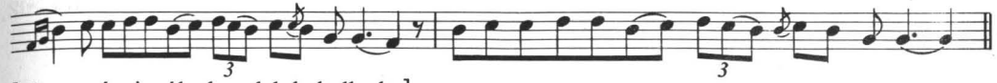
12

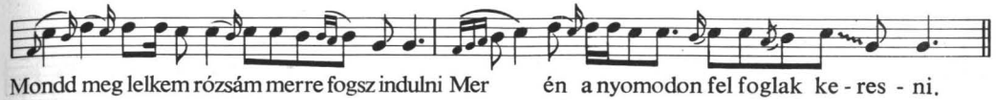


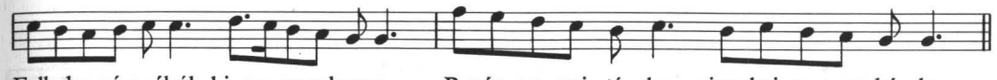
13



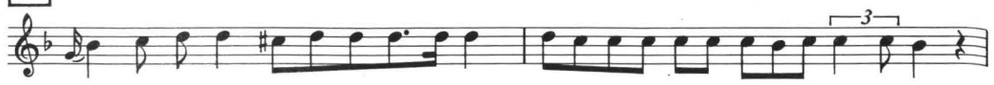






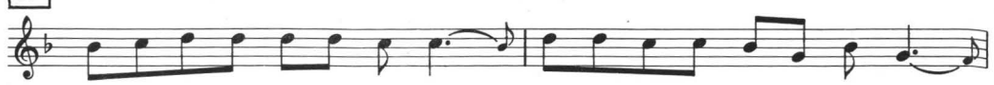


14



Nincs i - gazság se - hol az ég a - latt Az i - gazság napja már ré - gen el - ha - ladt.

15



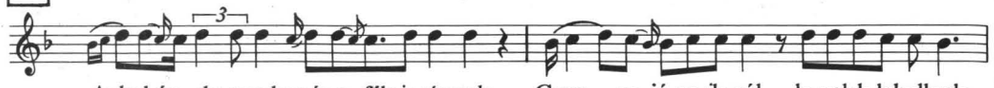
Bú - su - lok es, bán - kó - dom es Ha sí - rok, re - ám fér az es,

C

16

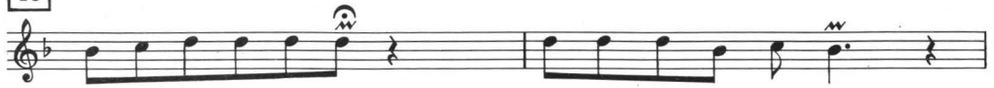
Amott kerekedik egy feke - te felhő Az alatt el - re - pül egy feke - te madár,

17



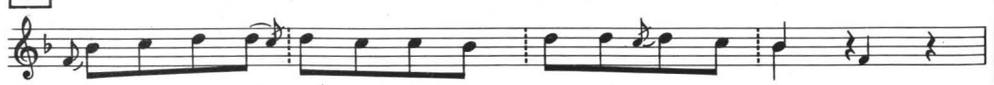
Azhol én elmegyek,még a fák is sír-nak, Gyen - ge já-ga-ik-ról le-velek lehullnak.

18



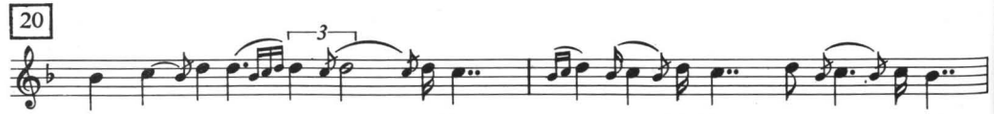
Kö - ve - cses út mel - lett Pá - rot - lan ger - li - ce

19

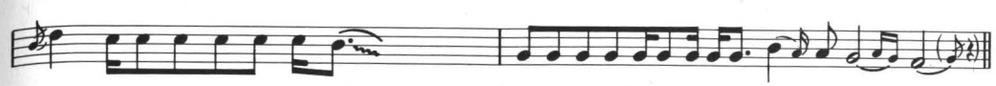


Én ki - me - nék küs ker - tem - be Vi - rá - gom nez - ni.

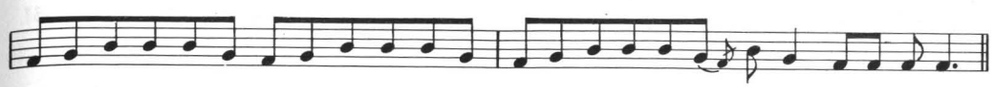
20



Kö - rös - fő - i ré - szeg a - latt há - rom kislány za - bot a - rat



Nincs a - ki i - ga - zat te - gyen Hogy egyik,mint a más,ej szerencsés legyen,hej.



Sír - jon e - gyik szemem,sírjon a má-sik es, Sír - jon mind a ket - tő, mint a zá-por e -ső.

Szállj le,madár,szállj le,had ü-zenjek tő-led, A-pámnak,anyámnak, jegybé-li mátkámnak.

Hull - ja - tok levelek, rejtse-tek el en-gem Mert az én é - desem mást szeret nem en-gem.

Ki - nek e vi - lá - gon Nem volt sze-ren - csé - je.

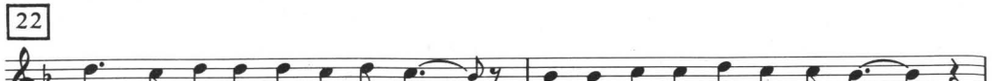
E - lüt - te az é - gi har-mat Vi - rá - gom szi - nit.

Ej, haj, za-bot a-rat a lo - vá - nak Sze - re - tőt ke - res ma - gá - nak.

D

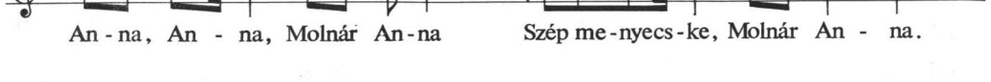
21

22

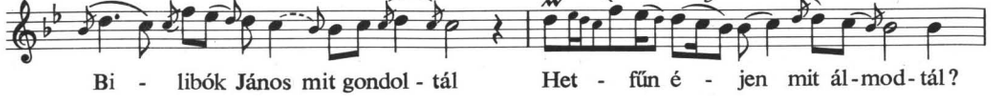


23

24

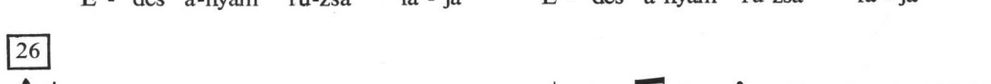


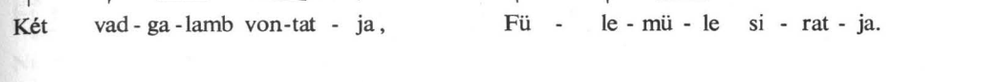
25

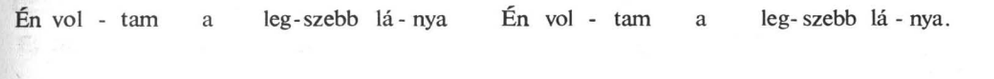


26

27





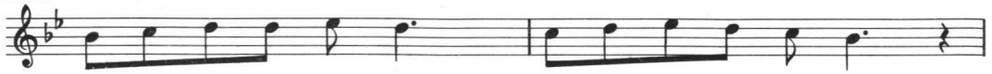


28

Fe-ke-te pántlikám fu-do-gáj-ja ja szél, Köszönöm édesem,hogy eddig szerettél.

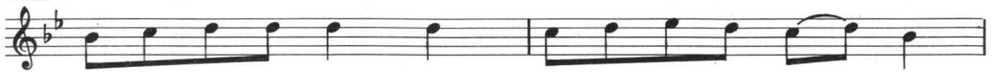
E

29



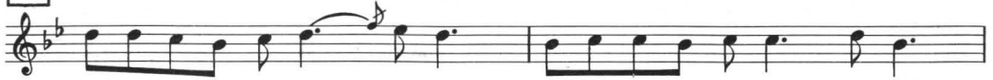
Sze-gény le-gény va-gyok Nincs sem-mi va-gyo-nom

30



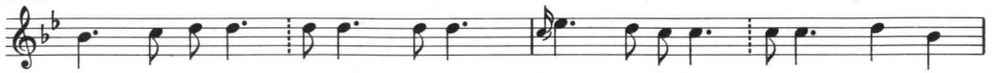
S a ki-csi ma-dár-ka Hez-zám kez-de jár-ni,

31



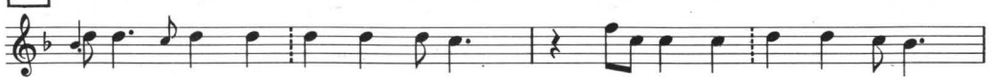
Szó-ga le-gény mit gon-dol-tál, Mi-kor ha-zol el-in-dul-tál?

32



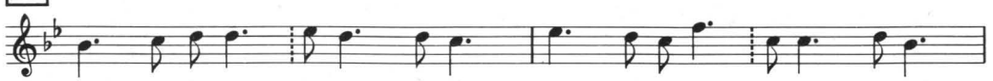
A mé-ra-i nagy hegy a-latt Há-rom kislány zabot a-rat

33

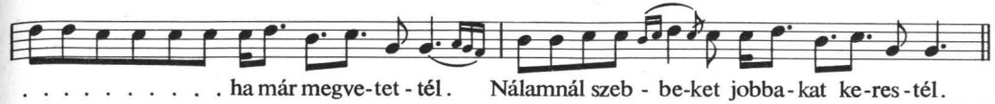


Ez a kis-lány bog-lyát te-téz, A-ki rak-ja an-nak nehéz.

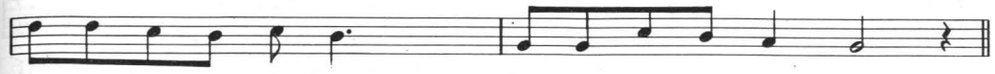
34



Má-kó-fal-vi nagy hegy a-latt Két kis-le-ány za-bot a-rat



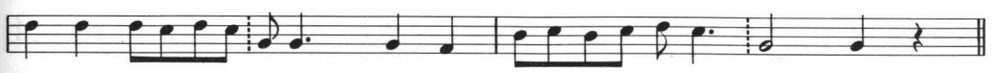
. . . . . ha már megve-tet-tél. Nálamnál szeb-be-ket jobba-kat ke-res-tél.



Nincs sem-mi va-gyo-nom Szü-rem sem az e-nyim.

S a ki-csi ma-dár-ka Hez-zám kez-de jár-ni.

Szó-ga le-gény mit gon-dol-tál, Mi-kor ha-zol el-in-dul-tál?



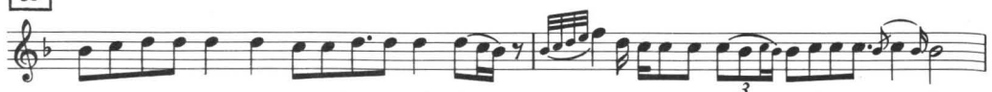
Ej-haj zabot a-rat a lo-vá-nak Sze-re tőt ke-res ma-gá-nak.

Sej haj kalap-já-ra hull a szé-na-mur-va, Én u-tá-nam ne járj sír-va.

Ej-haj, mákot nem tudtak haj-ta-ni Sze-re-tőt tudtak tar-ta-ni.

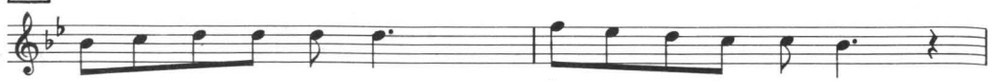
F

35



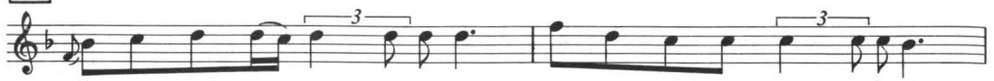
Köszönöm é- de- sem, hogy eddig szeret- tél, Köszönöm édesem, hogy eddig szerettél,

36



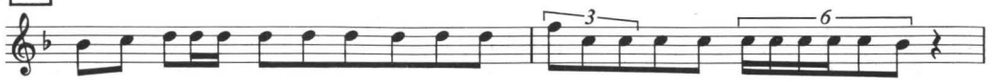
Mit kap- tál fe - le - ség? Én egy szem cse - resz- nyét.

37



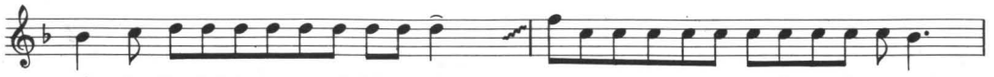
Á - lom jött a jobb szememre, Mó - nár An - na nézz fejembe.

38



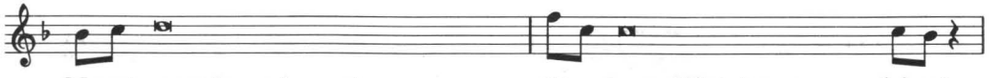
Ki - haj- tottam a te-hent a csor-dá - bo, Komámasszonnyal összeta- lál-kosztam.

39



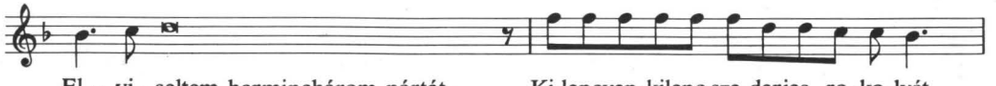
Ki - söpröm fe-hér-re meszelt házomat Megvetem magos-ra paplanos á-gyomat,

40



Megvetem paplanos ágyamat, Ki-sep-rem kifestett szo - bámat

41

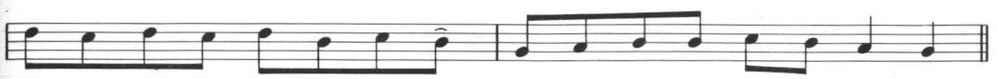


El - vi - seltem harminchárom pártát, Ki-lencven-kilenc sze-derjes ro-ko-lyát,

Arról se te-hetek, ha már megve-tet- tél, Ar - ról se te-hetek, ha már meg-ve-tet-tél.

Dugd be há - tul a zse - bem - be, Hogy ott ká - sá - sod - jék.

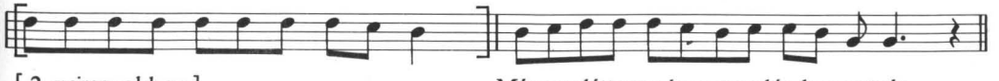
Fel ne te - kints az e - gek-be, Fel ne te-kints az e - gek-be.



Ad - dig ad - dig dis - ku - rál - tunk, Míg a csor- dát ha - za vár - tuk.

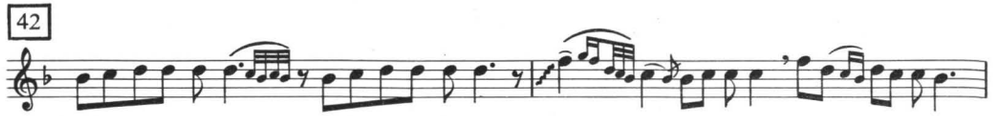
Min- den es - te vá-rom a ké - rő-köt, Ta-lán az ör-dög is mind elvit-te ő- köt.

Vá-rom min-den es - te a ké - rő - ket, S ta-lán biz az ör-dög mind elvit-te ő - köt.



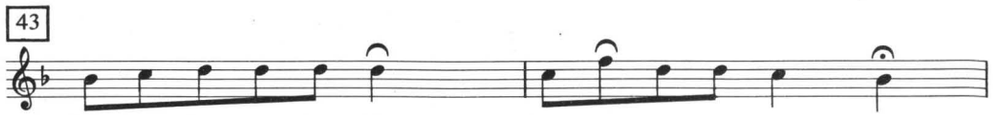
[2. versszakban] Mégsem láttam még a szapulómban gatyát.

42



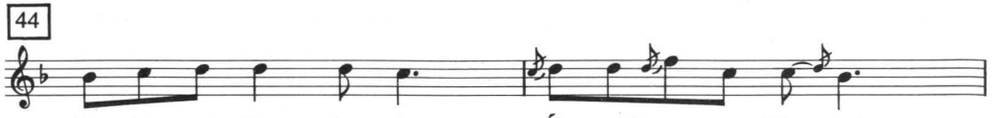
Felmentem a hegyre, lenéztem a völgybe. Ott látom a babám,tiszta feketében.

43



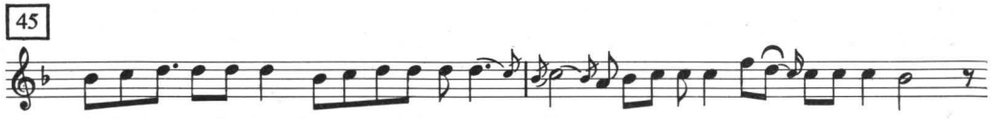
Ni hun ke - re - ke - dik Egy fe - ke - te fel - leg

44



Is - te - nem, Is - te - nem Á - raszd meg a Ma - rost

45

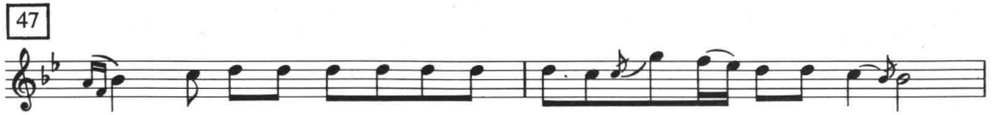


Apámért s anyámért mit nem cse-lekedném: Töngörnek az habját kalánnyal lemerném.

46

ϒ Szivárvány havasán felnyőtt rozmaringszál ϒ Nem szereti helyit,el akar bújdosni,

47



Úgy fáj az én gyen-ge szí - vem, Nem tom né - ked fáj - e vaj nem.

48

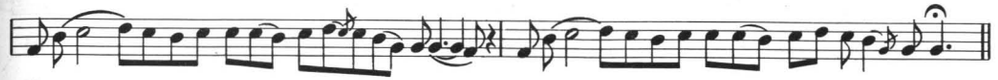
Úgy el - me - nek.meg-lás - sá - tok, So - ha hí-rem nem hall - já - tok.

Ott lá-tom a babám, tiszta fe - ke - té-ben.

A - lat - ta száll - do - gál Egy fe - ke - te hol - ló.

Hogy vi - gyen el en - gem Az a - nyám há - zá - hoz.

Ej töngör fenekiből gyöngyszömököt szödnék, Apámnak s anyámnak gyöngybokrétát kötnék.

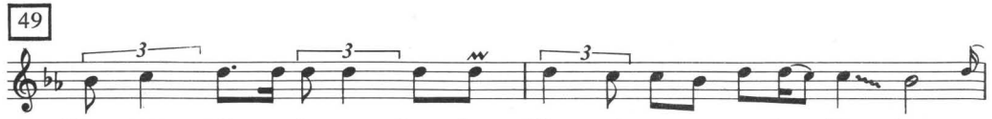


ϒ Ki kell onnat venni s új helybe kell tenni, ϒ Ki kell onnat venni s új helybe kell tenni.

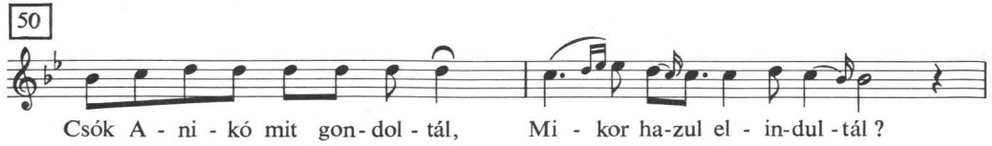
Fáj es an - nak, mit tun ten - ni, Mi - kor en - nek így kell len - ni.

Súgy el - me-nek, meg - lás - sá - tok, So - ha hí - rem nem hall - já - tok.

49

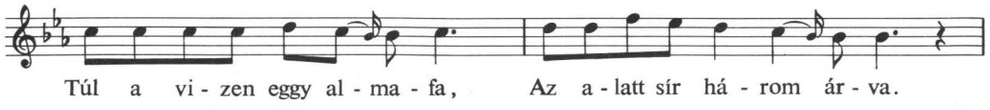


50

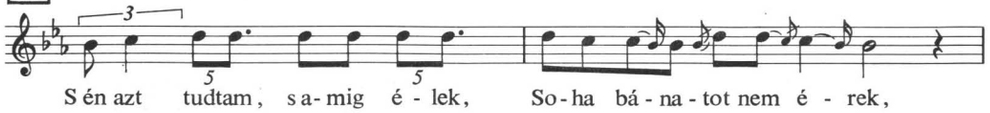


G

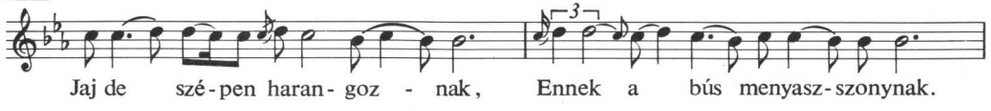
51



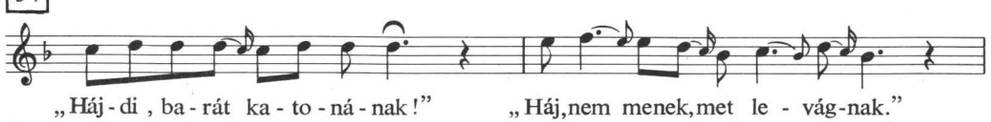
52



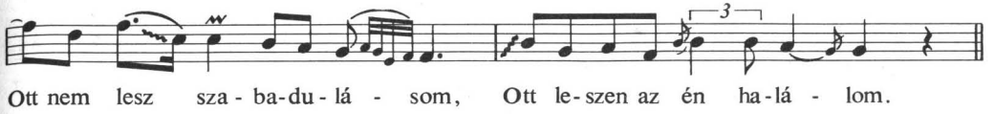
53

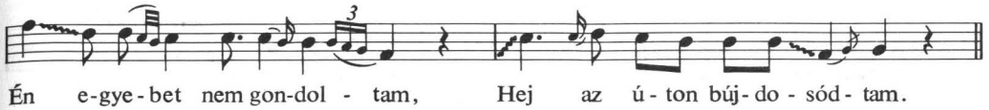


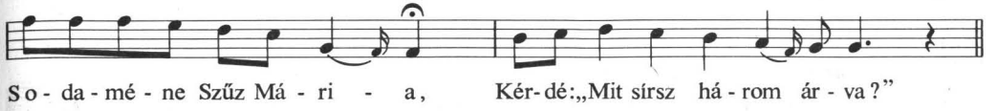
54

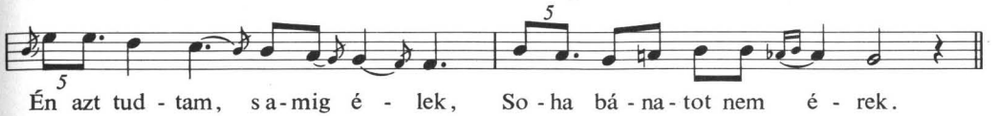


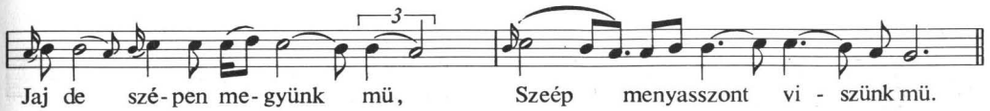
55

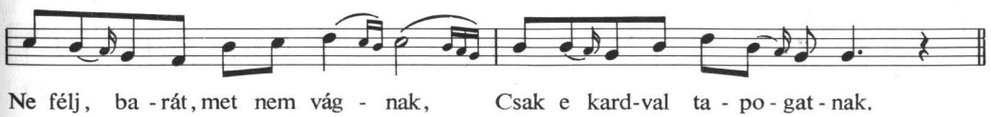


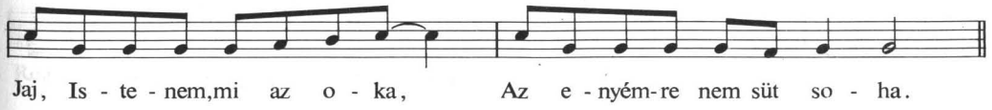




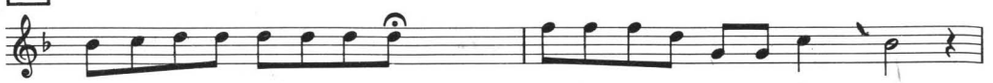




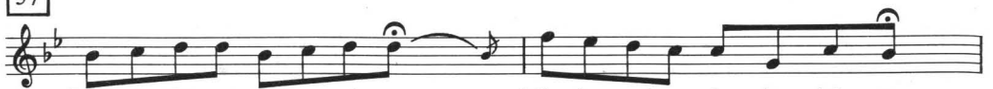




56



57

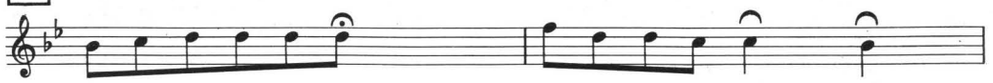


58

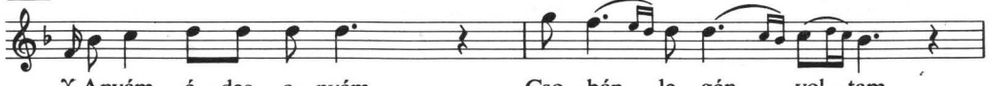
59

H

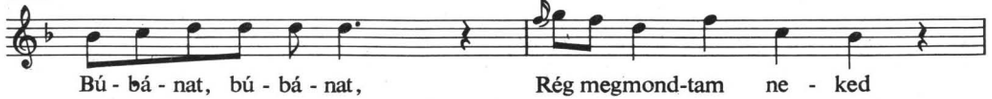
60

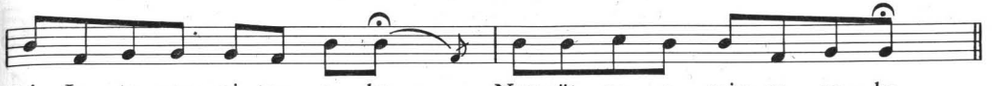


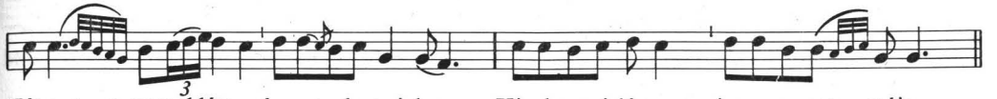
61

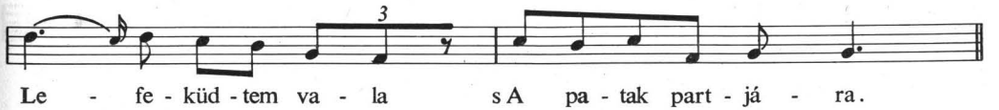


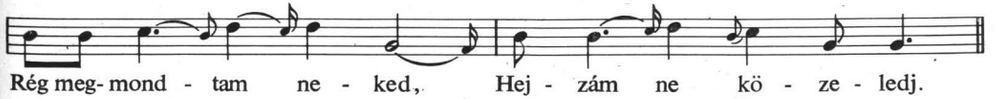
62



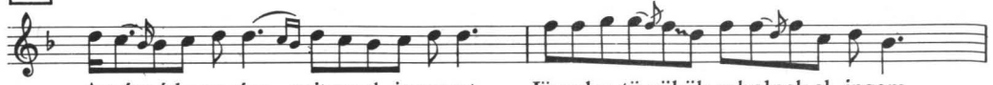








63

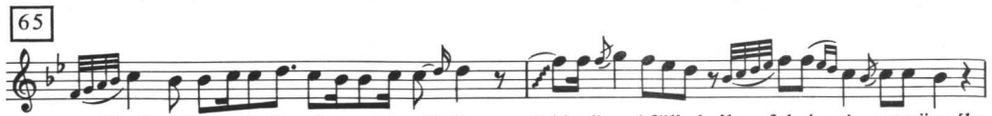


Anyám,édesanyám, rejtsen el ingemet, Jönneka tö-rökök,rabolnak el ingem,

64

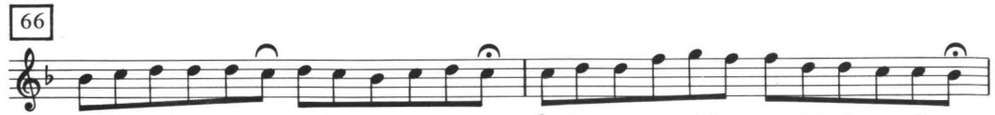
Elment az én rózsám i-de-gen országra, Azt ír - ta le-vél-be: hogy menjek utána.

65



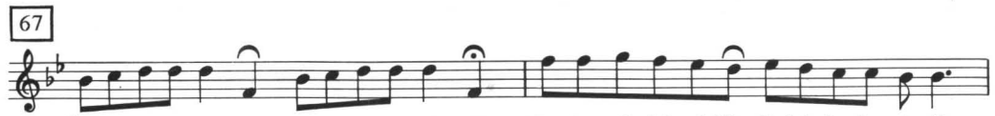
Ha én páva volnék, páva módra élnék: Jobb röggel fölkelnék, folyó - víz-re mönnék,

66



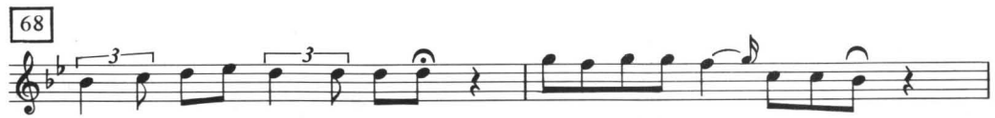
Elment az én rózsám, i-de-gen or-szágba. Ír-ja le-ve-lé-be menjek el u-tá-na.

67



Így rakják,úgy rakják magos Déva vá-rát, Ha nappal fel-rakják, éj-jel le-leont-sák,

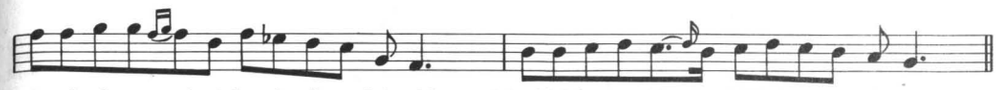
68



Tő - tik a nagy er - dő út - ját Vi-szik a szé-kely ka-to-nát

69

Csil - la - gos az e - gek al - ja, Nem áll jól a fe-jem al - ja,



Anyámé, a - nyámé, hová rejt-se-lek el? Menj bé kamarád - ba, bújj el egy lá-dá-ba.

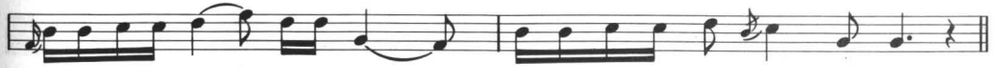
Nem menyek u - tá-na, nem menyek utá-na, Inkább meggyászolom holtig va-ló gyászba.

Folyó-vizet innám, szép tollam hullatnám, Szárnyam csattogtatnám,szép tollam hullatnám.

Menjen el a ta-tár i-de-gen országba Inkább fel-fo-ga-dom hótig meggyá-szolom.

Ha éj-jel fel-rakják, nappal le-le-ontsák Ha éj-jel fel-rakják, nappal le-le-öntsák.

Vi-szik, vi-szik sze-gé-nye-ket, Sze-gény csán-gó le-gé-nye-ket.



Je-re anyám, i - gazítsd meg, Fáj a szü-vem, ví-gasz-tald meg.

70

É-des a-nyám, ne át-kozz meg, Gyenge vagyok,nem bí-rom meg,

71

s Át-ko-zott az a-pa, Hét-szer-te az a-nya,

72

Ki-csi ma-dár nem tud szól-ni, mé-gis könnyen meg tud él-ni.

73

Tő-tik a nagy er-dő út-ját Vi-szik a szé-kely ka-to-nát

74

Azt gon-dol-tam még a vi-lág, Együtt ég a gyer-tya vi-lág,

75

A bú-bá-nat ke-se-rű-ség Még a test-vér es el-len-ség.

Mé-ges anyám meg-át-ko-zott, Mi-kor a vi-lág-ra ho-zott,

Mi-kor a vi-lág-ra ho-zott.

Ki-nek egy le-á-nya, s Táncba el-bo-csás-sa.

S hát hogy én tu-dok be-szél-ni, S mé-gis a-lig tu-dok él-ni.

Vi-szik vi-szik sze-gé-nye-ket Sze-gény csán-gó le-gé-nye-ket.

Gyertya vi-lág el-a-lu-szik, Szí-vem bú-já-ba nem nyugszik.

Hát i-de-gen hogy ne vol-na Még a test-vér sin-csen jód-ra,

Még a test-vér sin-csen jód-ra.

I

76

Mónár Anna szép menyecske, Je-re vé-lem zéd er - dé - be!

77

Anyám, anyám é - des - a - nyám Meg kell ha-jak Ila- ná - étt,

78

Vajda János, mit gondol - tál, Mi-kor ha-zól el-in - dul - tál?

79

Fi-am magad Mónár Bálint Meg ne halj te I - lo - ná - é

80

ej de Fe - jér László lo - vat - lopott A fe - ke - te ha - lom a-lól

Kö-tő - fé - kes szer - szá - mos - tul

81

Mi - kor a ju - hász bort i - szik, Szürke szamár gondol - ko - zik.

Én nem menyek, te ka - ta - na, Én nem me-nyek te ka - ta - na.

I - la - ná - nak szép-sé - gi étt, S az é kar - csú de - re - ká - étt.

Én e - gye-bet nem gon - dol - tam, Há - romkútnál fel-in - dul - tam.

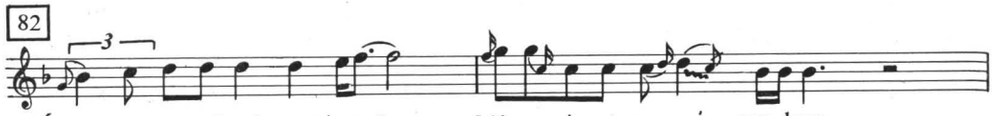
I - lo - ná - nak szépsé - gi - é S az ő kar-csu de - re - ká - é.

s Lo - vat lopott kan - tá - ros - tul,

U - tá - na ment Gönc vá - ro - sa, A - ki fog - ni meglás - sa.

Ne gon - dol - kozz szür - ke sza - már, Mindjárt megyünk a nyáj u - tán.

82

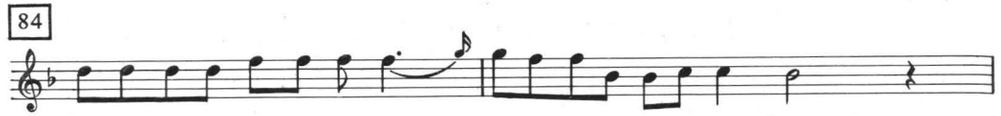


Ár - va va-gyok nincs gyámo-lom, Még a vi-zet es gyá - szo-lom

83

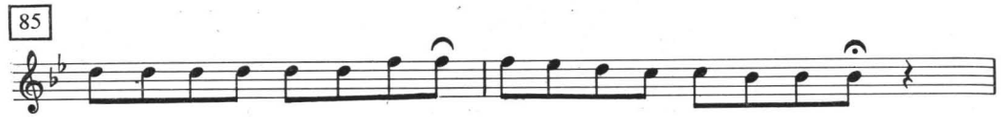
S Mind azt mondtál, hogy elveszel, Ha beszántol, ha bé-ve-tel.

84



A - ludj ba-ba, nincsen pa-pa, Elment mama a ma-lom-ba.

85

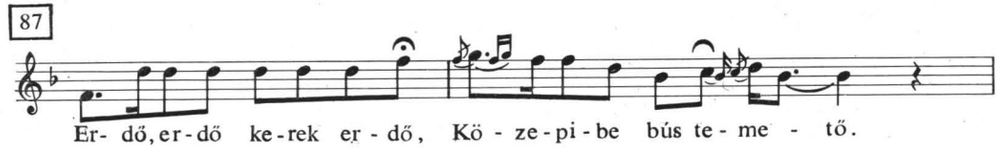


A - ludj, a - ludj, kis Ju - lis - kám. A su - bá - mat is rád ad-nám,

86

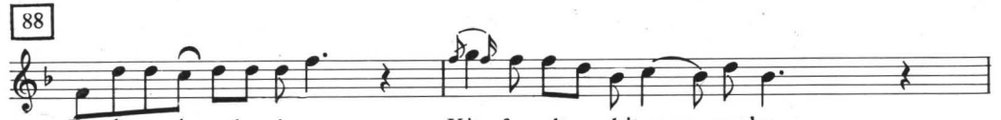
É - des - anyám sok szép sza-va, Kit fo-gadtam, kit nem so-ha

87



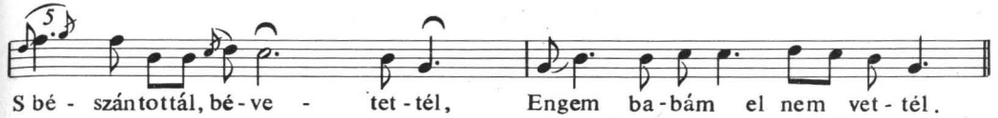
Er- dő, er-dő ke-rek er - dő, Kö - ze-pi-be bús te-me - tő.

88

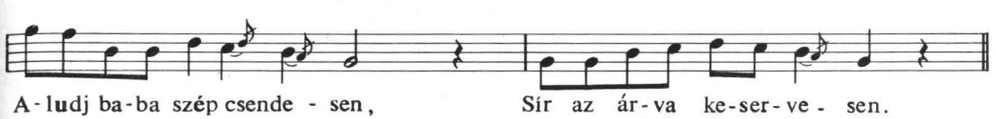


É- desanyám sok szép szava, Kit fogadtam, kit nem so-ha.

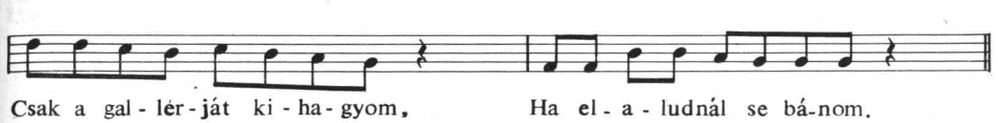
Ár - va vagyok mind a madár, Ki a fel-hőn odafenn jár.



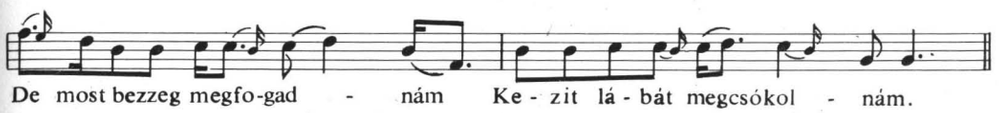
S bé - szántottál, bé-ve - tet-tél, Engem ba-bám el nem vet-tél.



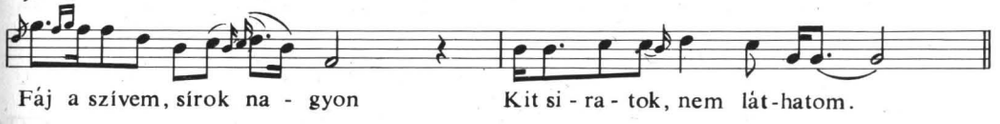
A-ludj ba-ba szép csende - sen, Sír az ár-va ke-ser-ve - sen.



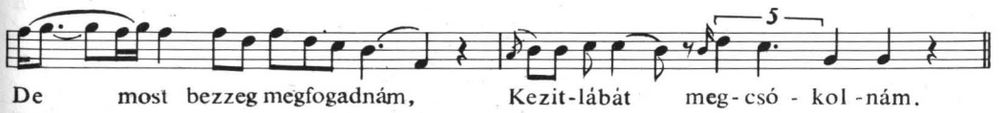
Csak a gal - lér-ját ki-ha-gyom, Ha el-a-ludnál se bá-nom.



De most bezzeg megfo-gad - nám Ke - zit lá - bát megcsókol - nám.



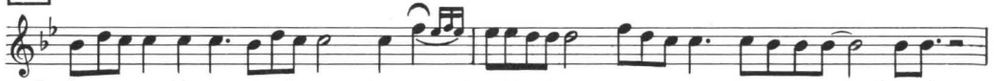
Fáj a szívem, sírok na - gyon Kit si - ra - tok, nem lát-hatom.



De most bezzeg megfogadnám, Kezit-lábát meg-csó - kol-nám.

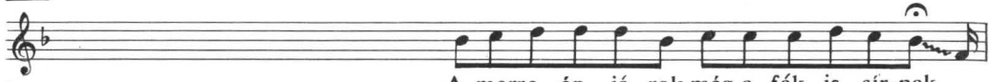
89

90

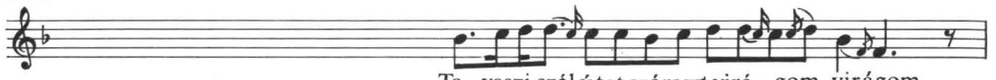


J

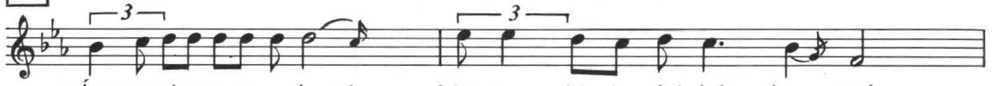
91



92

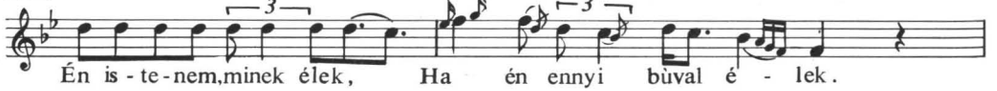


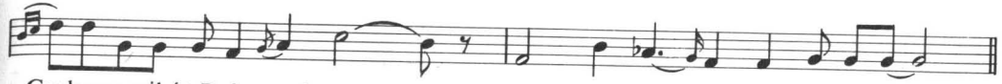
93

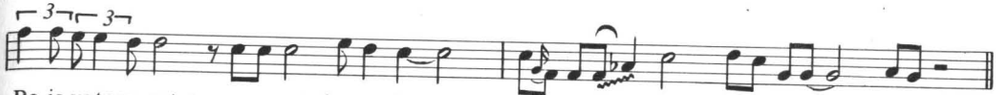


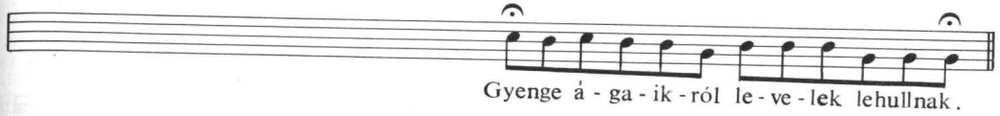
94

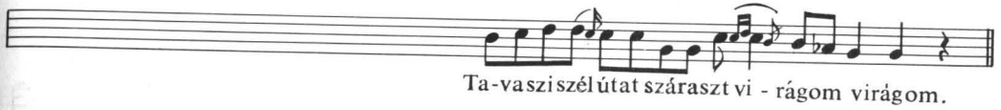
95

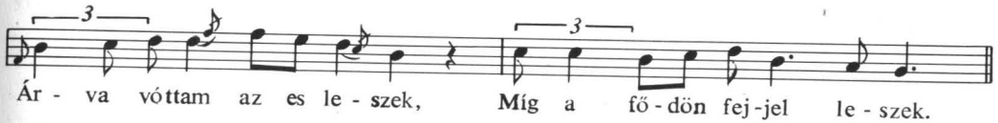


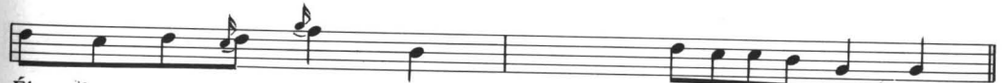


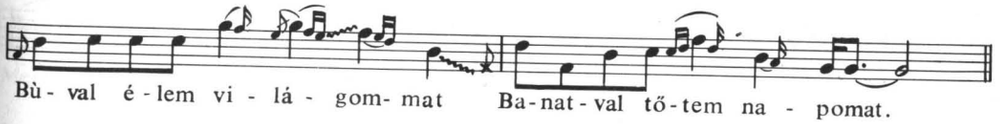




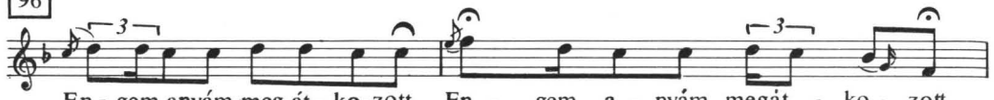




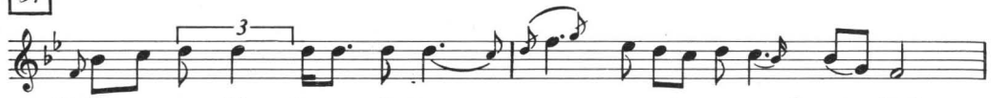




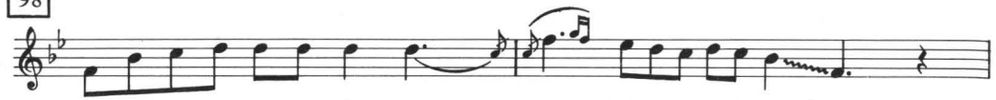
96



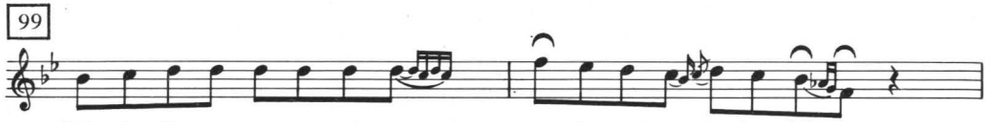
97



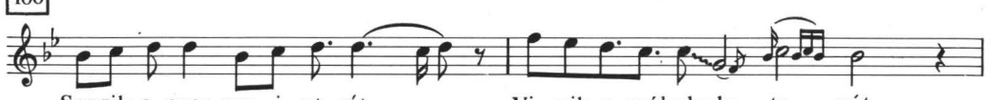
98



99

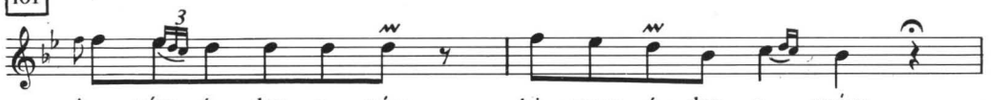


100

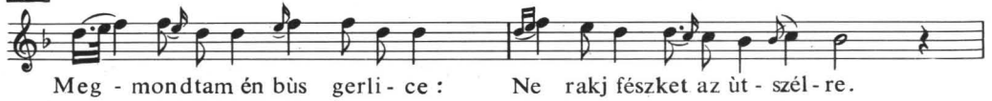


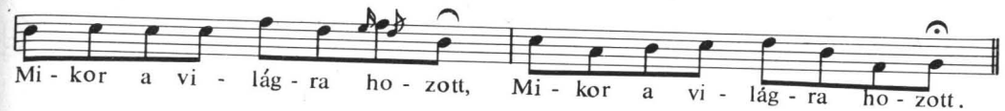
K

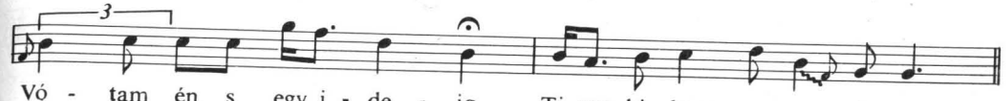
101

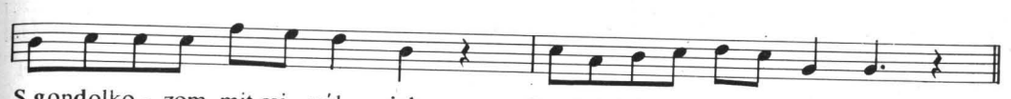


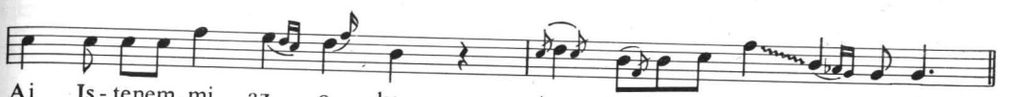
102

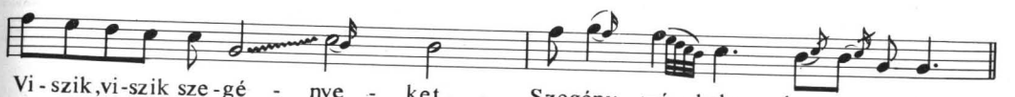


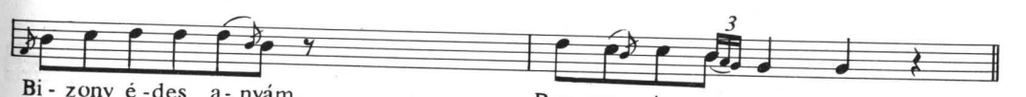


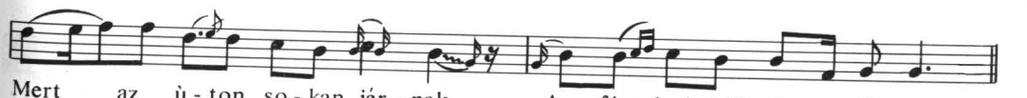








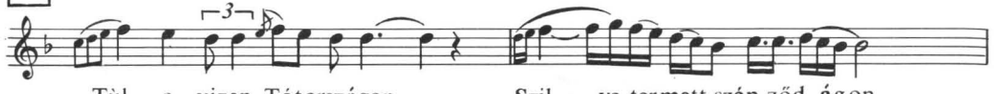




103

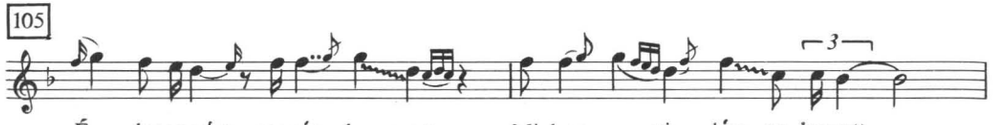
U - ti Miska mit gon-dol - tál,

104



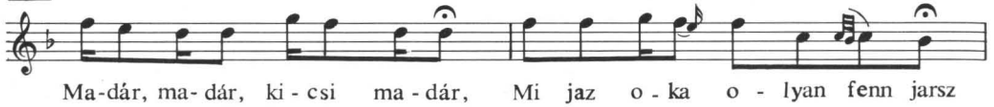
Tùl a vizen, Tótországon Szil - va termett szép zöd ágon.

105



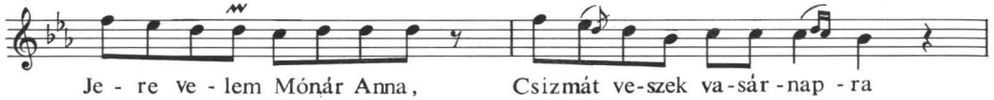
É - desanyám megát - ko - zott, Mi-kor a vi - lág - ra hozott,

106



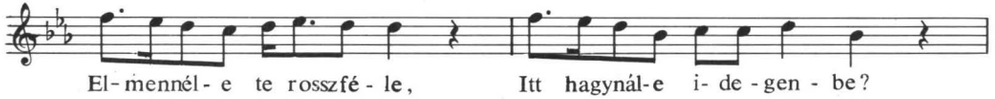
Ma-dár, ma-dár, ki - csi ma - dár, Mi jaz o - ka o - lyan fenn jarsz

107



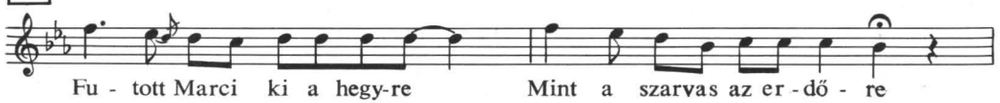
Je - re ve - lem Mónár Anna, Csizmát ve-szek va-sár - nap - ra

108



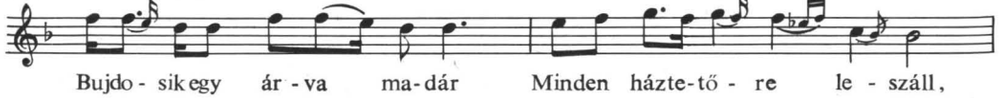
El-mennél-e te rosszfé - le, Itt hagynál-e i- de - gen - be?

109

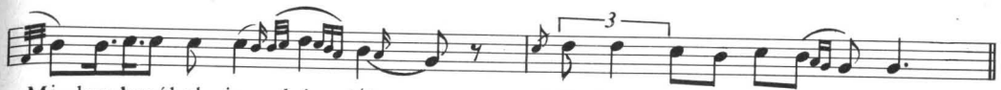


Fu - tott Marci ki a hegy-re Mint a szarvas az er - dő - re

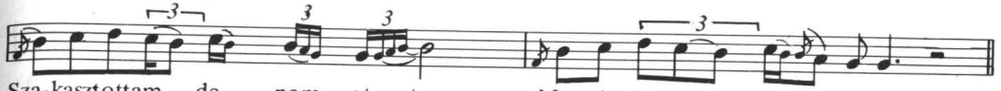
110



Bujdo - sikegy ár - va ma-dár Minden házte-tő - re le - száll,



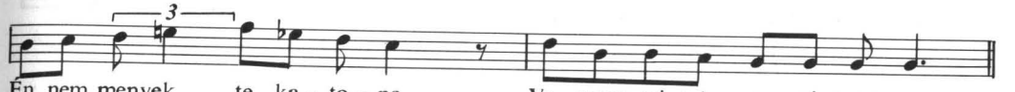
Mi- kor hazól el- in - dul - tái, Mi - kor ha - zól el - in - dul - tál.



Sza-kasztottam, de nem et - tem, Mert én bú-ra te - remtettem.

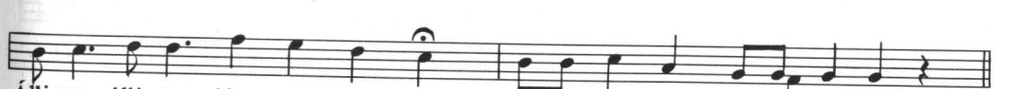
Hogy a lá-bam meg ne áll - jon, Mind idegen föl - dön járjon

Szállnék a - lább de nem me - rek, Mer én senkit nem is - me - rek.

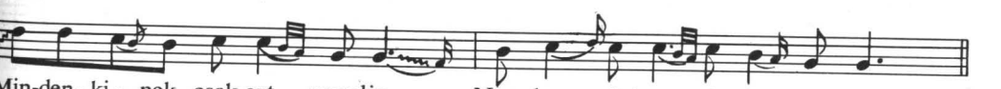


Én nem menyek te ka - to - na Va - gyon csizmám va - sár - nap - ra.

El is mennék, itt is len - nék, Tőled ró - zsám, meg sem válnék.

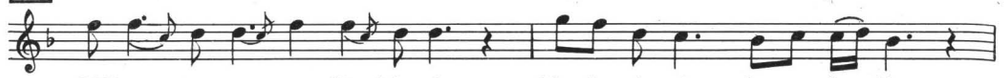


Állj meg állj meg jó sze - ren - cse Had ül - jek fel szeke - red - re.



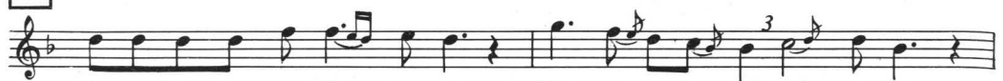
Min-den-ki - nek csak azt mondja Nem le - szünkegymá-sé so - ha.

111



Mikor a nagy er - dőn ki-mész, Ne nézz ró-zsám visz-sza fe - lé.

112

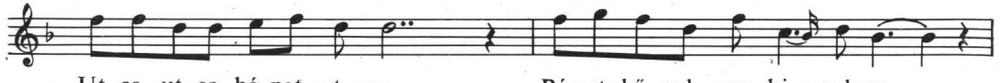


Es-te ké- sén ne jőj hez-zám, Mer so-kan vi - gyáz-nak re - ám,

113

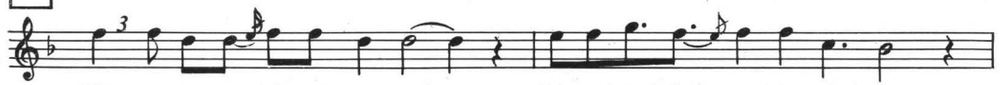
Uc-ca, uc - ca, bá - nat uc-ca, Bá-nat kő - ből van ki - rak-va.

114



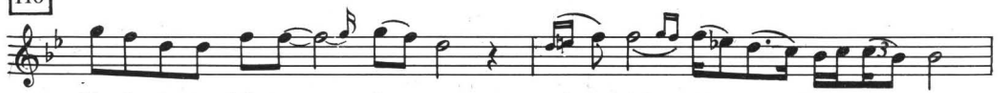
Ut-ca, ut-ca, bá-nat ut - ca, Bá-nat-kő-vel van ki - rak-va.

115



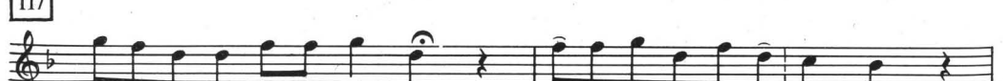
Ut - ca, ut - ca , bá - nat ut- ca, Bánat-kő- ből van ki-rak- va,

116

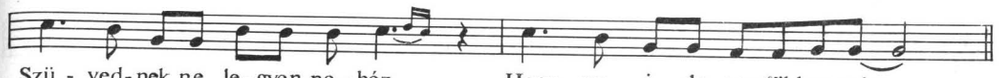


Ho-vá mész te há-rom ár - va, Ho-vá mész te három ár - vo?

117



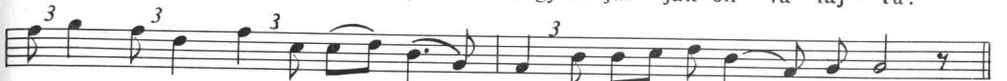
A-nyám, a- nyám, é-des- a - nyám, É-des fel-ne - ve - lő daj - kám,



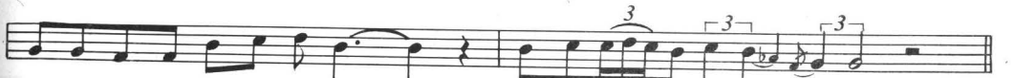
Szü - ved-nek ne le-gyen ne - héz, Hogy az i - de-gen föld-re mész.

Az es - te jes ké - sén jár - tál, Ab - la-ki-mon ka-pag - tat - tál.

Ezt az én ró-zsám ra - kat - ta, Hogy én jár - jak sír - va raj - ta.



Nem já - rok én sír- va raj - ta Jár - jon az, a - ki ra - kat - ta.



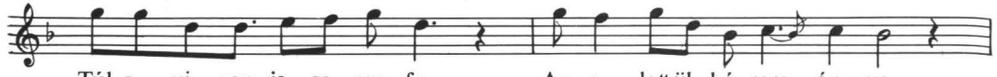
Azt az én ró-zsám ra-kat-ta, Hogy én jár - jak sír-va raj - ta.

Azt az én ba-bám ra-kat - ta, Hogy én sír - va jár-jak raj-ta.

Mesz-sze föd- re, szó-gá - lat - ro, Messze föd - re, szó- gá - lat - ra.

Ha vé - tet-tem megbo-csás - sad, Könnye - i - det ne hul - las - sad.

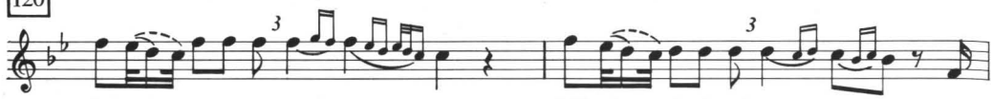
118



119

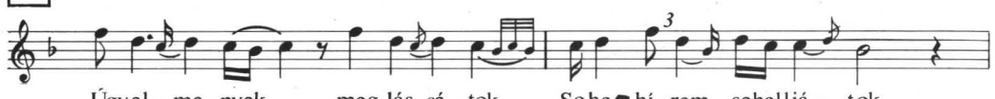
L

120

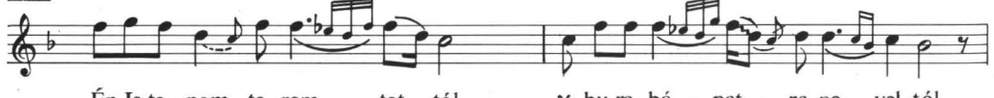


121

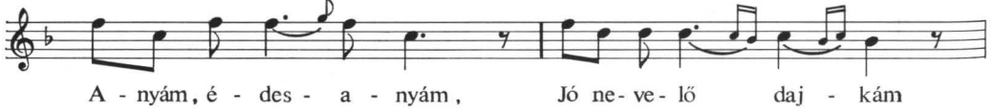
122

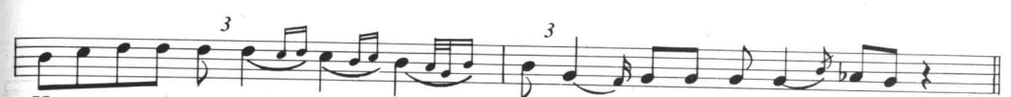


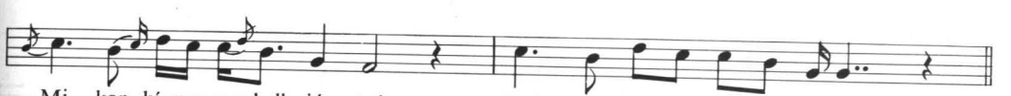
123

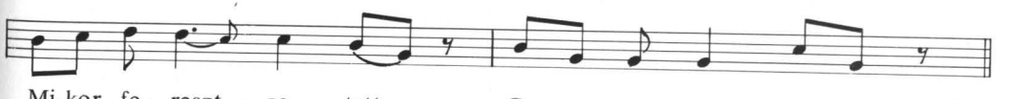


124



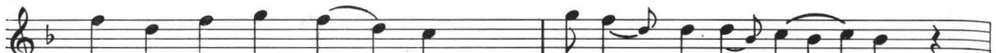




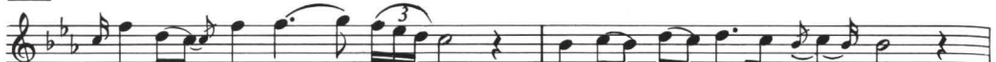


125

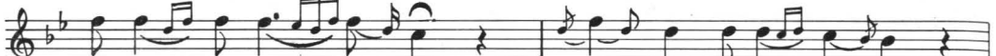
126



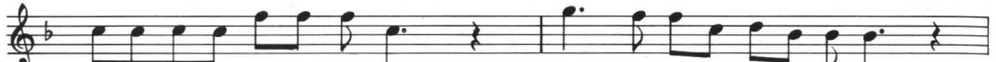
127



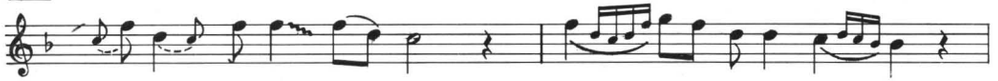
128



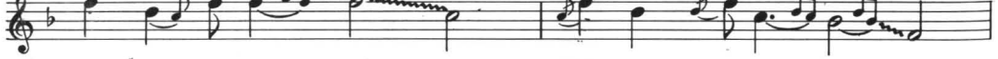
129

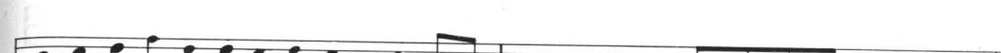


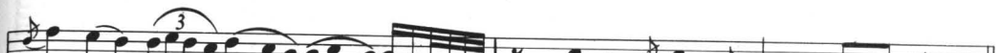
130

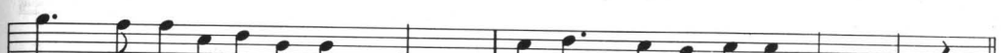


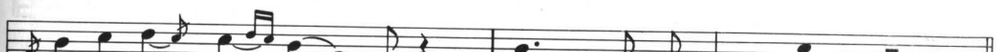
131

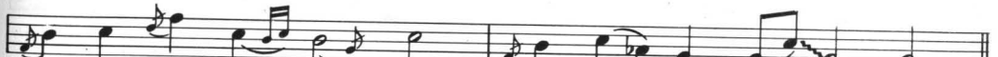




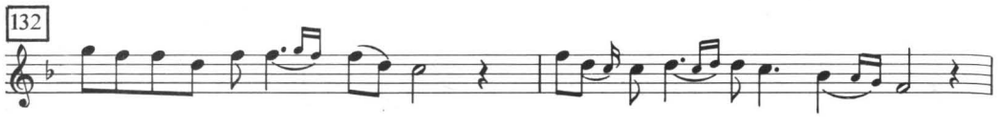








132

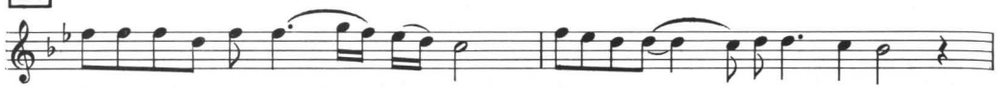


Felsü-tött a nap su - gá - ra, Felsü-tött a nap su - gá - ra,

133

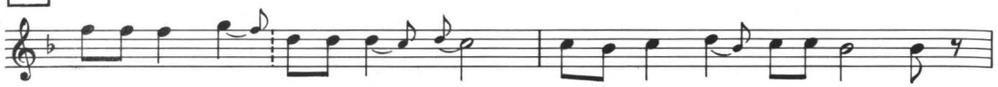
Ugy el - me-nyek meg lás - sá - tok, Soha hí - rem se hall-já - tok.

134



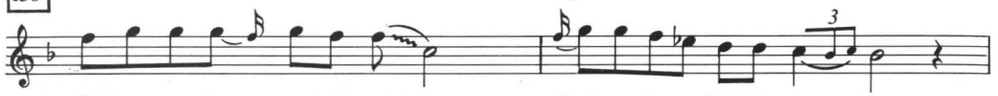
Ta-va - szi szél u - tat szá - raszt, A sóból es vi-zet á - raszt

135



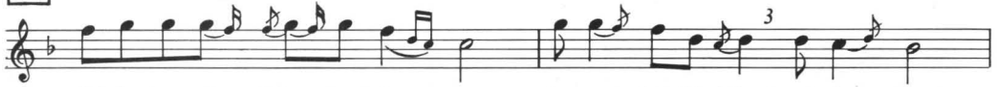
Anna, An - na, Molnár An - na, Ut-cán sé - tál egy ka-to - na.

136



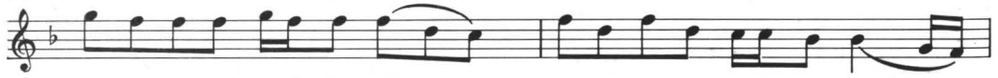
So-ha sem lop - tam él- tembe Csak egy lovat Debré - cin - be.

137



Di-ó - fá - nak há - rom á - ga Az a - latt ül há - rom ár - va

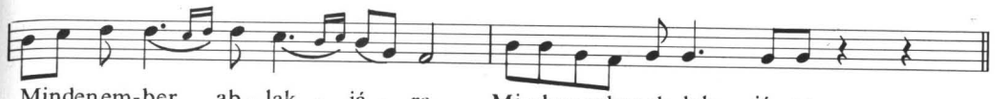
138



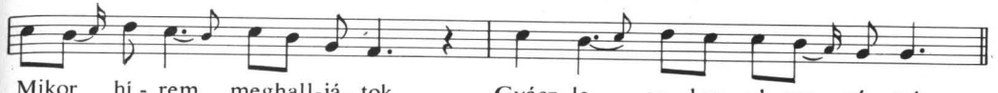
Annyi i - ri - gyem van nékem Va-la - hány csil-lag az é - gen

139

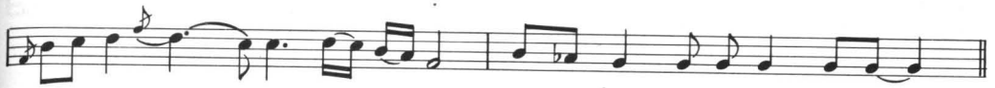
El-in-du - la há - rom ár - va, Hosszú ut - ra, buj - do - sás - ra.



Mindenem-ber ab - lak - já - ra, Minden ember ab-lak - já - ra.



Mikor hí - rem meghall-já - tok, Gyász-le - ve - lem ol - vas - sá - tok.

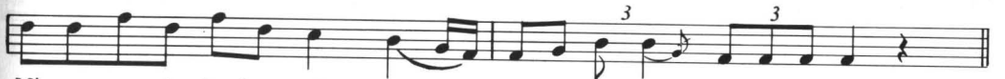


A só-ból es vi - zet á - raszt Min - den ma - dár tár-sat vá - laszt.

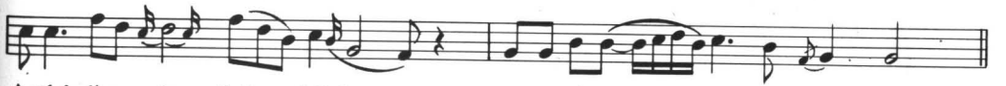
Mondá ne - ki ja ka - to - na: Je - re vé - lem, Mol-nár An - na!

Az es a féd bí - ró - é vót Ke - te - fék - je mind gyöngyből vót.

O-da me-nyen szép Szűz Már - ja: Mért sír-tok tik há - rom ár - va?



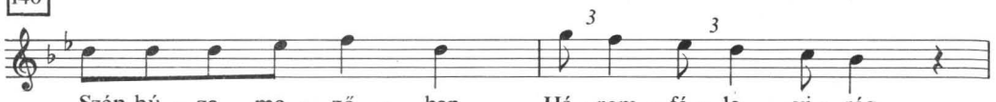
Nincsen annyi ha-jam szá - la Mennyi rosz-szam a - ka - ra - ja.



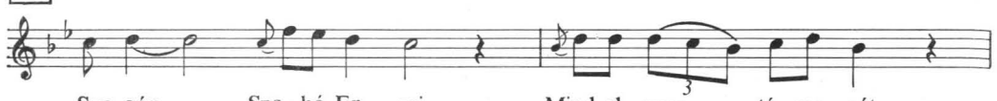
Aztkérdi a szép Szüz Márja: Ho-vá mét te há - rom ár - va?

M

140

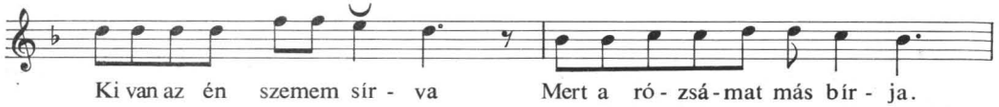


141

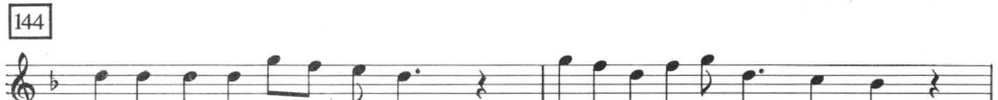


142

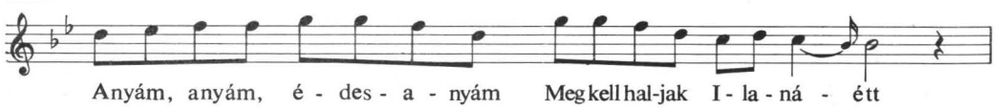
143

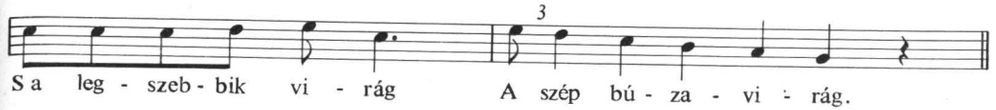


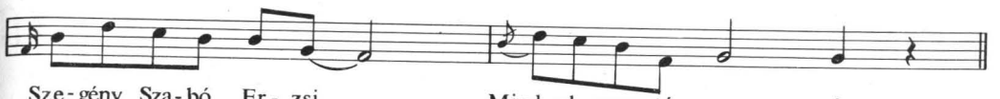
144

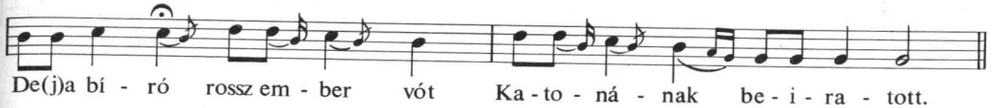


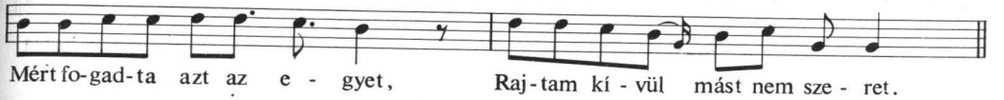
145

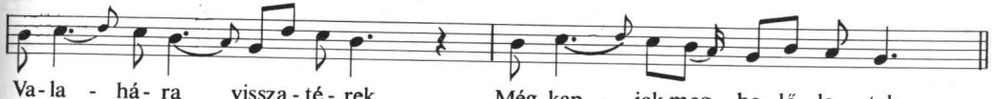


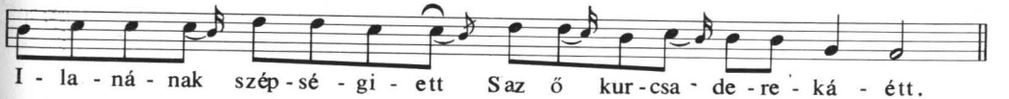






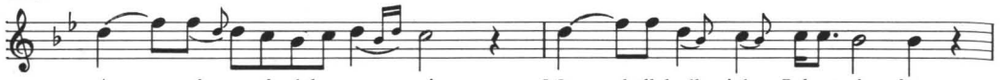






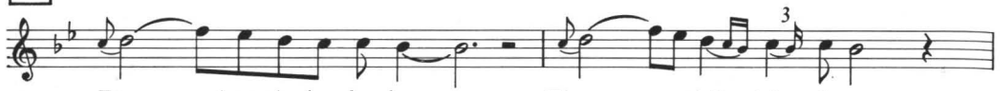
146

147

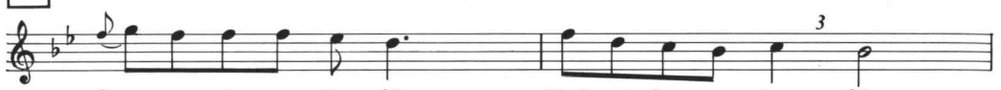


148

149

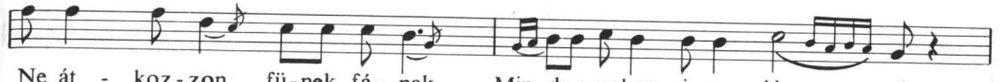


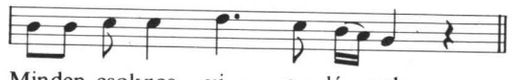
150

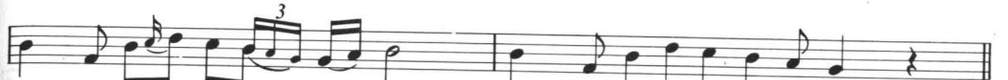


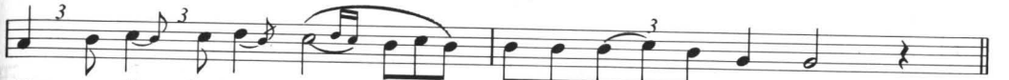
151

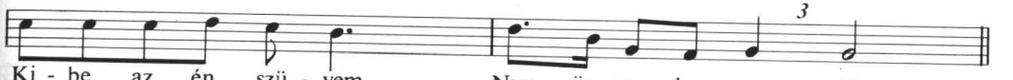
152









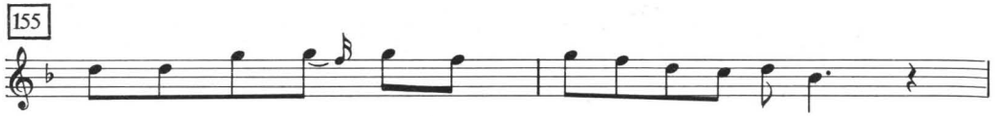


153

N

154

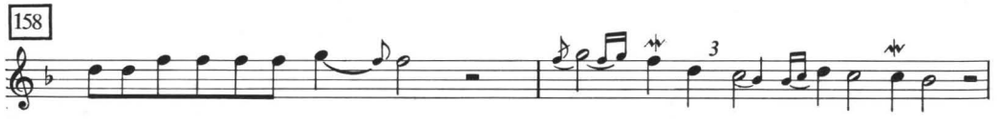
155

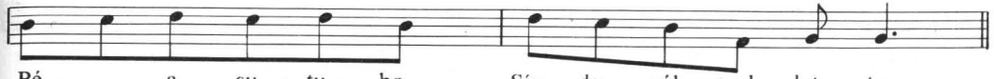


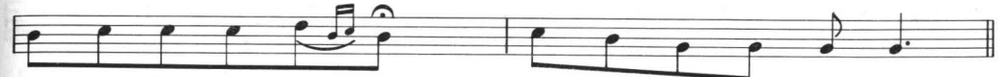
156

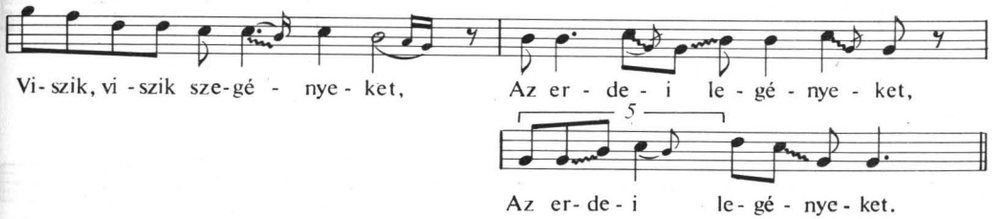
157

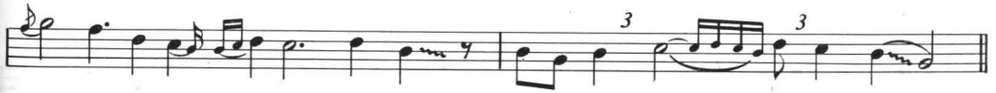
158



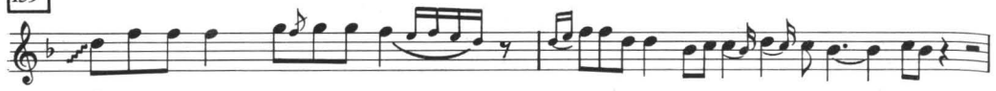








159



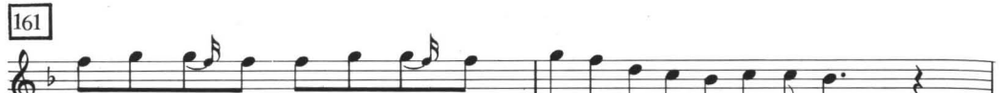
É-des-a --nyám sok szépszava, Kit fogadtam,kit nem soha,kitnem soha,

160

A szo-vá-ti tisz-ta bú-za, Ki-haj-lott a gyalog-út-ra,

O

161

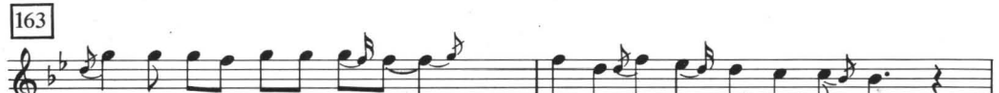


Mi-kor a bút osz-tot-ták vót, In-gem e-lől ál-lít-tak vót

162

Jaj ve-ress az ég, s a le-fe-lé Mon megrózsám szeretsz e-még,

163



s Aj ve-ress az ég le-fe-lé sMon megrózsám,szeretsz-e még?

164

Ver-jen meg az Is-ten té-ged Te sze-ret-tél nem én té-ged.

165

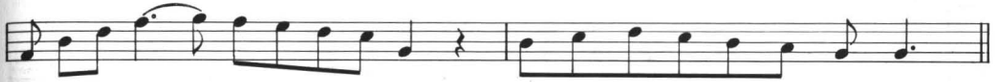
Mu-lik I-lony le-pe-dő-je ki van a gyöp-re te-rít-ve.

SMos fo-gad-nám, de már ké-ső, Meraz i-de-genyaz e-ső, se-je-haj.

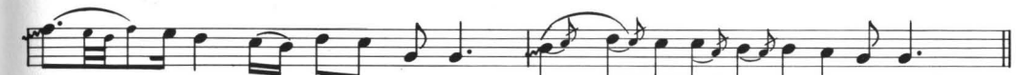
Ki-haj-lott a gya-log-út-ra, Még a fe-jét ki sem hány-ta,

Két pár ga-lamb kö-rül jár-ta, Két pár ga-lamb kö-rül jár-ta.

In-gem e-lől ál-lít-tak vót Snekem i-gen sok ju-tott vót.

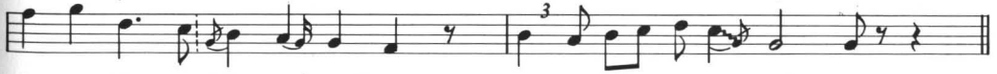


Jaj veress az ég, sa le-fe-lé Mom meg ró-zsám sze-retsz e-még.



sAj ve-ress az ég le-fe-lé sMom meg rózsám, szeretsz-e még?

Ver-jen meg az Is-ten té-ged Te sze-ret-tél nem én té-ged.

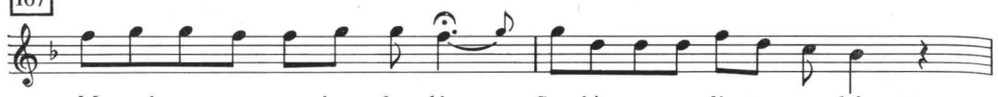


Ott vi-gyáz-za há-rom le-gény, Hogy a harmat bé ne száll-ja.

166

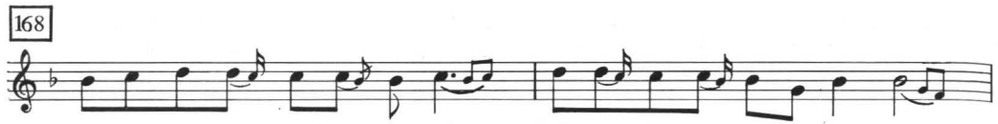
„Régi csárdás"

167



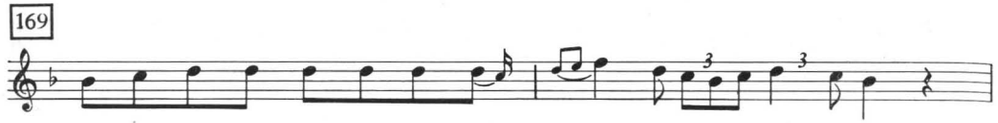
Me-gyek az u - ton le - fe - lé, Sen-ki se mondja:gye-re bé.

168



Ke-rek er - dő, ke - rek me - ző, Kö-ze - pi - be gyász te-me - tő,

169



Sze-ress, sze - ress, csak nézd meg kit, Mer a szeretet meg-va-kít.

170

Mig a vi - lág meg nem csa - la, Ne-vem Pé-ter And-rás va - la.

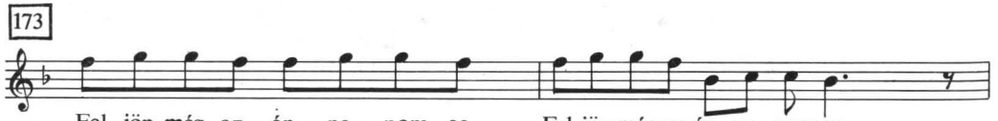
171

Ződ ez út - nak a két széj-je, Ződ ez út-nak a két széj - je.

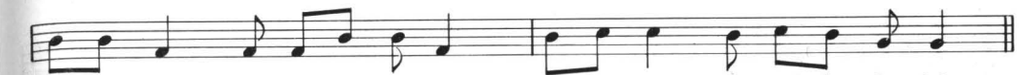
172

Sír is az út, bán-kó-dik az ös-veny, Még az is azt mondja: jáldjon meg az Isten,

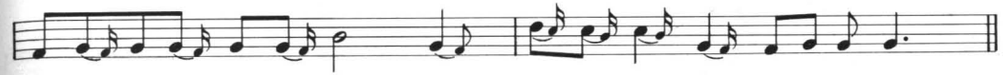
173



Fel-jön még az én na - pom es, Fel-jön még az én na-pom es.

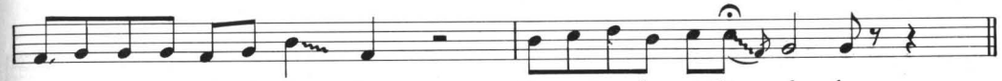


Gyere bé, ba - bám, gye-re bé, E - gye - dül va - gyok i - de - bé.



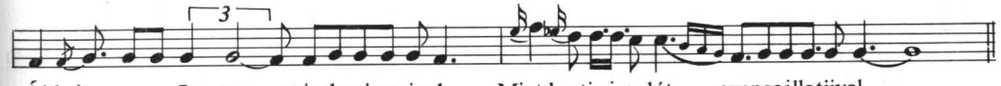
Ot - tan van a ba - bám há - za, Pi - ros ró - zsa nő-ve rá - ja

Smerenge - met meg-va - ki - tott, S ö-rök-re meg - szomo-ri-tott.

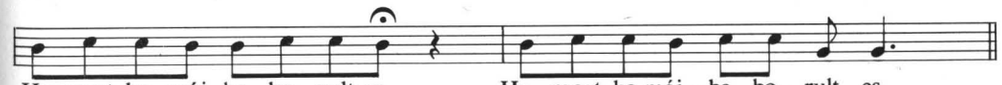


A ha-zám Szent István fa - la Nemze-tem is ott élt sha - la.

De bá - na - tos a kö - ze - pe, De bá - na - tos a kö-ze-pe.

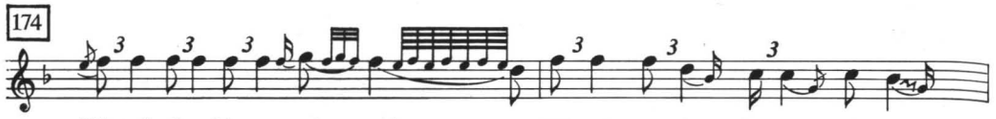


Áld-jon meg az Is - ten minden jovaival, Mint kerti vi-o-lát gyengeillatjival.

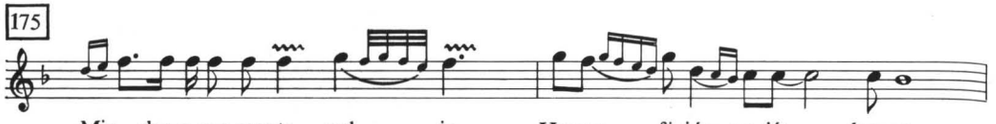


Ha most ho-máj-ba bo - rult es, Ha most ho-máj - ba bo - rult es.

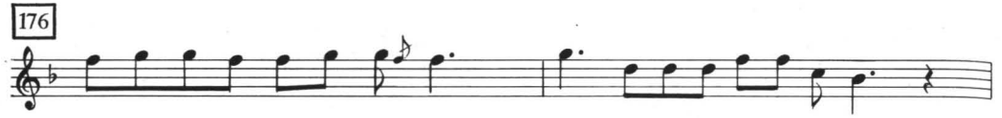
174



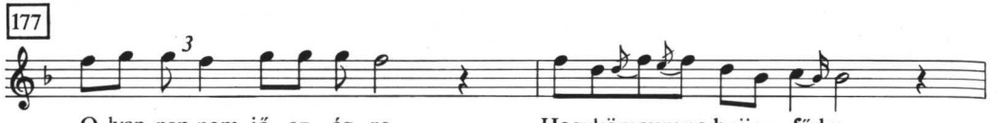
175



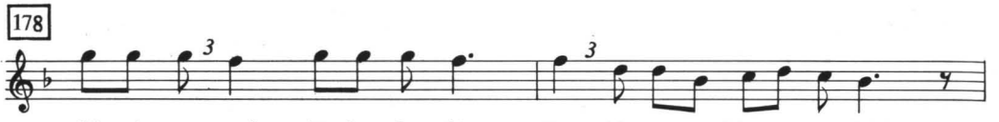
176



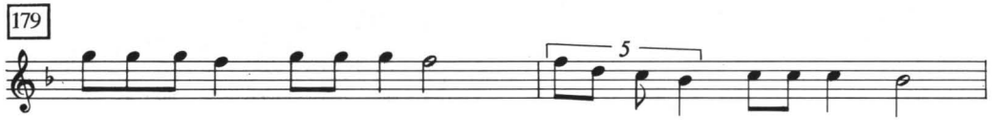
177



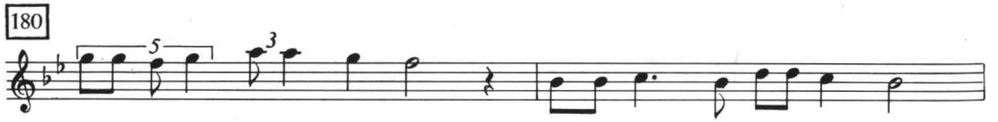
178

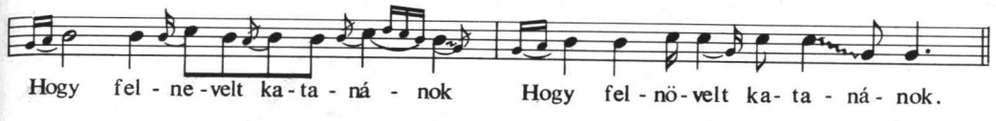


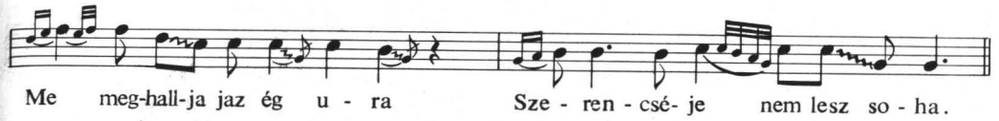
179

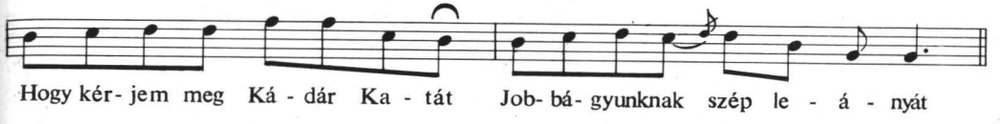


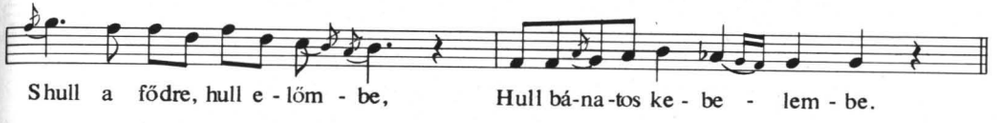
180

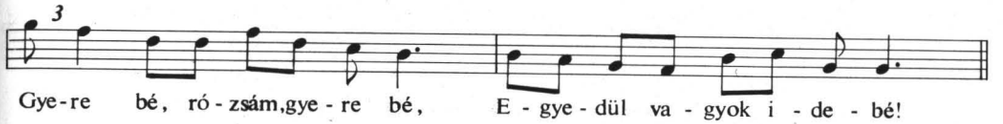


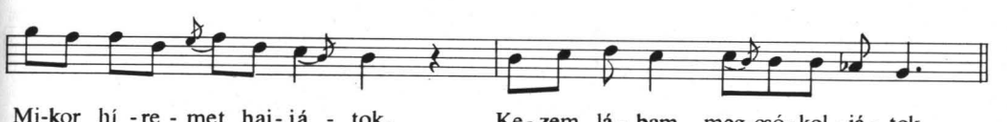


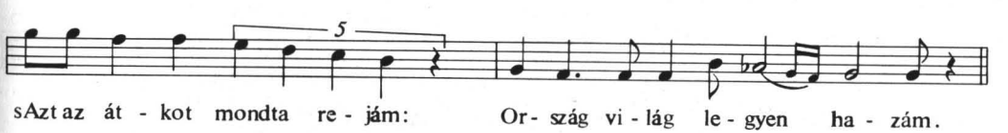




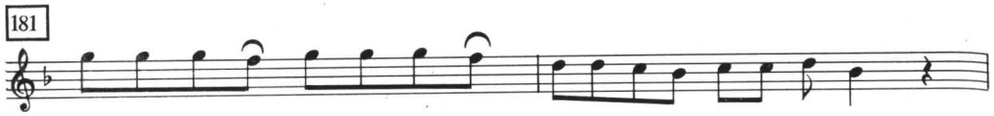






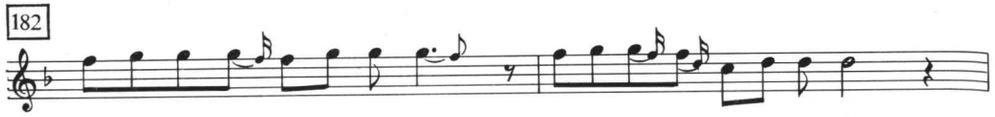


181



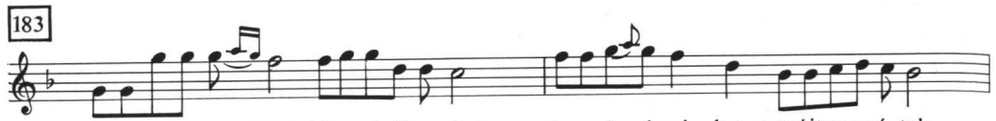
Túl a vi - zen van egy ma - lom, Bá - na - tot ő - röl - nek a - zon.

182



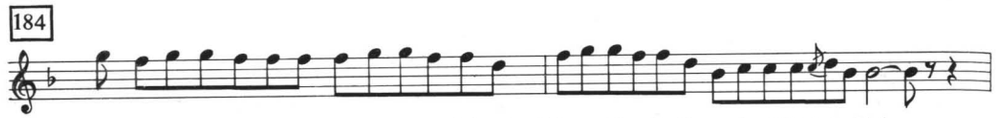
El - ment az a ki - csi ma - dár El - ment az a ki - csi ma - dár

183



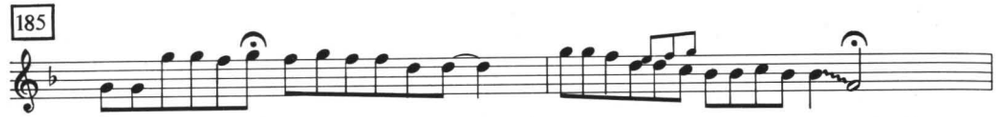
Azért mondom néktek, jó meghallgassátok, A szegény ár - vá - kat ne sújtogassá - tok.

184



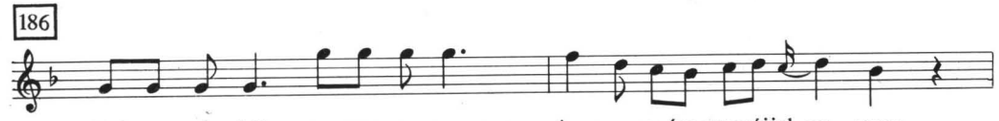
Aj, Si-rass él - des-a-nyám, míg e-lőt-ted já - rok, Me raztán sirathatsz ha tőled el válok.

185



Kőfa-lon fel-futott zörgő li - li - om-szál, Annak tetejében két szép rozsmarintszál.

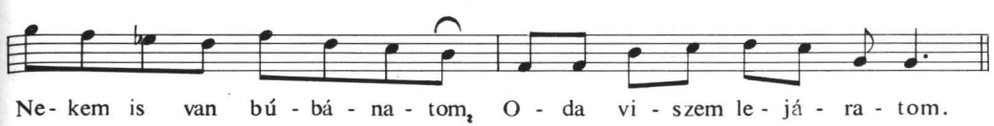
186



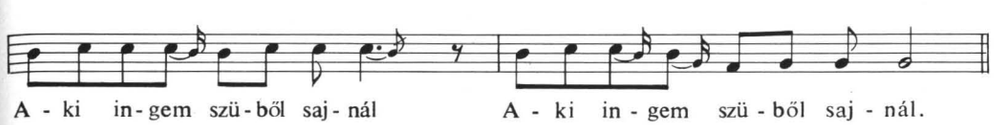
Szán-ta - ni kék, ta - vasz va - gyon, A szer-számom széjjel va - gyon

187

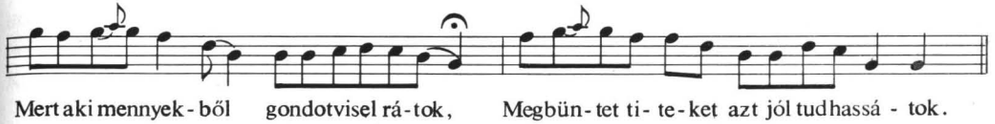
Me-nyek az uc - cán le - fe - lé, Sen-ki se mond - ja, gye - re bé,



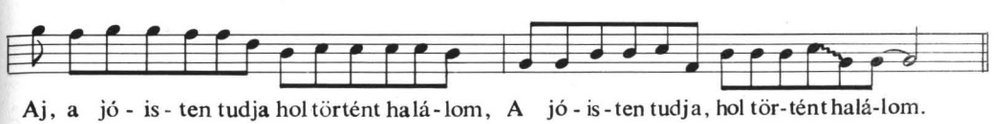
Ne - kem is van bú - bá - na - tom, O - da vi - szem le - já - ra - tom.



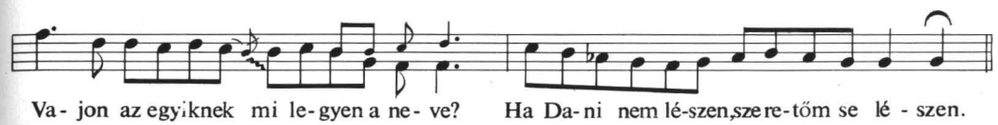
A - ki in - gem szü - ből saj - nál A - ki in - gem szü - ből saj - nál.



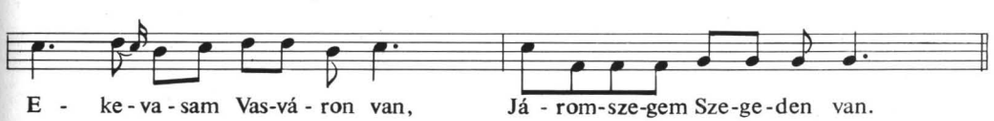
Mert aki mennyek - ből gondotvisel rá - tok, Megbün - tet ti - te - ket azt jól tudhassá - tok.



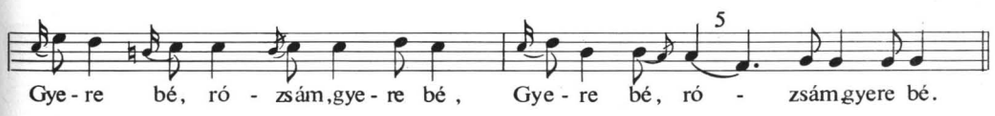
Aj, a jó - is - ten tudja hol történt halá - lom, A jó - is - ten tudja, hol tör - tént halá - lom.



Va - jon az egyiknek mi le - gyen a ne - ve? Ha Da - ni nem lé - szen, szere - tőm se lé - szen.

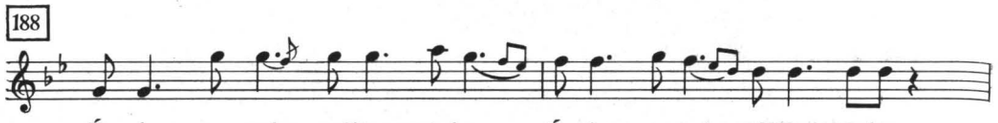


E - ke - va - sam Vas-vá - ron van, Já - rom-sze-gem Sze-ge-den van.



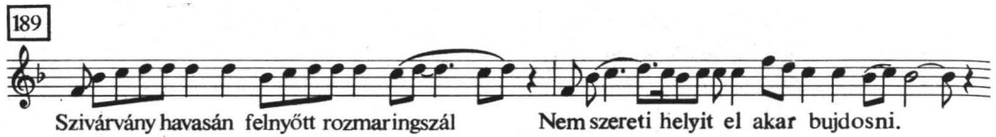
Gye - re bé, ró - zsám, gye - re bé, Gye - re bé, ró - zsám gyere bé.

188

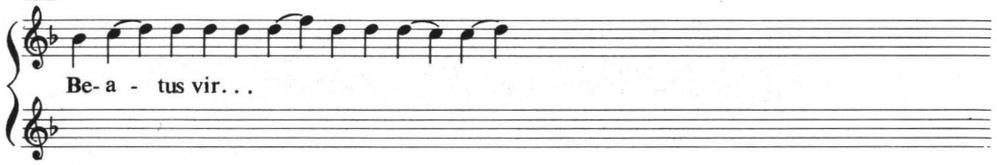


P

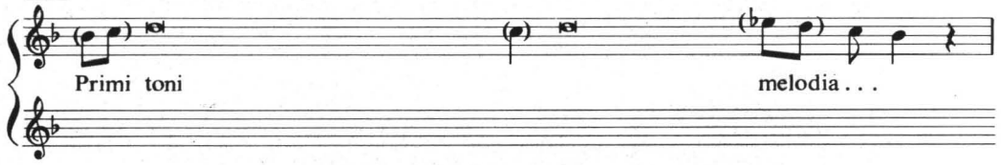
189



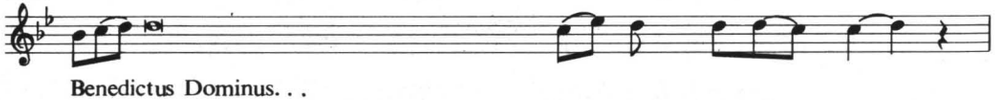
190

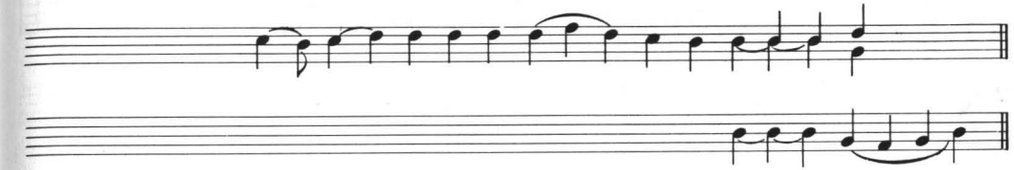


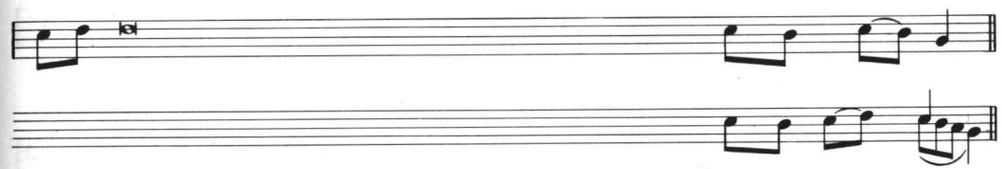
191

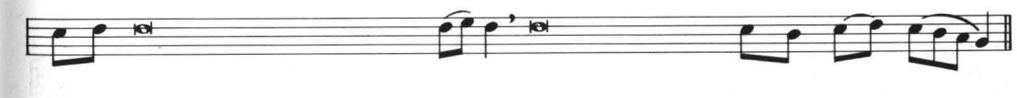


192









193

Sextus ut primus ponitur. . .

194

195

A mi Urunk Jézus Krisztus kínszenvedése. . . (passió tónus)

196

Teremtő mennyei Atyaisten. . . (litánia)

197

Septimus quartum in medio respicit. . .

198

Septimus tercium. . .

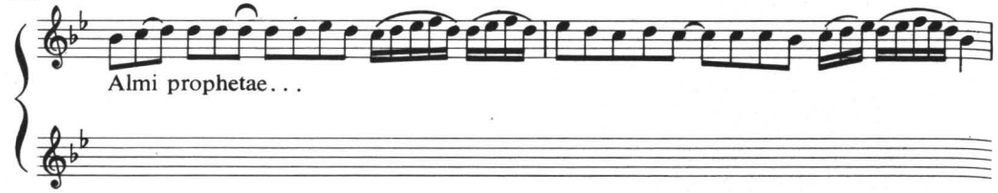
199

Tali tenore tonus cantabitur hic peregrinus . . .

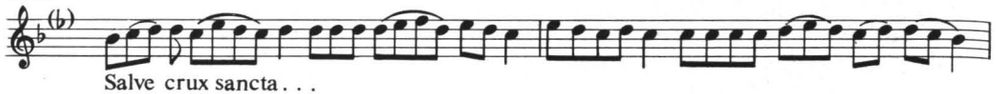
In exitu Israel de Egypto. . .

(Refrén)

200



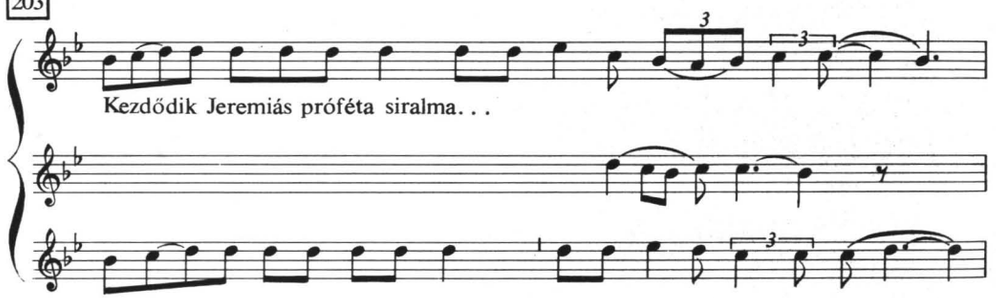
201

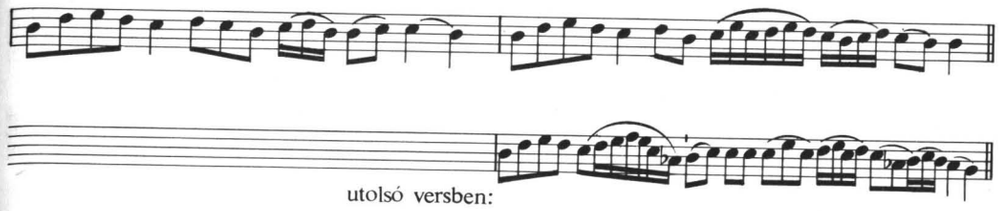


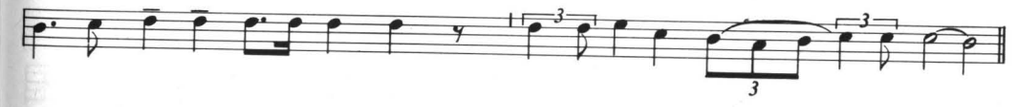
R

202

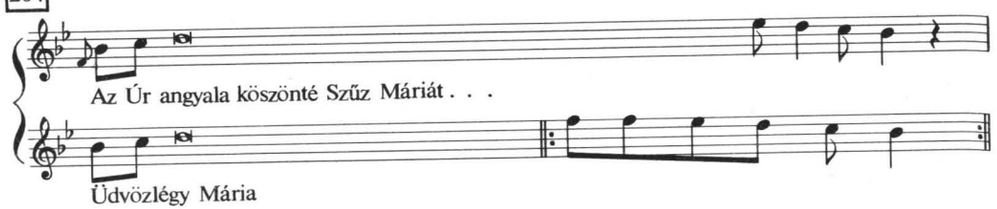
203



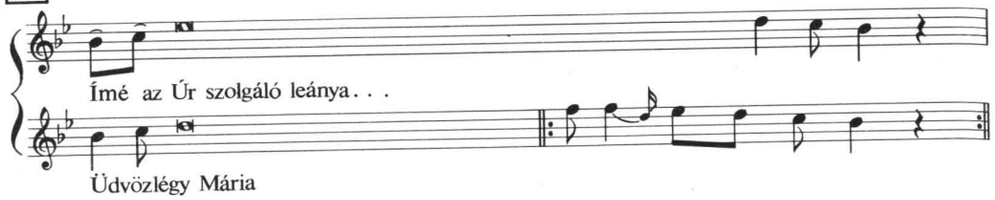




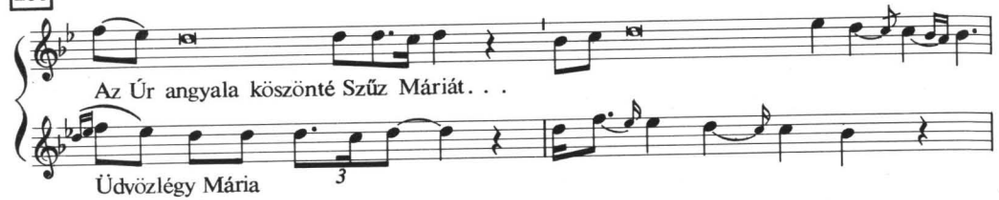
204



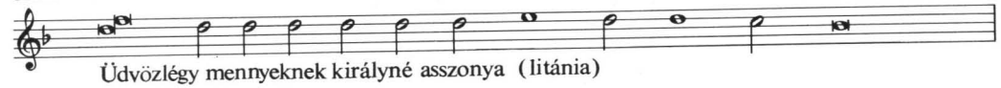
205



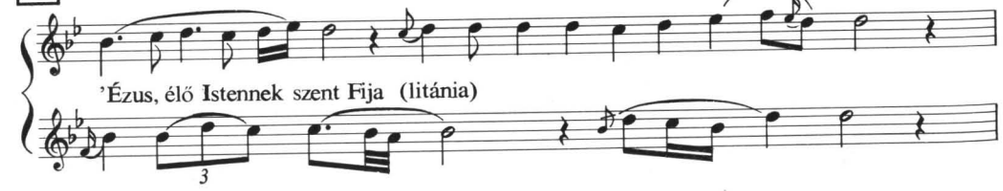
206

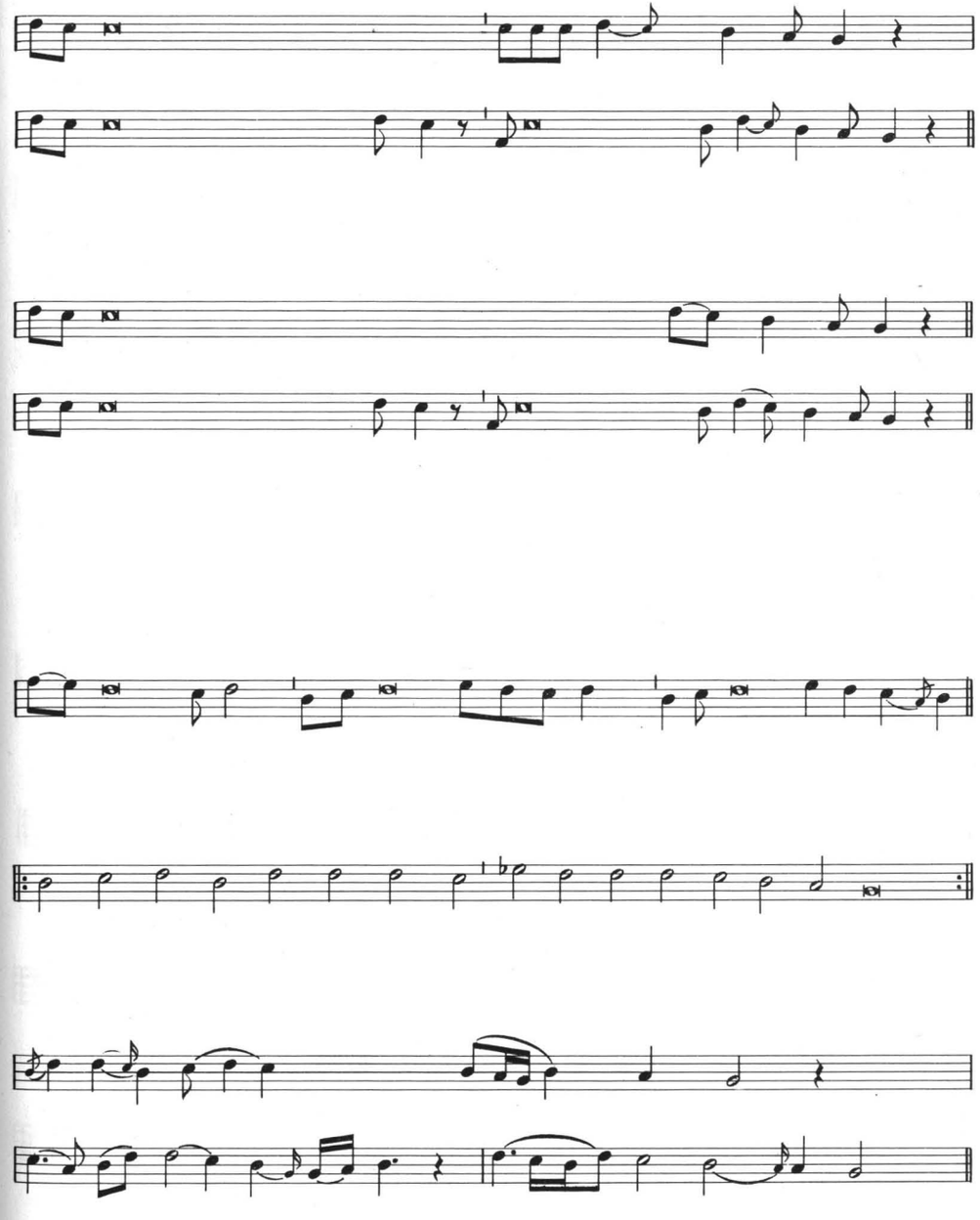


207



208

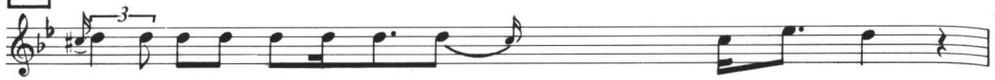




209

Január, február, március (paródia)

210

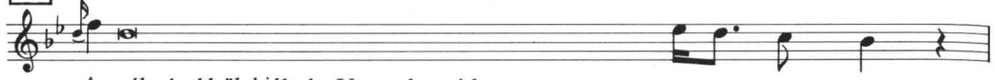


Gyermek, gyermek, mondd meg nékem, mi az egy! (katekizmus-ének)

211

Jézus Szívének. . . (litánia)

212

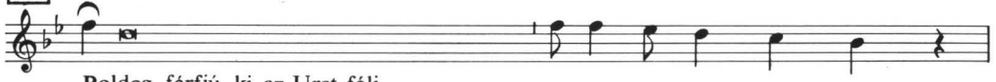


A mélységekből kiáltok Uram hozzád

213

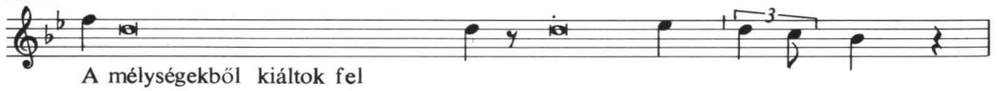
Izrael kijővén Egyiptusból

214



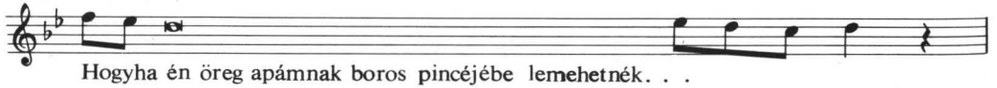
Boldog férfiú, ki az Urat féli

215

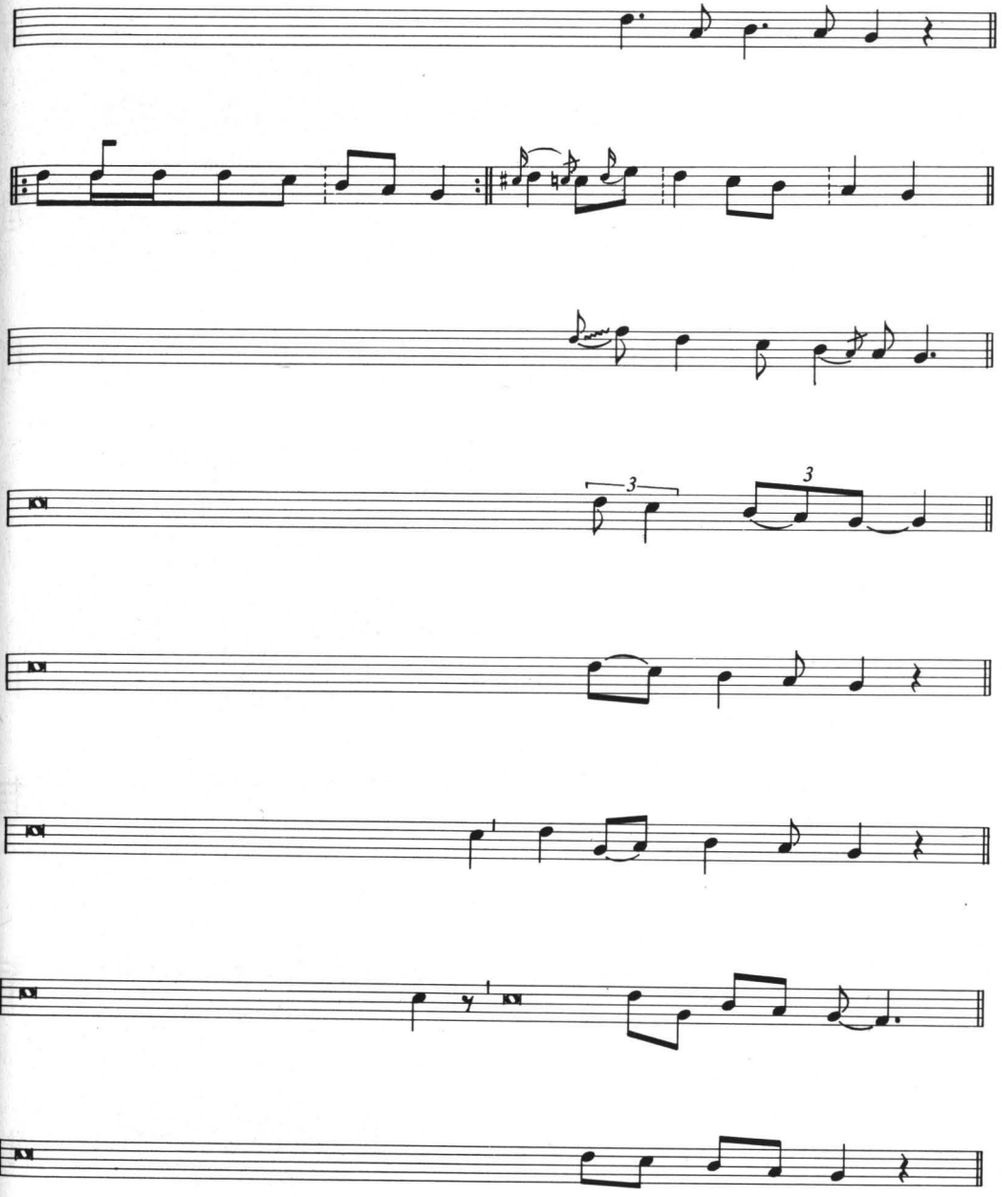


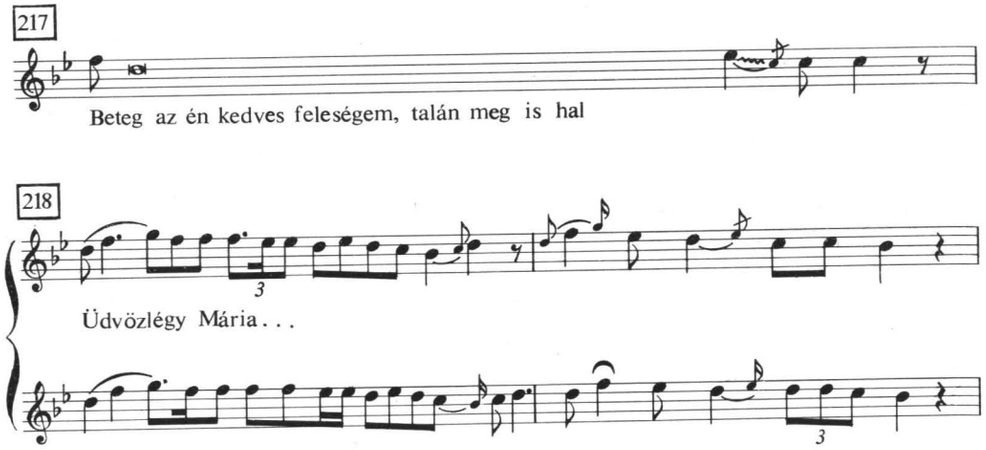
A mélységekből kiáltok fel

216

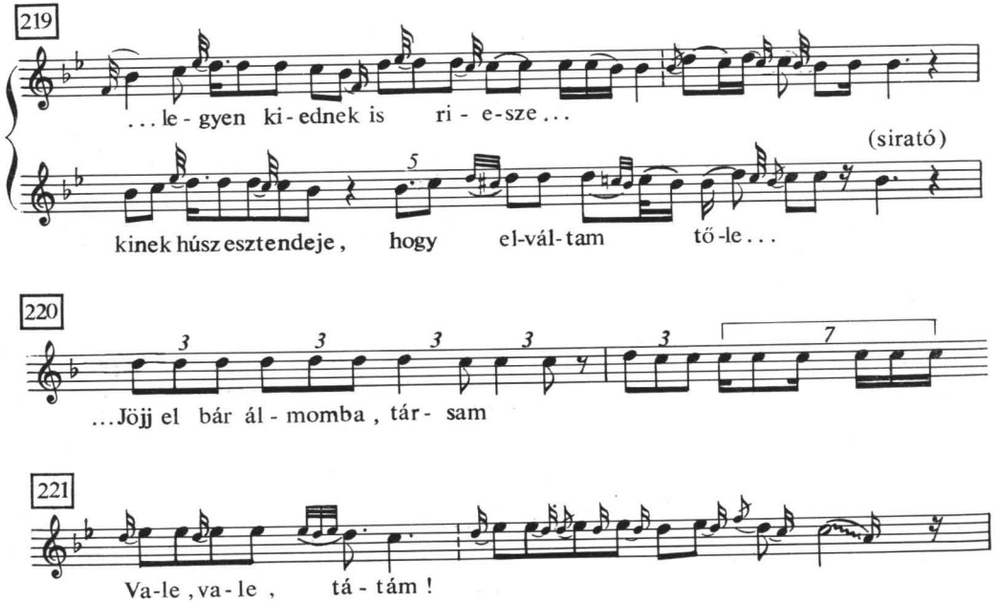


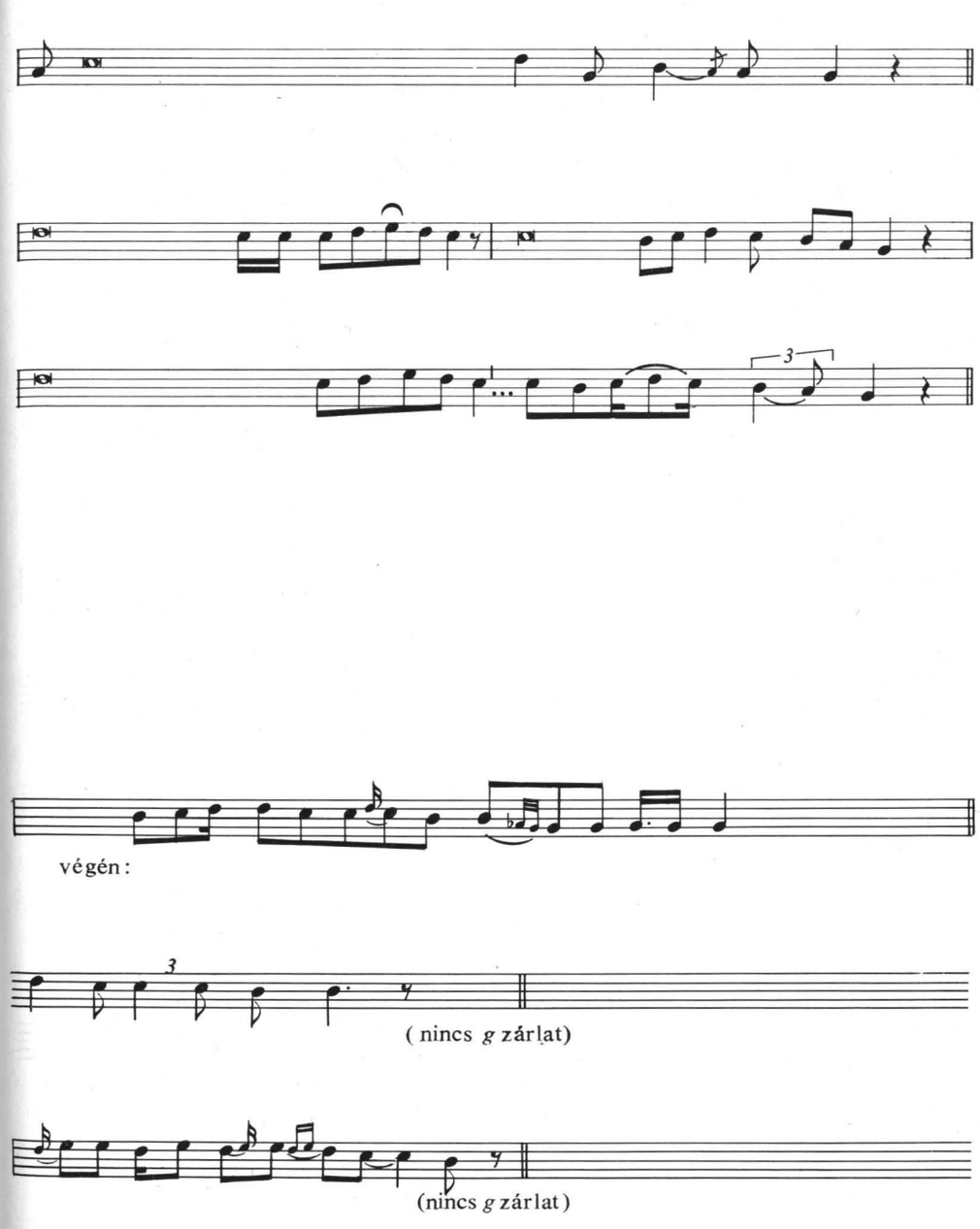
Hogyha én öreg apámnak boros pincéjébe lemehetnék. . .

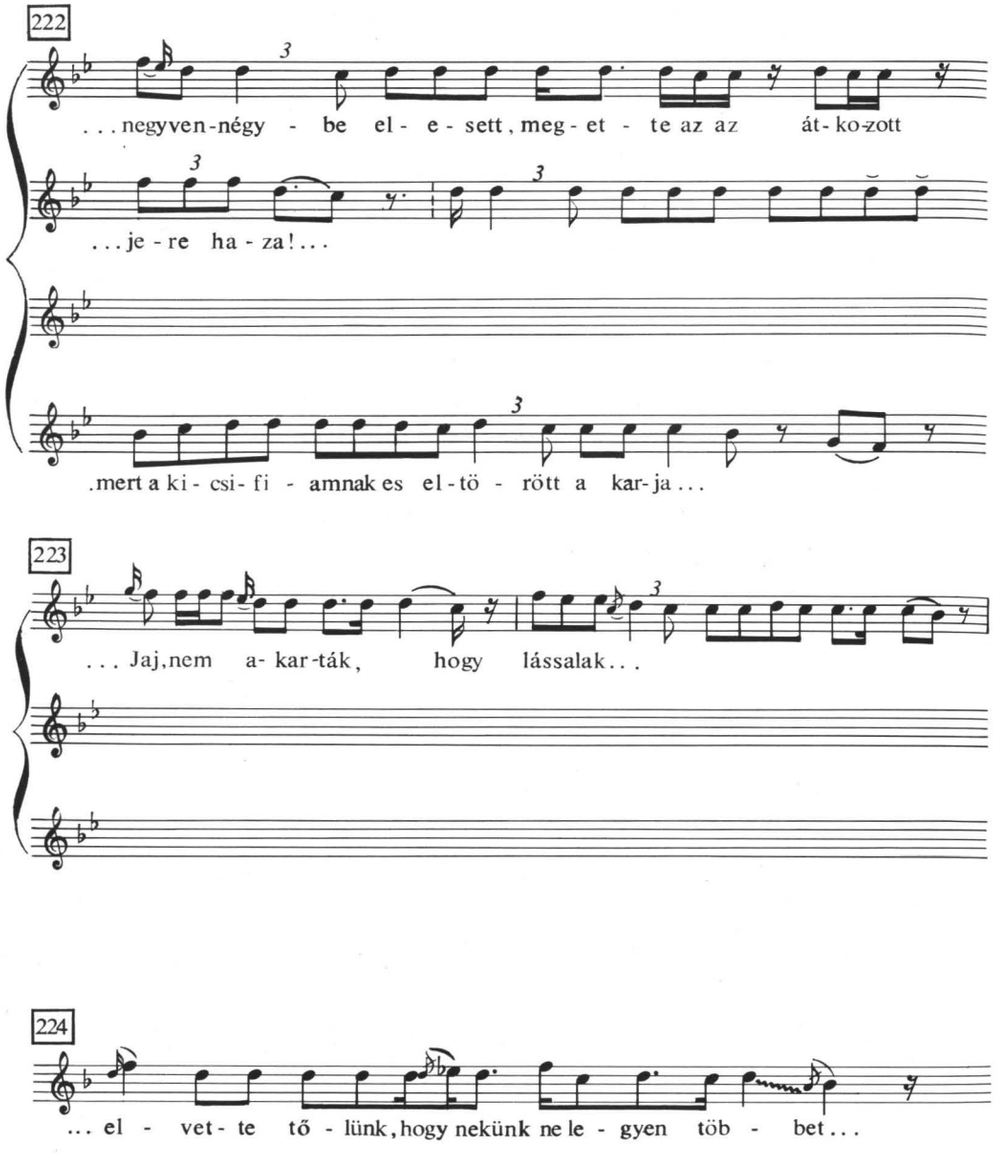


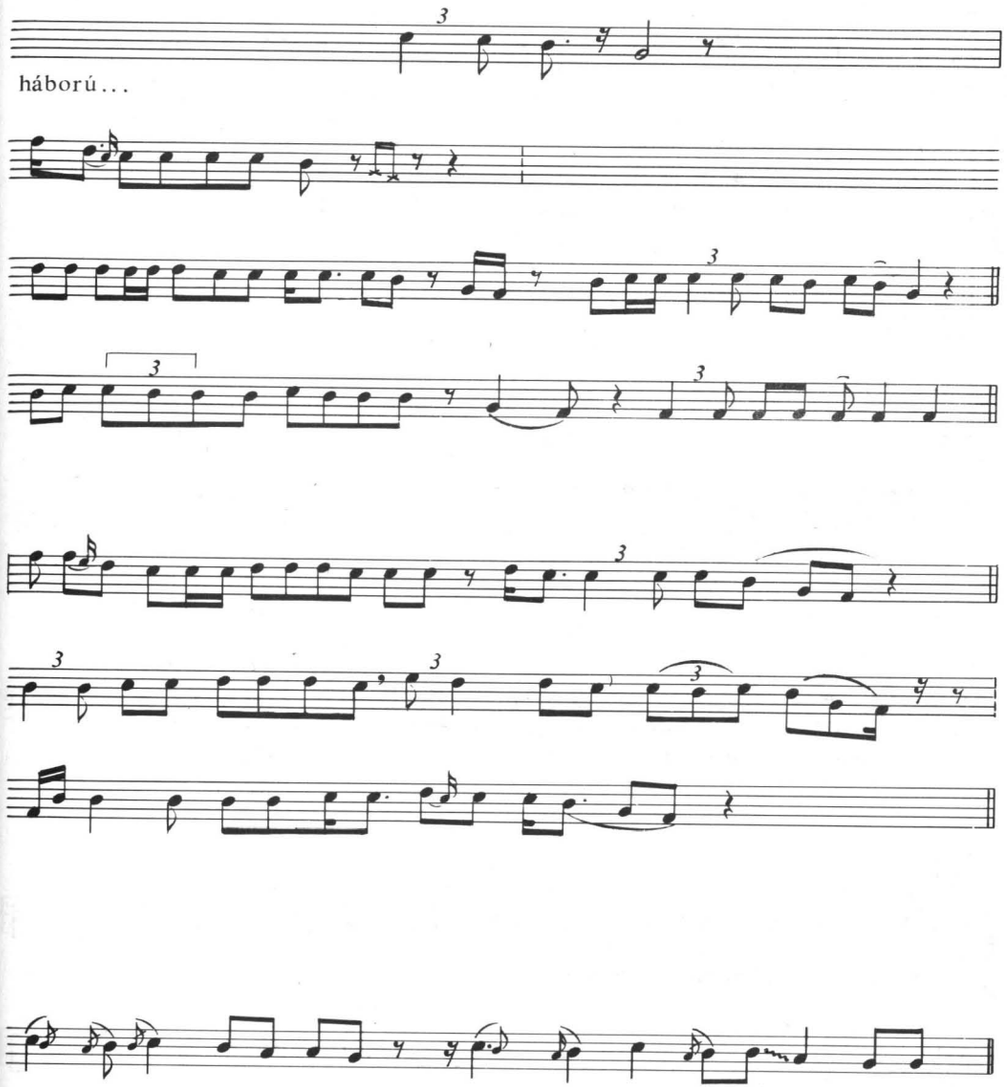

217
Beteg az én kedves feleségem, talán meg is hal
218
Üdvözlégy Mária . . .

S


219
. . . le - gyen ki - ednek is ri - e-sze . . .
(sirató)
kinek húsz esztendeje , hogy el-vál-tam tő -le . . .
220
. . . Jöjj el bár ál - momba , tár - sam
221
Va-le , va - le , tá - tám !


végén :
(nincs g zárlat)
(nincs g zárlat)


222
. . . negyven-négy - be el - e - sett, meg - et - te az az át-ko-zott
. . . je - re ha - za! . . .
. mert a ki - csi - fi - amnak es el - tö - rött a kar - ja . . .
223
. . . Jaj, nem a- kar-ták, hogy lássalak . . .
224
. . . el - vet - te tő - lünk, hogy nekünk ne le - gyen töb - bet . . .


háború . . .

225

Drá - ga jó Is - te-nem, e - lé - geld meg...

226

..Jaj, mennyit vártalak karácsony óta...

227

...jöjjen el utánam is...

228

...Nyugodjál csendesen, drága jó uram...

..Jaj, Józsi, Józsi...

SZENDREI JANKA

ELSŐ HANGJEGYES NÉPÉNEKÜNK (A TE DEUM-DALLAM MAGYARORSZÁGI TÖRTÉNETE)

A XV–XVI. századi monódia írásos emlékeinek tágabb értelemben vett kritikai értékelése: az adatok között az általános használatba került, széles néprétegek ismeretanyagába tartozó, sőt talán kifejezetten népénekként funkcionáló darabok megkülönböztetése, a speciális, szűkebb csoportokra jellemző adatok érvényességi körének megrajzolása, valamint a gyakorlatban egyáltalán meg sem gyökerezett próbálkozások elhatárolása a zenei művelődéstörténetnek egyik központi, de egyelőre csak igen kevéssé megoldott feladata. Nélküle forrásaink anyaga nem vezet el ahhoz a célhoz, hogy rajta keresztül a korabeli zeneélet hiteles körvonalai és arányai rajzolódhassanak ki. Különösképpen nem vezet el a népzene történetét kutató céljához, aki az emlékanyag e differenciált szemlélete nélkül egyáltalán hozzá sem fér forrásaihoz: a széles néprétegek zenei kultúrájáról is valló, arra is jellemző történeti adatokhoz. Vajon akad-e egyáltalán e korai emlékek között olyan, amit valamilyen értelemben a népzenekutató is forrásnak tekinthet? Legközvetlenebb úton a fennmaradt zenei- és szöveganyag, valamint a korabeli használatra vonatkozó leírásoknak összevetése hozhatna itt eredményeket. Mivel azonban a régi zeneélet adatai részben még feltáratlanok, részben a többi emlékekhez hasonlóan hiányosak, legtöbbször csak közvetve, indirekt módszerrel végezhető el e forráskritika: a korabeli és későbbi hagyomány egy átfogóbb részéből, vagy a hagyomány egészéből következtetve vissza az egyes feljegyzések természetére. Ez az eljárás, bár kézenfekvőnek látszik, és az igény rá már többszörösen elhangzott,[1] a zenetörténetírás gyakorlatában általánosnak nem mondható. Sokkal inkább úgy látszik, hogy a módszereket e téren azok a század eleji irodalomtörténeti kiadványok befolyásolják, melyek elsősorban egyes anyagrészek elkülönített vizsgálatához adtak indítékot, és az emlékanyagot olyan elméleti kategóriák szerint rendezve tették közzé, hogy a formai vizsgálat számára nyújtanak vele segítséget (magyar nyelvű szövegemlékek elválasztása a latinoktól, magyar verses szövegek kiemelése a magyar prózai szövegek közül).[2] Az anyagban így kimutatott határvonalak természetesen nem esnek egybe azokkal a valóságos praxisban, s a különböző művelődéstörténeti folyamatok során kialakult „határvonalakkal", melyek viszont a kulturális életben betöltött szerep minősége, s a használó társadalmi rétegek jellege szempontjából differenciálják az egyes adatokat. Mégis, mivel az emlékek ilyen „szétválogatott" formában, és jó ideig *csak* ilyen formában váltak hozzáférhetővé, olyan helyzet alakult ki, melyben könnyen születhettek a korabeli gyakorlat és a források oldaláról eléggé meg nem indokolt, csupán spekulatív úton alátámasztott azonosítások, általánosítások: a formai vagy műfaji, és a társadalmi funkciót érzékeltető kategóriáknak mesterséges egybevonásai.[3] Így lett lehetséges pl., hogy a hazai zenetörténeti kutatásban is ott kísért ma az az egyébként európaszerte

jellemző szemlélet, mely már a középkori, majd a XVI. századi népéneket is hajlamos külön meggondolás nélkül azonosítani a *strófás* énekkel,[4] míg a prózai, vagy a variánsokban különféle szótagszámú szövegeket nemcsak hogy népi gyakorlatban nem, de szinte bármilyen más hangzó gyakorlatban is alig tudja elképzelni.[5] Így fordulhat elő az is, hogy általában könnyebben gondolnak kutatóink népénekre (népi használatra) magyar eredetű szöveg esetében mint fordításnál, vagy hogy valószínűbbnek tartják a népénekké válást profán tartalmú és az egyéni vallásos líra hangján megszólaló daraboknál, mint az olyanoknál, melyek intézményesítve, a hivatalos liturgikus használatban is szerepeltek.

Nyilvánvaló ezekkel szemben, hogy sem egyedül a forma és irodalmi műfaj, sem egyedül az eredet alapján nem érhetők el a társadalmi funkcióra vonatkozó megkülönböztetések. A kiválasztódás, rétegeződés itt sokféle, távolról sem kizárólagosan zenei vagy szövegbeli tényező összhatásának az eredménye.[6]

A következőkben a hazai nemzeti nyelvű gregoriánum egyik korai reprezentánsát, a Peer kódex (XVI. sz. eleje) dallamjelöléssel ellátott Te Deumát vetjük alá kritikai vizsgálatnak a már jelzett szemszögből. Áll-e mögötte említésreméltó praxis, s ha igen, milyen körre jellemző? Vajon kizárható-e külön vizsgálat nélkül annak a lehetősége, hogy ebben az európai viszonylatban is korai feljegyzésben (1508 körül, míg német nyelvű kottás Te Deum pl. csak 1537-ből ismert)[7] egyben egyik első kottás *népének*-adatunkat tartjuk kézben? Legújabb zenetörténeti forráskiadványaink[8] állásfoglalása a kérdésben – hallgatólagosan – negatív: Te Deum-adatok egyáltalán nem találhatók bennük, noha az asszimilált, széleskörű gyakorlatba átkerült gregorián változatok közreadása elvileg mindkét mű programjában szerepel.[9] Hogy a Te Deumról a XVI–XVII. században viszonylag bő, részben kottás forrásanyag tanúskodik, arra ilymódon a zenetörténet oldaláról Bartalus I. múltszázadi, elavult tanulmánya óta csupán Bárdos K. és Domokos Pál P. különböző szempontú jegyzékei utalnak.[10]

Nem vág egybe azonban e szkeptikus szemlélet a népi szájhagyomány kutatóinak előzetes tapasztalataival. Népzenénk régi stílusai között található ugyanis olyan dallamcsalád, mely a gregorián Te Deummal rokon vonásokat mutat (azonos melodikus elemek, prózai szöveg recitálása),[11] jelen esetben úgy tekinthető tehát, mint alkalmas feltétel annak meggyökerezéséhez. E népzenei anyag mellett a gregorián eredetű Te Deum-dallam különböző változatai a nép„zenei repertoárjának ma országszerte szerves részét alkotják. Domokos Pál Péter, egyben a Peer kódex feljegyzésére is emlékeztetve, e jelenség mögött egyenesen a magyar Te Deum életének öt évszázada tartó folytonosságát feltételezte.[12] A néphagyomány oldaláról annyi bizonyos tehát, hogy a Te Deum-dallam természete szerint nem nevezhető idegen testnek a népzenében, s hogy meggyökerezése, népénekké válása egy bizonyos időszakban valóban végbement. Megállapítható-e azonban, hogy mikor, milyen hatások következtében? A mai állapot lehet friss befolyás eredménye is. Vajon élhetett-e a dallam a nép körében már a Peer kódex írásának idején?

A kérdés megközelítéséhez megvizsgáljuk 1) a kódex jellegét és rendeltetését, 2) a darab európai és itthoni gyakorlatból ismert funkcióit, 3) a följegyzett változat szöveg- és dallambeli sajátosságait, valamint a notációs technikát, 4) a Te Deumnak a hazai írásos és szóbeli hagyományban fennmaradt lehetőleg minden emlékét, egészen napjainkig. A munka során 82 itthoni forrást néztünk át, felsorolásukat, a megfelelő rövidítésekkel együtt, külön jegyzékben közöljük.[13]

1.

A Peer kódex[14] leírása több szakaszban történt. Idejét általában az 1508–1526 közötti évekre szokás helyezni, azonban Vekerdi József joggal veti fel újabban a törzsanyag (ebbe illeszkedik a Te Deum is) korábbi, 1500 körüli keletkezésének lehetőségét.[15] A kódex jellegzetességei közül témánk szempontjából kettő érdemel különös figyelmet: 1) nem liturgikus könyv (nem is azt interpretál, nem is az volt a mintája), 2) használója (első használója) világi ember. A nem-liturgikus karakter a nemzeti nyelv mellett mind a tartalomból (legendák, világi és egyházi kantilénák, devótus imádságok, babonás ráolvasóformulák, a híres Szt. László ének, litániák stb.), mind a szerkezetből, helyesebben a szerkezet-nélküliségből nyilvánvaló; a világi használóra, bizonyos Simonra pedig, az ő életkörülményeire a kódex törzsanyagába tartozó szövegek világosan utalnak.[16] Mindkét tulajdonság a magyar nyelvű Te Deum praktikus alkalmazásának szabad lehetőségére figyelmeztet: ilyen környezetben, tehát a hivatalos egyházi liturgia keretén kívül, s annak végzésére sajátosan nem kötelezett személyek ajkán a Te Deum valóban magyarul énekelve is elhangozhatott. A latin nyelvűséget megkívánó szokások és előírások e területet – melyet a repertoár összetétele alapján pozitív értelemben a népies vallásosság területének mernénk nevezni – nem érintették.

2.

Volt-e azonban a Te Deumnak az adott korban liturgiától független élettere? Voltak-e valóban olyan éneklési alkalmak, melyeken magyarul is megszólalhatott? Voltak-e megfelelő hordozó rétegek, melyek összeköthették az ünnepélyes környezetben latin nyelven élő Te Deumot a világi énekek, ráolvasók közé iktatott nemzeti nyelvű változattal?

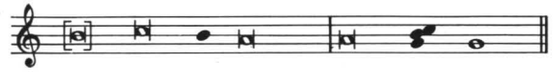
Az éneklési alkalmakról jól tájékoztatnak már a darab liturgikus funkciói. A Te Deum kezdetben, rögtön felbukkanásakor exponált helyen jelenik meg: prefáció, sanctus és postsanctus a húsvét éjjeli liturgiában.[17] A középkor folyamán a Pontificalek szerves része, helyesebben a Pontificalek rubrikáinak állandó szereplője lesz, ami annyit jelent, hogy felhangzik minden kiemelkedő, s egyben társadalmi eseménynek is számító liturgikus aktusnál: király-koronázás, püspökszentelés, templomszentelés stb., sőt ezeken quasi jog-konstitutiv színezettel szerepel.[18] Végül rendszeres, szinte mindennaposnak mondható éneklését az officiumban való helye biztosítja.[19] E hely, a zsolozsma más részeinek helyéhez viszonyítva kiemelkedő, csúcsponti jellegű. Emellett a népszerű külső betoldások egyik főhelye. Itt kapcsolódnak a zsolozsmához egyrészt a különféle tropusok, másrészt a nép által énekelt akklamációs vagy strofikus betoldások, sőt nagy ünnepeken a liturgikus drámák is.[20] A szorosabb értelemben vett liturgikus alkalmazások tehát már önmaguk is jelzik a darab nagy népszerűségre való elhivatottságát. Mind a püspöki szertartások, mind a jelesebb napok officiuma keretében volt módja az egyszerű népnek Te Deumot hallani, a művelt népnek pedig valószínűleg Te Deumot énekelni.[21] Még határozottabban elősegíthették azonban az ének ismertté válását azok a liturgián kívüli alkalmi szertartások, melyeken felhangzott. Így a különböző processziók és zarándoklatok, a búcsúk meghirdetése, az aktuális eseményekkel kapcsolatos hálaadások (békekötés, győztes csata), sőt még bizonyos családi ünnepek is.[22] E liturgiától távolodó funkciók esetében az ének elvben

már nemzeti nyelven is megszólalhatott. Nem hiányzott az átfordítást végrehajtani és elterjeszteni képes, mind a latin, mind a nemzeti nyelvű változatban otthonos társadalmi réteg sem: a pasztorációs és pedagógiai szempontoktól indított papság, szerzetesség mellett a deák-műveltséggel rendelkező laikus értelmiség.[23]

3.

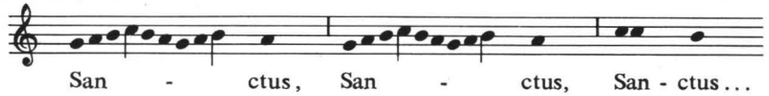
A Peer kódex jellege, s a Te Deum funkcióival kapcsolatos jelenségek mérlegelése nem zárja ki tehát annak a lehetőségét, hogy a notációval ellátott feljegyzésben valóságos énekgyakorlat tükröződését lássuk. Kérdés azonban, hogy milyen általános, mennyire kiterjedt énekgyakorlatét. Segítene e ponton a kódex eredeti tulajdonosával, használójával kapcsolatos körülmények közelebbi ismerete. Két olyan meggondolás is adódik itt ugyanis, mely óvatosságra int, és lehetséges, hogy az adat érvényességi körét viszonylag szűkre szabja: a kódex tulajdonosa, Simon minden jel szerint tanult ember, amellett valószínűleg közeli kapcsolatban áll a pálosokkal, sőt egyes feltételezések szerint imakönyvét, a Peer kódexet is tőlük kapta.[24] Vajon úgy kell-e tekintenünk ezt az imakönyvet, mint egy kisebb, sajátos repertoárral rendelkező devótus-kör egyik tagja számára összeállított gyűjteményt,[25] vagy gondolhatunk-e arra, hogy benne az átlag laikusnak liturgián kívüli vallásos szellemi javaira kaptunk betekintést? Bár az a tény, hogy a kódex esetleg speciális körülmények között keletkezett, még nem zárná ki, hogy anyagában egyebek közt népénekek is lejegyzésre kerülhettek, mégis, annak tisztázása, hogy vajon valóban számolnunk kell-e itt valamilyen értelemben rendi hatással, nagy mértékben hozzájárulna az adat hátterének és természetének jobb megvilágításához. Útbaigazít e téren a Peer kódex-beli Te Deum szövegfordításának és dallamának elemzése, valamint a többi korabeli Te Deum-változattal való összehasonlítás.

Mint tudvalevő, a korális Te Deumnak európaszerte lényegében egy dallama létezik, mely azonban a középkor folyamán még a gregorián repertoár variábilis rétegeihez képest is szokatlanul nagy változékonyságot mutatott.[26] E dallam többféle, részben más környezetben önállóan is élő dallamformula összekapcsolásából, szerves egybeépítéséből áll.[27] A dallamformulák úgy stilizáltattak, hogy alkalmasak a művészi *prózai* szöveg recitálására.[28] Az első a formulák közül („a"), mely rendszerint az intonálást követő versben (Te aeternum) kezdődik, *c–a–g* főhangokra épül, *c* és *a* recitációs hangokat, tehát „kettős tubát" használ:



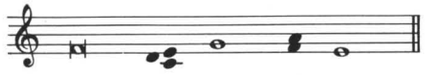
Ennek sorolását átmenetileg megtöri az 5. versben (Sanctus) egy szabadabb, melizmatika felé hajló, dallamában vagy az „a" formulából levezethető, vagy egyéni változatokat felmutató motívum:

Forrásj. 1.

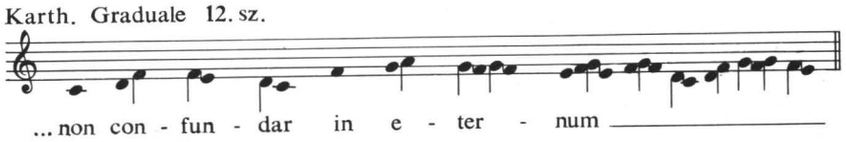


Második helyen (általában a 14. vers körül) a dallamot lefelé továbbépítő hangcsoport („b" formula) lép érvénybe. Lényegét az *a–g–e* főhangok adják, recitációs hangja csak egy van *(a)*:

További ereszkedést hoz a harmadik, rendszerint csak három versre (21–23.) kiterjedő motívum („c", formula), mely *f–d–*$\frac{e}{c}$ és *g–a–*$\frac{g}{e}$ főhangokra épülő egységeket illeszt össze. A dallammenet az előzőkhöz viszonyítva itt részleteiben mozgékonyabb: a darab eredetileg e szakasszal fejeződött be.



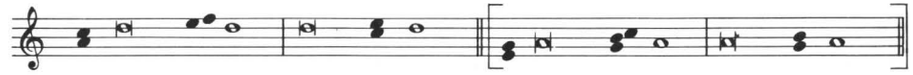
A Te Deum utolsó zárlata lehet, a Sanctushoz hasonlóan, melizmatikus jellegű:



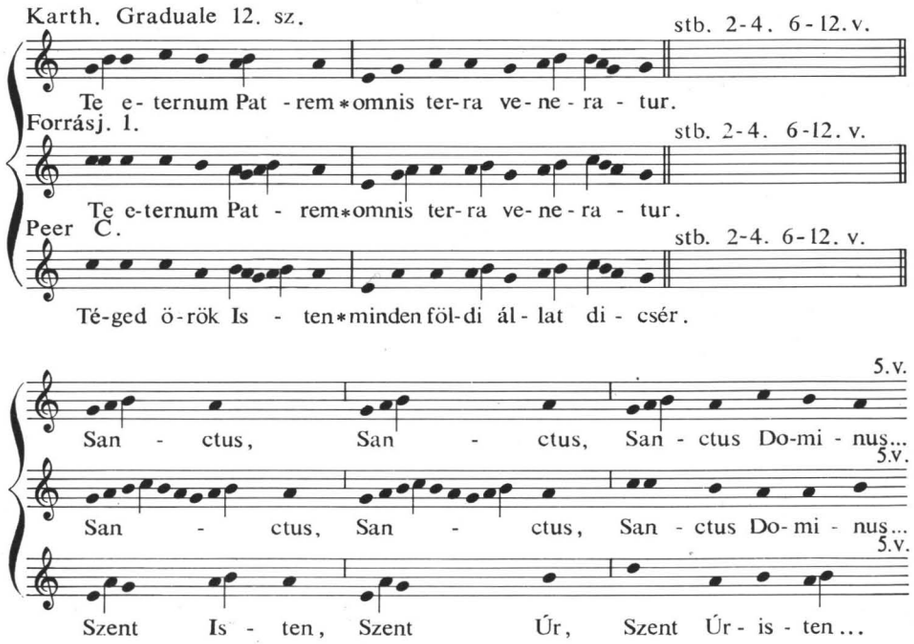
E felsorolt dallamformulák a klasszikusnak tartott középkori Te Deum-változatokban[29] a szövegtagolással egybevágó módon, azt jól kiemelve rendeződnek el. E szövegtagolás, melynek megvan mind a történeti, mind a tartalmi alapja, a következőképpen alakul: 1–13. vers (a Szentháromság dicsőítése, doxológiával zárva), 14–20. vers (Krisztológia), 21–23. vers (kérőima), 24–28. vers (utólagos hozzáfűzés, általános, lazábban összefüggő dicsérő- és kérőformulák), 29. vers (befejezés). A kezdő- és záróversen kívül tehát négy szövegszakasz különböztethető meg, melyeken, tekintve hogy az utolsó közülük későbbi eredetű, *három* dallamformula osztozik.[30] A megfelelő dallamépítkezés, a Te Deumnak korai, reprezentáns változatát[31] véve alapul: 1–13. vers „a", 14–20. vers „b", 21–23. vers „c", 24–28. vers „b", 29. vers „c" formula. Találhatók azonban a hagyományban olyan megoldások is,[32] melyekben e világos szerkezet eltűnik, s az egyes formulák keverednek, pl.: 1–12. vers „a", 13–14. vers „b", 15. vers „b–a", 16–18. vers „a", 19–20. vers „b", 21–23. vers „c", 24–28. vers „b", 29. vers „c" formula. E változatnak, mely első látásra tulajdonképpen esetlegesnek tünhetne, pontos megfelelője pl. a magyarországi ferencesek által használt Te Deum-dallam is, melynek első fennmaradt emléke itthon már XIV. századi forrásban megtalálható.[33]

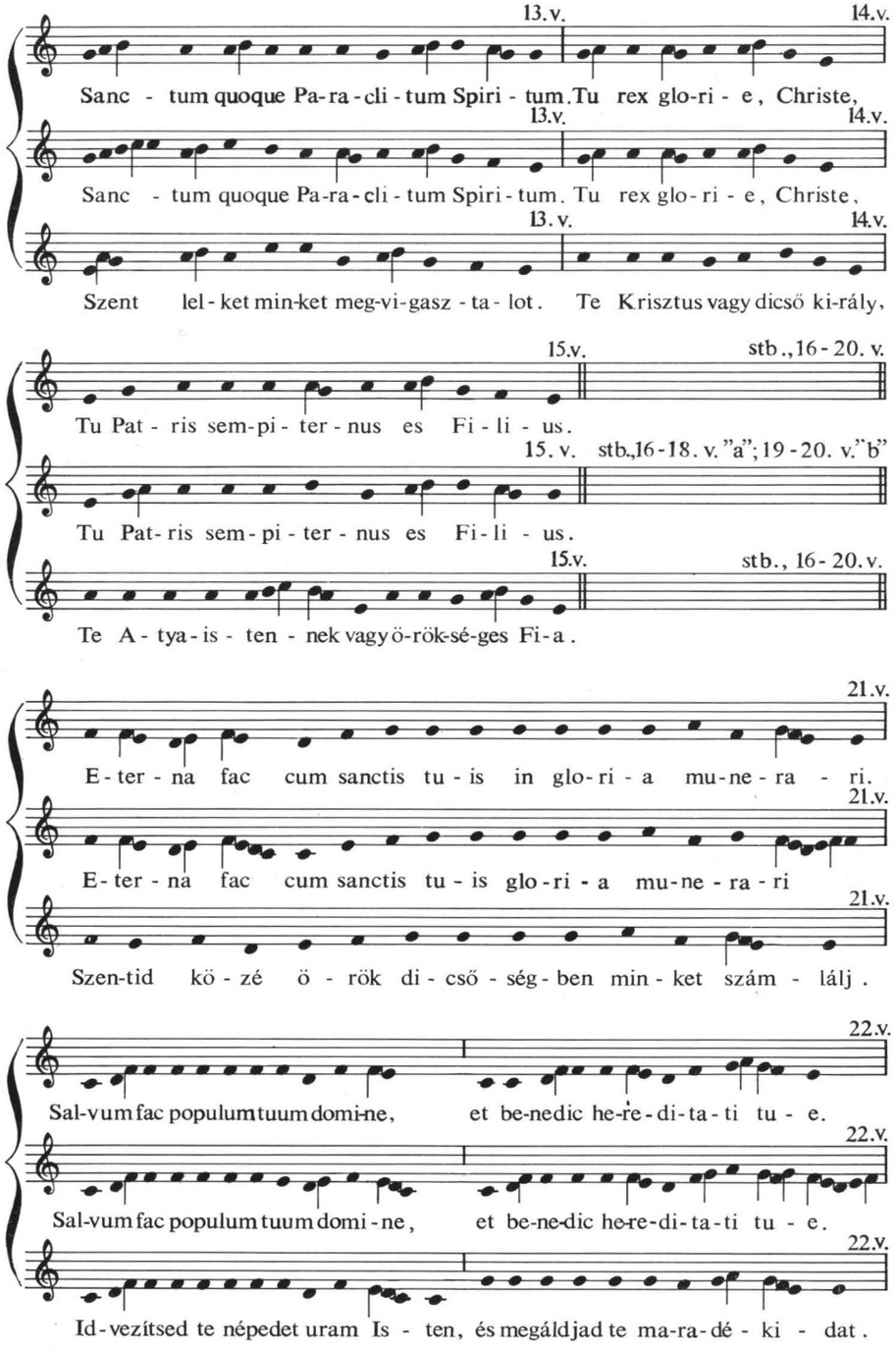
A Peer kódex Te Deum-dallama[34] a hozzáférhető európai anyaghoz képest sajátos vonásokat mutat. Föltünő tulajdonsága elsősorban, hogy nem három, hanem *négy* különféle dallamformulát tartalmaz. Az eddigiekben nem szerepelt („d"-vel jelzett) formula a dallam-mag struktúráját tekintve „b"-nek variánsa, hiányzik azonban belőle az *e* záróhang.

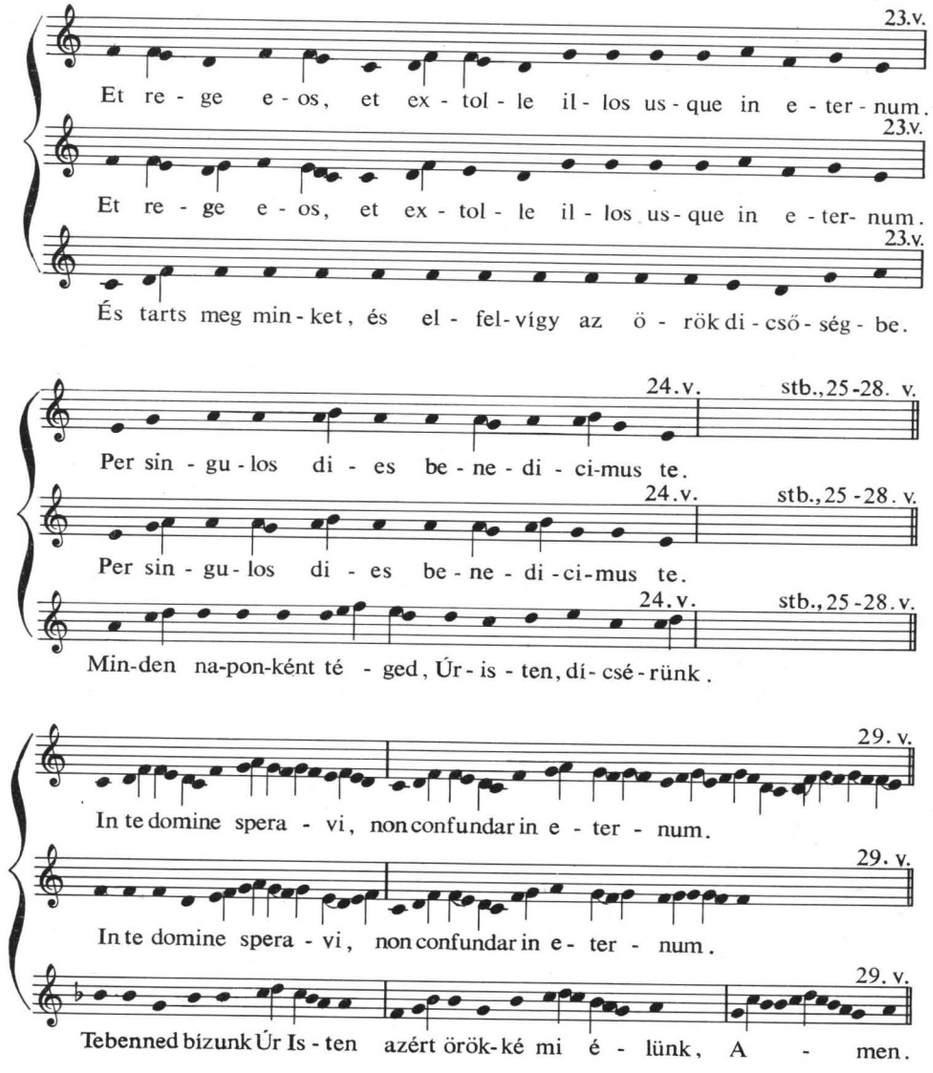
Emelkedő szekund-lépéssel végződik, a tubaként ugyan szereplő, de kadenciaként a darabban még nem használt *a*-n. Fokozza a darab végén megjelenő új motívum friss hatását, hogy a Peer kódex Te Deumában a dallam utolsó szakasza (24–29. vers) mindenestül kvarttal magasabbra transzponálva jelenik meg, s ezáltal a végleges záróhang is kvarttal magasabbra kerül:



A négyféle dallamformula elosztása: 1–12. vers „a", 13–20. vers „b", 21–23. vers „c", 24–27. vers „d", 29. vers „c" (transzponált) formula. A zenei szerkezet tökéletesen igazodik tehát a szövegéhez, sőt azt az eddigieknél még annyival határozottabban is kiemeli, hogy a negyedik szövegegységet a többitől még új dallammal is segít elkülöníteni. E tulajdonságok mellett, melyek a darab egészének képét érintik, jellegzetesek egyes részletek, kisebb dallamfordulatok is. Ilyen a „Sanctus" fölötti hangcsoport (5. vers), az „usque in aeternum" emelkedő, transzponálást bevezető menete (23. vers), a befejezés melizmatikus „amen"-je (29. vers). Az egyes formuláknak, valamint e karakterisztikus fordulatoknak sorbaállításával jelezve a dallam főbb pontjait, a Peer kódex változatát jól hozzámérhetjük a már említett, több variánst is képviselő európai darabokhoz.[35]







Az összevetés azt mutatja, hogy a Peer kódex dallama világosan elkülönül egyrészt a külföldi monasztikus (s valószínűleg egyben a hazai monasztikus) változatoktól, másrészt a Magyarországon is használt ferences változattól. Eltér néhány egyéb hagyományt képviselő formától is.[36] Jellemző elemeinek egy része megtalálható ugyan külföldi anyagban,[37] azonban más összefüggésben. Az elrendezés a magyar változatban sajátosnak mondható. Különösképpen annak látszik pedig egyelőre a zárószakasz transzponálása az ezt bevezető emelkedő dallammenettel együtt; ennek párhuzamára az európai anyagban eddig egyáltalán nem sikerült ráakadni.[38]

Zavartalanul illeszkedik ezzel szemben a Peer kódex Te Deum dallama a középkori hazai hagyomány egyik igen jellegzetes emlékéhez: minden lényeges ponton egybevág egy XV. századi pálos antifonálében[39] fennmaradt, latin nyelvű változat dallamával. A két darabot érdemes egészében egymás mellé állítva is összehasonlítanunk (lásd 121. old. I. kottapéldát).

A Peer kódexben leírt magyar Te Deum megalkotója – mint ezt negative már az európai változatokkal való összevetés is sejttette – nem nyúlt idegen forráshoz, hanem mintáját a sajátos középkori magyarországi gregorián uzusból merítette. Vajon annak melyik ágából? A pálos antifonálé adatával való összefüggés első látásra kétségtelenül a Peer kódex pálos provenienciáját látszana igazolni – ami magától értetődően egyben viszonylag szűkre vonná, vagy legalábbis bizonytalanná tenné a benne olvasható magyar Te Deum „érvényességi körét". A dallamegyezés értékelése azonban távolról sem ilyen egyszerű. A pálos dallamváltozat nem kizárólagos. Két területről informál: a pálosokéról, de ugyanakkor az esztergomi egyházmegyééről is, ahonnan a pálosok liturgikus szokásainak nagyrésze,[40] és főként zenei hagyománya származik.[41] A dallamalak alapján tehát két lehetőség marad nyitva a Peer kódex Te Deumának származását illetően, s csupán annyi bizonyos, hogy a Te Deumnak ez az alakja volt a középkori Magyarországon a legelterjedtebb, ezt használták a nagy nyilvánosság előtt, ez volt az, melyet a laikus hívő hallhatott, melyet az iskolákban már elemi szinten tanítottak,[42] s melyet a világi egyházak mellett a pálosok kolostoraiban *is* használtak. Vajon eldönthető-e, kiknek a közvetítésével került a darab a Peer kódexbe, s vajon végső soron kiktől származik? *A notáció módja* mindenesetre határozottan a pálos közvetítés *ellen* szól: a pálos műhelyektől megszokott, magasszínvonalú és félreismerhetetlenül jellegzetes, a régi magyar neumairás alapformáit gotizáló notációs stílus helyett[43] itt olyanfajta, a korban még primitívségével feltűnő, elnagyolt és szétesésnek induló hangjelzés látható, mely a főképpen egyházmegyei liturgikus könyvekben használt gótikus formákból indul ki. Ilyen színvonalú hangjelzésre a századfordulón még nagyjából minden literátus ember képes lehetett.[44] Arra mutatna ez, hogy nemcsak a korban legáltalánosabban használt dallamvariánst kapjuk a kódexben, hanem annak valószínűleg még átadása, leírása sem köthető egy szűkebb, speciális kolostori kör működéséhez.

A Te Deum szövegének fordítása a Peer kódexben feltűnően szabad, különösen szembetűnő ez, ha az itt olvasható megoldást a többi korabeli magyar fordítással vetjük össze.[45] Az ilyen összevetések summázásaképpen az irodalomtörténet pontatlan, felületes munkának könyvelte el a Peer kódex szövegváltozatát.[46] Ez az értékelés azonban félrevezető. A középkori latin szövegtől[47] való eltérések a Peer kódexben olyan természetűek, hogy nem foghatók fel hibának. Nem félreértések, hanem interpretációk,[48] vagy olyan árnyalatokat emelnek ki, melyek révén a magyar szöveg az eredetinél erősebben vonatkoztatja az egész jelentést magára az éneklőre.[49] E változtatásoknak megvan tehát a belső logikája, s a nyelvi színvonal, a magyar szöveg ritmusa pedig a Peer kódexben nem gyengébb, mint a többi korabeli magyar kódex fordításában. A szövegvariáns önálló vonásainak magyarázata minden bizonnyal a fordítás *céljában,* mégpedig a többiekéhez viszonyítva fokozottan liturgián *kívüli* céljában található meg. A fordító itt, a liturgia „felügyelete" alól már nagymértékben kikerülve, viszonylag sok szabadsággal rendelkezett. Jól megfigyelhető ugyanis, hogy a latinnak gondosan alárendelt, azt gyakran még szórendben is követő magyar fordítások[50] mind a liturgiához sokkal szorosabban kapcsolódó használó rétegnél jelennek meg – lehetséges, hogy egyes esetekben csupán a latin liturgikus szövegek mellékleteként, magyarázataként szerepeltek – s általában olyan szerkezetű könyvekbe illeszkednek bele, melyeknek mintája liturgikus könyv (pl. Psalterium) volt.[51] A Peer kódex Te Deumának szövegezésében adódó sajátságok is olyan természetűek tehát, hogy a darab fokozottan „népies" jellegére figyelmeztetnek, s egyben a liturgiától függetlenedő életterére utalnak.

A pálosok munkája a fordítás esetében sem valószínű, amint ezt a 21. vers magyar megoldása mutatja. E versnek a későközépkori latin szövegekben még két – pontosabban háromfajta változata élt. A régiek, melyek kb. a XV. század közepéig mind egyes szerzetesrendekben, mind egyházmegyei használatban általánosak voltak: „Eterna fac cum sanctis tuis *gloria munerari*" és *„in gloria* munerari", valamint az újabb, mely a XV. század végén jött divatba: „Eterna fac cum sanctis tuis *in gloria numerari*".[52] E változatok közül a pálos hagyomány egyértelműen a régi *„gloria munerari"*-hoz ragaszkodik, s azt – a századforduló után nyilván már tudatos döntés alapján – 1540-ben még nyomtatott breviáriumába is fölveszi.[53] A Peer kódexben ezzel szemben a másik variáns, az *„in gloria numerari"* fordítása olvasható: „Szentid közzé örök dicsőségben minket számlálj..." Ennek átvétele és terjesztése, mint egész Európában, úgy valószínűleg nálunk is a *világi papság* műve a XV. század közepe tájától.[54] Az *„in gloria numerari"* forma az esztergomi egyházmegye breviáriumában 1524-ben már nyomtatásban is megjelenik.[55] Látva a pálos hagyomány ellenkező irányú következetességét, s a másik változat mellett való kitartását, a Peer kódex fordítását nem tudjuk pálos munkának tartani.

Megfigyeléseink mind a dallam, mind a szöveg oldaláról arra utalnak tehát, hogy e magyar Te Deum-adat mögött az egyházmegyei liturgia anyaga, s a közvetítésben ugyanannak pasztorációs gyakorlata, ill. ezzel szoros összefüggésben valószínűleg az iskola hatása áll. Nagyban növeli ez annak a valószínűségét, hogy a följegyzés nem elszigetelt jelenséget tükröz, hanem elterjedt gyakorlatot ábrázol egyetlen „pillanatfelvételben".

Bizonyos azonban, hogy csupán lehetőségről beszélhetünk. Pozitív érveket e téren a magyarországi Te Deum további történetének, valamint a néphagyományban ma élő formáinak együttes tanúsága szolgáltat.

4.

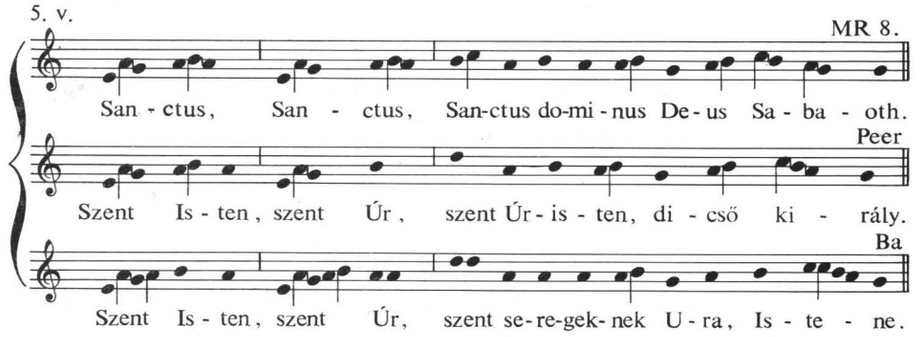
A XVI. század utolsó harmadától a XVII. század közepéig tartó időszakban a hangjegyekkel ellátott magyar Te Deum a protestáns kéziratos kántorkönyvek („Graduál") állandó darabja lesz. Megtalálható már az első fennmaradt kéziratos graduálban, a Batthyany kódexben (Ba) (XVI. sz. utolsó harmada?),[56] 1574-ben pedig, Huszár Gál: „A keresztyéni gyülekezetben való isteni dícséretek és imádságok" c. művében nyomtatásban is megjelenik.[57] A XVI–XVII. század fordulójától kezdve kéziratos forrásainak száma szaporodik,[58] 1636-ban végül az erdélyi fejedelem kívánságára szerkesztett, s 40 kéziratos graduál revíziója alapján készült Öreg Graduál-ban[59] ismét nyomtatásra kerül. Ugyanebből az időszakból a katholikus hagyomány folytonosságára csak halvány nyomok utalnak

– magyar nyelvű és kottával ellátott feljegyzés erről az oldalról egyáltalán nem maradt fenn. Megtalálható a dallam, latin szöveggel, egy XVI. sz.-i pálos antifonáléban,[59/a] megjelennek a magyar szöveg töredékei egy XV. századi liturgikus kódex (Passionale Strigoniense) borítóján följegyezve XVI. századi írással,[60] majd a századfordulón Pázmány neve alatt megtörténik a katolikus magyar szövegek revíziója és átdolgozása.[61]

E korszak Te Deum-anyaga szöveg szempontjából szerves folytatása az előző kor anyagának,[62] dallam szempontjából pedig annak a hagyománynak, melyet a Peer kódex képvisel. Így az egyik első protestáns fordítás, a Ba kódexé, mely egyben a legmaradandóbbnak is bizonyult,[63] világosan tanusítja a megelőző XV–XVI. századi fordítások ismeretét, s azokra nagy mértékben támaszkodik. Hátterében ott áll egyrészt a Peer kódexből ismert szöveg – néhány jellegzetes, a többiekétől elütő versét Ba változatlanul megőrizte[64] – de hatottak rá másrészt a megelőző korból egyéb, a Peer kódexnél nagyobb szöveghűségre törekvő fordítások is.[65] Szövegének hagyományos elemei mellett az új dogmatikai meggondolásokon alapuló átfogalmazások világosan elkülönülnek.[66] Minthogy a Peer kódex maga biztosan nem tartozhatott a Batthyany kódex közvetlen forrásai közé, a köztük kimutatható egyezések a Peer kódex Te Deum-szövegének széles variánskörére, általánosabb érvényére utalnak. Erre mutat az esztergomi „Csonka Passionale"-ba bejegyzett szövegtöredék is, mely, ismét egészen más környezetben, szinte szóról-szóra ismétli a Peer kódex-beli Te Deum szavait,[67] noha kifejezett másolatnak szintén nem tartható.[68]

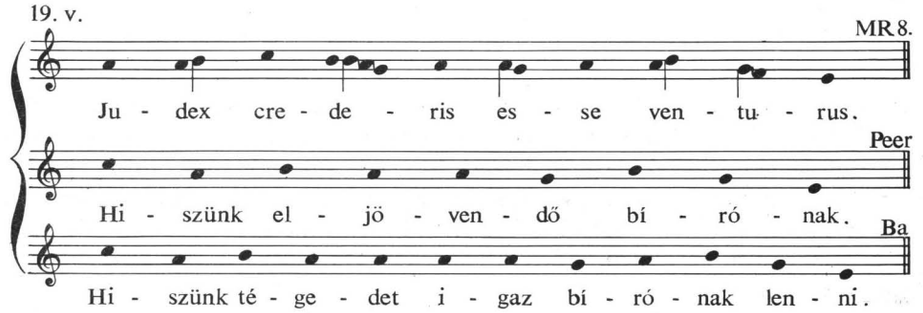
Dallamukat tekintve e későbbi időszak forrásai – az egy Eperjesi Graduál kivételével[69] – mind a Peer kódexből és a pálos antifonáléból ismerős változattal állnak összhangban. Ennek fényében is megerősítve láthatjuk tehát azt a korábbi következtetésünket, hogy a Te Deum-dallamnak ez a formája az esztergomi egyházmegye (s azt követően valószínűleg még több más egyházmegye) változatával kell hogy egyezzék: a protestáns anyag sajátosságai ugyanis nyilvánvalóan nem vezethetők vissza e tekintetben rendi tradícióra, hanem, amennyiben hazai hagyományról van szó, csupán valamely egyházmegye liturgikus gyakorlatára.[70] Hogyha pedig e bőséges zenei anyag elemzése során azt vizsgáljuk, milyen módon illeszkedik a gregorián dallamra magyar szöveg pl. a Ba kódexben, vagy Huszár Gál könyvében, és milyen módon a Peer kódexben, úgy ez utóbbi Te Deum-adatának szélesebb érvényességi köréről mondottak zenei oldalról is megerősítést nyernek. Föltünő ugyanis, hogy mennyire azonosan, vagy azonos módon adnak megoldást a források éppen azon a pár helyen, ahol a magyar szöveg és gregorián dallam összeillesztése problémát vet fel.

a) „Sanctus" (5. vers):



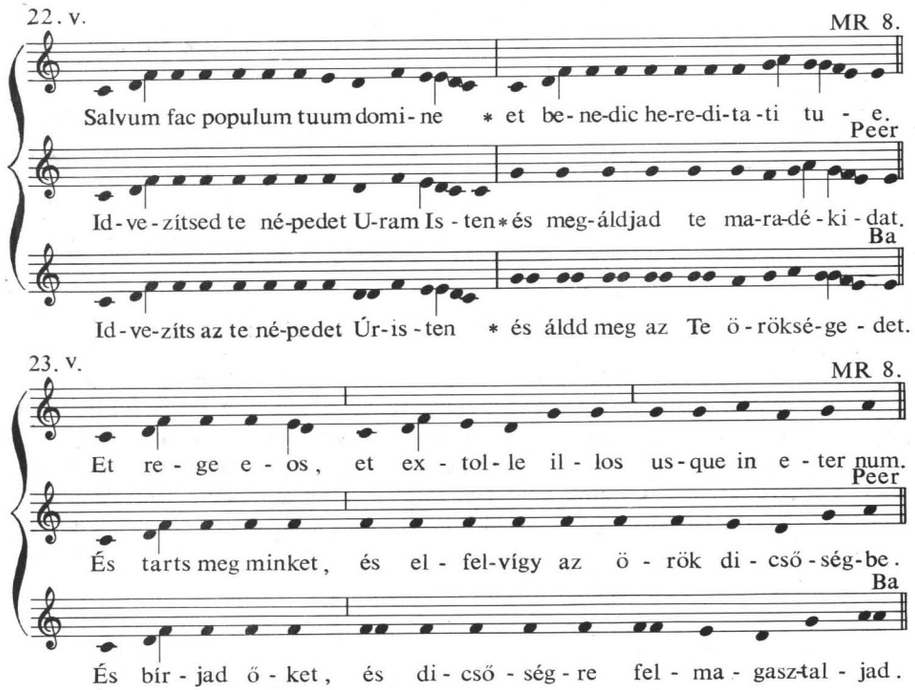
A formulának itt két lényeges dallamhangja, két „dallami" súlypontja van *(e–a),*[71] a „sanctus" szónak tehát mindkét szótagja zenei súllyal jelenik meg. Precíz fordítás a magyar szövegben itt csak egytagú szó lenne: „szent".[72] Bár e vers magyar nyelvű megoldásának, e különös bővítésnek okai még további szövegtörténeti vizsgálatra szorulnak,[73] mégis, a lehetséges magyarázatok közé kell sorolnunk azt is, hogy a szótagszaporítást (toldalékszavakat) e helyen a nyelvcsere alkalmával a zene igényelte.[74]

b) „Judex crederis" (19. vers):



A dallamsor belső zenei metszetének, a sor közepén levő dallamkadenciának eltűnése a Peer kódex fordításának esetében[75] teljesen indokolt. Hogy megoldása egyben zeneileg milyen szerencsés, mind önmagában, mind a környező verseket is figyelembe véve, nem szorul külön magyarázatra. A Ba kódex, bár nála a szöveg hosszabb és tagoltabb lévén, a latin mintákéhoz közelebb álló zenei megoldásra már módot adott volna, nem tér vissza a latin minta dallamához. (Kérdés, állt-e egyáltalán latin forrás is a darab szerkesztője előtt?)

c) „Salvum fac" és „Et rege eos" (22–23. vers):

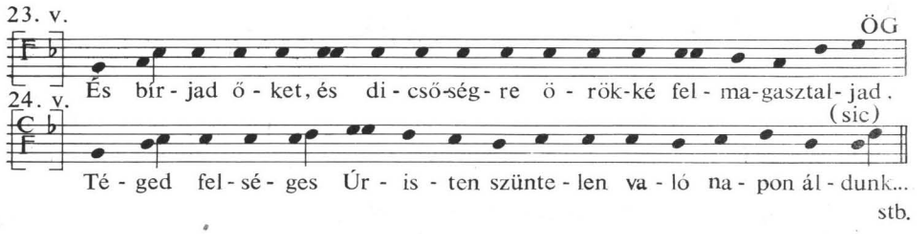


A magyar szövegű darabok zeneileg e versekben térnek el legerősebben a latin nyelvű mintától. Bár a variálódásnak itt tisztán dallami okai is vannak,[76] a létrejött változtatások mégis olyan természetűek, hogy kedveznek bármiféle szövegváltásnak, szövegcserének. Az „egyenesen" tartott tubán ugyanis, mely a magyar változatokban látható, bármilyen szótagszámú és bármiféle tagolású szöveg prozódiai zökkenő nélkül elrecitálható,[77] míg az új szövegeknek az eredeti, e helyen mozgékonyabb dallamhoz való illesztése talán erőltetett volna.

Kétségtelen, hogy a magyar nyelvű források Te Deumai zenei szempontból még sokkal közelebb állnak egymáshoz, mint a szövegváltozat alapján. Minthogy azonban a Peer kódex sem a Ba kódexnek, sem pl. a szintén egészen közeli variánst adó, bár más környezetből származó Huszár Gál-féle énekeskönyvnek nyilvánvalóan nem lehetett e tekintetben sem közvetlen forrása, az egyezések magyarázata csak az lehet, hogy *már a XVI. század elejére* kialakultak e téren is bizonyos bevált, sztereotip megoldások, melyeket mindegyik variáns esetében alkalmaztak. Más szóval: a magyar nyelvű dallamos Te Deumnak megvoltak már ekkorra a maga „tapasztalatai". Ezek hasznosításában és kezelésében a Peer kódex és a századvégi protestáns könyvek között lényegében nincs különbség.

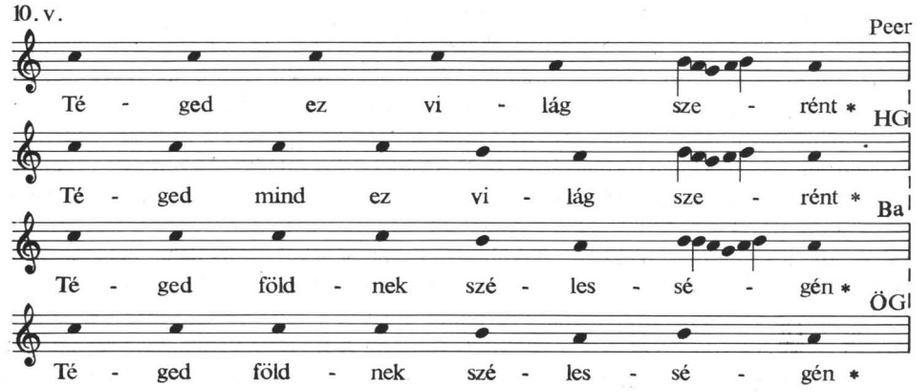
A XVII. század 30-as évei tájáról származó forrásokban ezzel szemben,[78] noha a hagyomány itt még viszonylag zavartalanul fut tovább, megfigyelhetők az anyagon már bizonyos kisebb változások, s a következő korszakot előre jelző tendenciák. Így, míg a szöveg egységesedik, a dallamban átalakulások történnek. Jól mutatja ezeket az Öreg Graduál (1636) Te Deuma. Ebben az eddigi változatokhoz képest két föltünő zenei eltérés figyelhető meg.

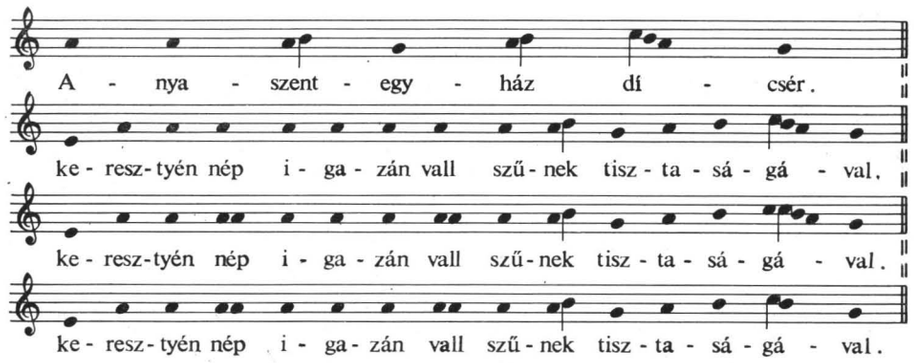
a) „Et rege eos" és „Per singulos dies" (23–24. vers):



Bár a zárószakasz feltranszponálását előkészítő emelkedő dallammenet (23. v.) még megtalálható, maga a transzponálás már elmarad, nincs jelezve. Végig jellemző emellett, bár a dallam egészének szerkezeti képét nem érinti, a díszítő jellegű, melizmatikus hangcsoportok következetes eltüntetése.[79]

b) „Te per orbem terrarum" (10. vers):





A transzponálás elhagyása természetes, valószínűleg magából az énekpraxisból megindokolható eltérés (a transzponáló dallam ambitusa túlságosan nagy), mely a darab életét tulajdonképpen meghosszabbítani lett volna hivatott.[80] A díszítőformulák következetes kivonatolása ezzel szemben „beavatkozás"-nak, tudatos, racionalista stilizáló munkájának látszik. Átveszik a XVII. század közepetájáról való kéziratos graduálok is, melyeknek notációja azonban már olyan mértékben romlott, hogy néha még a dallam ismeretében is csak bizonytalan következtetésekre utalja az olvasót.[81]

A XVII. század második felétől a XIX. század végéig tartó időszakban a Te Deum-hagyomány képe a források tükrében[82] az eddigiekhez képest gyökeresen megváltozik. A század elején kialakított szöveg véglegesnek mutatkozik,[83] s az egész korszakon keresztül érvényben van. Így protestáns részről az ÖG megoldása lesz normatív jellegű (mindaddig újra közlik, míg egyáltalán szerepel Te Deum a repertoárban, s változatlanul ismétlik meg még az evangélikus Lőcsei Énekeskönyvek is), katholikus oldalról pedig a Pázmány-imakönyvben megjelenő fordítás válik egyeduralkodóvá: ez él a XX. sz. elejéig, sőt egyes vidékeken ma is.[84] A XVII. század közepéig lényegében egységesen használt, középkori magyarországi dallam ezzel szemben egészen ritkává válik, majd teljesen eltűnik az egyre növekvő forrásanyagból. E változások okait külső körülmények adják meg: katolikus részről a középkori hazai ritus, a „mos patriae" hivatalos felfüggesztése, s a „római" liturgiának a tridentinum szellemében történő átvétele,[85] tehát egy jogi intézkedés, protestáns vonalon pedig az egyre erősebben érvényesülni tudó puritanizmus, mely ugyancsak külső intézkedések sorozatával szüntette meg a szertartások között a katolikus gyökerű maradványokat.[86] Míg a protestáns akciónak sikerült elérnie, hogy a korális dallamra énekelt prózai szövegű Te Deum a XIX. század elejére teljességgel eltűnjék az énekeskönyvekből,[87] helyet adva a verses parafrázisoknak, katolikus oldalról a változás nem magát a darabot, csupán annak hagyományos dallamvariánsát érintette. A XVII–XVIII. század fordulójától ez már csak egy-két elszigetelt környezetben, így a római ritus átvételétől vonakodó zágrábi kórus liturgikus könyveiben, valamint a konzervatív pálos rend forrásaiban található meg, latin szöveggel, a XVII. század elején egyszerűsített zenei formában.[88] A régi dallam e visszaszorulásával párhuzamosan szaporodnak katolikus oldalon a hangjelzett latin nyelvű Te Deum-források. Ezek azonban, a tridentinum utáni programnak megfelelően, a gregorián Te Deum-dallamnak nem az eddig tárgyalt hazai változatát hozzák, ha-

nem egy másik, különböző szerkezetű variánst, mely attól mind számos dallamfordulatban, mind hangnemi jellegzetességeiben világosan eltér.[89] Ez az „új" – helyesebben frissen jogerőssé vált – variáns ferences körökben ugyan eddig is ismert volt Magyarországon,[90] különösebb hatást gyakorolni azonban, mint látszik, kezdetben nem volt képes. A XVII. század közepétől e dallam nem tekinthető többé csupán rendi tulajdonnak, hanem általános érvényű lesz.[91] A XVIII. század közepén megjelenik a Pázmány-féle magyar szöveggel is egy csíksomlyói kántorkönyvben[92] – itt nyilván a ferencesek aktív pasztorációs munkájának eredményeképpen (lásd 127. old. II. kottapéldát).

A legjelentősebb, több kiadást megért nyomtatott magyar nyelvű énekeskönyvek[93] (Cantus Catholici, Kájoni), melyek részben a nép közé is eljutottak, a Te Deumnak csupán szövegét tartalmazzák. Módot adnak ezzel az eltérő dallamok közötti választásra, de szabad teret engednek egyben a zene variálásának is. Két sornyi dallamot közöl a Te Deumhoz a Szegedi L. féle Cantus Catholici (1674),[94] megadva az első szövegsorhoz a dallamnak első („a"), a második szövegsorhoz annak második („b") formuláját.[95] Bozóky énekeskönyve a XVIII. század végén[96] az „a" és „c" formulát tartalmazza, s előírja, hogy a darab végén (24. verstől) „megújíttatik az eleje éneklésmódja."[97] Ilyen formában jelenik meg a Te Deum a XIX. században már latin kántorkönyveink egy részében is.[98] A XVII. század végétől fogva európaszerte általánosan elterjedt, római jóváhagyást viselő gregorián-kiadványok,[99] valamint a legújabb, századunkban érvénybe lépett, átdolgozott tipikus kiadások,[100] melyeknek a hazai gyakorlatra való hatásával elvben számolnunk kell, a Te Deum-dallamot mind a középkori magyarországi változattól különböző, s attól világosan elhatárolható formákban adják.

Míg így a XVII. század második felétől kezdve a kottás források anyaga világosan azt mutatja tehát, hogy a középkorban használatos magyarországi Te Deum-dallam helyét a hazai gyakorlatban egy másik, helyesebben több más gregorián variáns foglalta el, különösen feltűnő, hogy a néphagyományban ma élő Te Deum dallamok az írásos források tanuságának ez esetben egyértelműen ellentmondanak. Míg ugyanis a tridentinum után terjesztett dallam sajátosságai a népi Te Deum változatokon csupán egy-egy jelentéktelen ponton hagytak nyomot, a középkori hazai változat tulajdonságai lényegesen erőteljesebben érvényesülnek rajtuk.

Különösen áll ez az Erdély egyes vidékein (Gyergyó, Udvarhely) használatos variáns esetében[101] (lásd 131. old. III. kottapéldát).

E Te Deum utolsó szakaszában megtalálható még a jellegzetes, emelkedő kadenciákkal záró dallamformula is („d" formula, 24–28. vers), mely a régi anyaggal való azonosításra speciális volta miatt különösen alkalmas, s későbbi hatásból nem magyarázható. A darabot énekelt „Amen" zárja,[102] mint a hazai írásos forrásanyagban a középkorból származó változatokat – és *csak* azokat, végül az első („a") formula középzárlatának dallammotivikája is tartalmaz olyan vonásokat (a kadenciát alulról is megerősítő váltóhang), melyek a régi anyagra (mégpedig a legrégibb, XVI. századi feljegyzések anyagára) utalnak.[103]

A tridentinum utáni, s Erdélyben a ferences pasztoráció révén különösen intenzíven terjesztett dallamváltozat e népénekké vált Te Deumon tulajdonképpen csak egy ponton, a Sanctus-formulában (5. vers) hagyott nyomot.[104] Első és második szakaszának („a" és „b" formula) zenei kontaminálódása pedig, melynek eredményeképpen a dallam

nagyrésze viszonylag meredeken ereszkedő menetek sorolásává vált, valószínűleg a „népzenei életmód", önálló belső fejlődés következménye. Ennek hatása a „c" formula alakulásán is megfigyelhető.[105] A parasztkántor e Te Deumot helyi hagyományból, nem könyvből tanulja, és rögtönzésszerűen kíséri. Az Erdély-egyházmegyei hivatalos énekeskönyvben másik Te Deum variáns olvasható.[106]

Miután írásos forrásaink átvizsgálása során e hagyománnyal kapcsolatban tulajdonképpen már minden egyéb magyarázat lehetőségét kizártuk, nem interpretálhatjuk másképpen a népének módjára élő erdélyi Te Deum-dallamot, mint a Tridentinum előtti, sajátos magyarországi liturgiából eredő, onnan tanult dallam végső maradványát. Minthogy a szájhagyomány fenntartó erejére volt utalva, természetes, hogy variálódott, s idegen hatásokat is magába olvasztott (e mozzanatok is csak tekintélyes korára figyelmeztetnek), származásának világos jegyeit azonban még ma is magán hordozza. Fennmaradása nem magyarázható meg a néphagyomány fenntartó erejével csupán általánosságban: az okokat ehhez már a kiindulásnál kell keresnünk. Hogyha e hivatalból elmúlásra ítélt, illegális létre kényszerített, s ugyanakkor számos ellenhatásnak kitett dallam képes volt napjainkig életben maradni, az csak úgy érthető, ha általánosan ismert és meggyökerezett *népének* volt[107] Magyarországon már a *Tridentinum előtti* időben. Ha nem tartozik már akkor a stabil, „alsóbb" néprétegekig is eljutott kultúrkincsek közé, akkor, ilyen mértékben háttérbe szorítva, bizonyos hogy híre sem marad.

Külön meggondolásra érdemes, hogy a régi dallam maradványait a katolikus hagyomány tartotta fenn napjainkig, noha a XVI–XVII. századi írásos források tükrében úgy látszott, hogy éltetője magyar nyelven inkább a protestáns gyakorlat. Nyilvánvaló, hogy a források számbeli arányai itt nem a valóságos helyzet arányait tükrözik. Nem valószínű ugyanis, hogy a katolikus magyar nyelvű Te Deum-hagyomány csupán másodlagosan, protestáns hatásra, nagyjából a Batthyány kódextől a Tridentinumig terjedő viszonylag rövid és történetileg kedvezőtlen időben gyökerezett volna meg annyira, hogy fennmaradását napjainkig biztosítsa.[108] Sokkal jogosabbnak látszik, ha arra következtetünk, hogy általánosan ismert és használt ének volt a Te Deum Magyarországon már a *reformáció előtt,* s hogy népénekké válásának ideje nagyjából a XV–XVI. század fordulójára tehető.

Különféle szempontú vizsgálataink eszerint egybehangzó eredményt adnak: a Peer kódex adata már valóban általánosan elterjedt énekgyakorlat jele és lecsapódása. Hogy erről az énekgyakorlatról több korabeli zenei feljegyzés nem maradt fönn, az forrásanyagunk hézagossága mellett azzal magyarázható, hogy az adott korban az írásbeliség szolgálatait elsősorban még mindig más területek vették igénybe (humanista, vagy kifejezetten liturgikus irodalom). A Peer kódex hangjegyes Te Deumáról elmondható tehát, hogy a népzenekutatás számára is forrásértékkel bír.

A Te Deum teljes hazai történetének végigvizsgálása, s elérhető valamennyi emlékének egymásravonatkoztatása nemcsak egy részletkérdésben, a Peer kódex adatát illetően hozott új eredményt, hanem egyben – s itt talán megtérül az első pillanatra talán túl nagynak tűnő anyag felhasználása – általánosabb érvényű kérdéseket is érint, s módszertani tanuságokat is kínál. A következőkben röviden fölsoroljuk e témánk keretein már túlmutató megfigyeléseket is, remélve, hogy további kutatásra, s ugyanakkor bizonyos területek differenciáltabb szemléletére adnak indítást.

1. Középkorvégi magyar kódexeink az eddig részletesebben tárgyaltakon kívül még hat Te Deum-fordítást őriztek meg, vagy ájtatos imakönyvbe, vagy hóráskönyvbe, vagy Psaltérium-szerkezetű könyvekbe illesztve, ezek természetének megfelelően hangjelzés nélkül. E feljegyzések értékelésekor a Peer kódex kottás Te Deuma mögött álló általános énekgyakorlat a továbbiakban nem hagyható figyelmen kívül. Ha ugyanis e források keletkezési idejében a Te Deum már nemcsak a hivatalos latin liturgia keretében szerepelt, hanem élt már mint nemzeti nyelvű népének is, – akkor többi Te Deum-adatunkat ezentúl a két pólus közötti távlatban kell szemlélnünk. Természetes ugyan, hogy az egyes esetekben külön-külön vizsgálat dolga eldönteni, milyen gyakorlatot képviselő, milyen körben használatos darabról van szó, s itt még mindig elsősorban a használó életkörülményeinek, s a kódex keletkezési körülményeinek tanulmányozása igazít el. Az azonban kétségtelen, hogy még amelyik Te Deum-forrásunkról csupán annyi derül is ki, hogy a latin szöveg jobb megértését szolgálta, az előzők fényében még annak szerepe is jelentősebbnek tűnik a népi kultúrára való hatás szempontjából, tudván, hogy a közvetítés afelé valóban *megtörtént* a középkor végére. Annyit jelent ez, hogy a csupán szöveggel feljegyzett Te Deumok sem tekinthetők egyszerűen fordítási kísérleteknek, hanem a Te Deum „átadásának", a nép szellemi kincsei közé való felszívódásának különböző fokozatait, különböző részletmozzanatait szemléltetik.

Noha e feljegyzések dallamot nem jelölnek, nem következik ebből, hogy bizonyosan csak olvasásra készültek: lehetséges, hogy van köztük olyan, melyet – akár valamely más környezetben, mint amely számára a följegyzés készült, énekelve is használtak. Határozottan le kell szögeznünk, hogy elvben, formai oldalról nézve, kódexeink bármelyik Te Deum-fordítása énekelhető. Mint ahogyan a *nyelv* latinról magyarra való átváltása nem okozott itt nehézséget a szöveg és dallam kapcsolatában (vö. MR8 és Peer változatát), úgy a magyar szövegvariánsok különbözősége nyilvánvalóan még kevésbé jelent problémát (vö. Peer és Batthyány megoldásait). Bármily gazdag is melodikus szempontból a Te Deum-dallam, alapjában véve mégis *recitatív tónus,* és a szöveghez való viszonyát ennek megfelelő rugalmasság jellemzi. Recitatív tónusoknak a lényegéhez tartozik, hogy képesek legyenek mindig új meg új szöveghez alkalmazkodni, s a stílust ismerők számára az alkalmazás magától értetődő.[109]

2. Az a tény, hogy a középkor végére a hivatalos latin liturgia egy darabja jól meggyökerezett népénekké válhatott, a körülményeket figyelembe véve egyáltalán nem látszik különösnek. Hiszen ha azt nézzük, hogy a „felülről" jövő kulturális hatások közül melyik fajtának volt a népünknél való meghonosodáshoz a legtöbb „helyzeti előnye", úgy, a nyelvi különbség ellenére, kétségtelenül a liturgia kiemelkedő darabjaira terelődik elsősorban a figyelmünk. Mikor ugyanis valamely éneknél intézményesen biztosítva van, hogy a nap egy bizonyos órájában, meghatározott helyen fel kell hangoznia, ez így történik esetleg évszázadokon keresztül, s hogy így történhessék, annak érdekében komoly oktatás is folyik, akkor nyilvánvaló, hogy emellett a legügyesebb, legnagyobb divatot támasztó kanció is hátrányos helyzetben van. A liturgikus zenélés és a középkori zeneélet többi területe közötti összefüggések vizsgálata ennek ellenére mindmáig viszonylag elhanyagolt maradt. Ennek egyik oka, hogy a megfelelő számú részletmunka hiányában elterjedhetett a liturgikus zenei emlékek differenciálatlan szemlélete, általánosító egybe-

vonása – mintha e darabok közös szakrális jellege befödte volna a köztük levő fontos műfaji és funkciókülönbségeket. Támogatta ezt a képet a liturgia tridentinum után megmerevedett és néptől elszakadt helyzetének a távolabbi múltba való visszavetítése. Így az általánosítás e zenei anyag néptől távol álló rétegeinek javára történt. Bizonyos ugyanis, hogy vannak benne kifejezetten exkluzív jellegű, széleskörű gyakorlat számára számításba nem veendő műfajok – a zenei praxist vizsgálva *sem* lehet azonban a gregoriánról, mint egységről beszélni. Ilyen vonatkozásban is megvannak benne a különbségek, nemcsak területi megoszlás, vagy az időbeli alakulás szerint. Itt a különböző funkciójú, különböző zenei műveltséget feltételező és követelő, különböző összeállítású előadógárdát igénylő darabok rendszeréről van szó. E rendszerben egyes tételek akár minden nap ismétlődnek, mások egy évben egyszer-kétszer szólalnak meg, egyesek széles „közönség" előtt szerepelnek, mások csupán kevesek hallatára. Vannak olyanok, melyeknek éneklésébe sokaknak, lehetőleg minden jelenlévőnek be kell kapcsolódnia, és vannak szólistáknak fönntartott műfajok. Zenei stílus tekintetében nem kisebb a differenciáltság. A középeurópai népzenék egyes dallamcsaládjai éppúgy megtalálják itt rokonaikat, mint a mediterrán típusok; az egyéni ihletésű kompozíciók pedig olyan világosan válnak külön a szájhagyományos életmód variációs szabályai szerint formálódó daraboktól, hogy nem látszik túlzottnak, magán a gregoriánon belül „nép"- és „műzenéről" beszélni. Mint ahogy a zeneélet szempontjából különböző tehát e repertoár egyes darabjainak jelentősége és szerepe – e különbségeket a liturgikus funkciók elemzése teszi megfoghatóvá –, és így a népi kultúrára gyakorolt hatás *intenzitása,* ugyanúgy zenei stílus szempontjából is lényegesen különböző távolságok léteznek a gregoriánum egyes darabjai és a népzenék egyes dallamcsaládjai között. Ismét arra utal ez, hogy nem egyformák a reális kapcsolat lehetőségei.

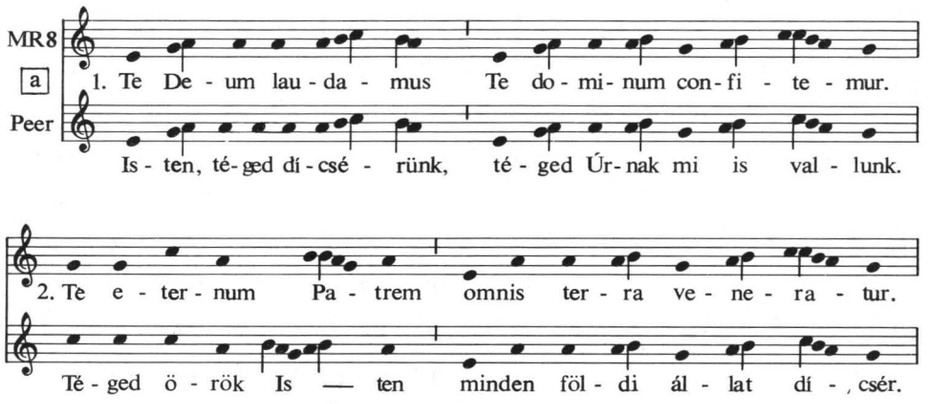
Tovább segíti a kérdés finomítását annak a megfontolása, hogy nem egyforma súllyal jönnek számításba a kultúrális életre gyakorolt hatás intenzitását tekintve az egyházmegyei, valamint a különböző kolostori liturgiák. Minden okunk megvan rá, hogy a Peer kódex példáját, ahol világosan látszik, hogy egyházmegyei liturgia anyaga vált népénekké, jellemzőnek tartsuk. Ezt támasztják alá a középkori jogszokások, melyek világosan mutatják, hogy a nyilvánosság, s a templomi népre való hatás tekintetében a kolostori liturgiák mennyire hátrányban voltak az egyházmegyeihez képest. Bizonyos, hogy azokat a fennmaradt forrásainkat, melyek valamilyen módon a középkori *egyházmegyei* liturgia anyagát közvetítik magyar nyelven – még ha számban ezek csekélyek lennének is –, a gyakorlat általánosságának és intenzitásának vizsgálatakor fokozott mértékben kell figyelembe vennünk. Elmondhatjuk-e azonban, hogy forrásainknak e „liturgikus" szempontú – valójában azon lényegesen túlmutató meghatározása kielégítő módon megtörtént? Középkorvégi magyar kódexeink néha még ma is megkapják, mind az irodalom, mind a zenetörténet oldaláról az összefoglaló, s eleve ezoterikus hatást keltő „kolostori irodalom" elnevezést. Úgy vélnénk, a század eleji alapozó munkák után lassan ideje volna e kérdéskör újradolgozásának.

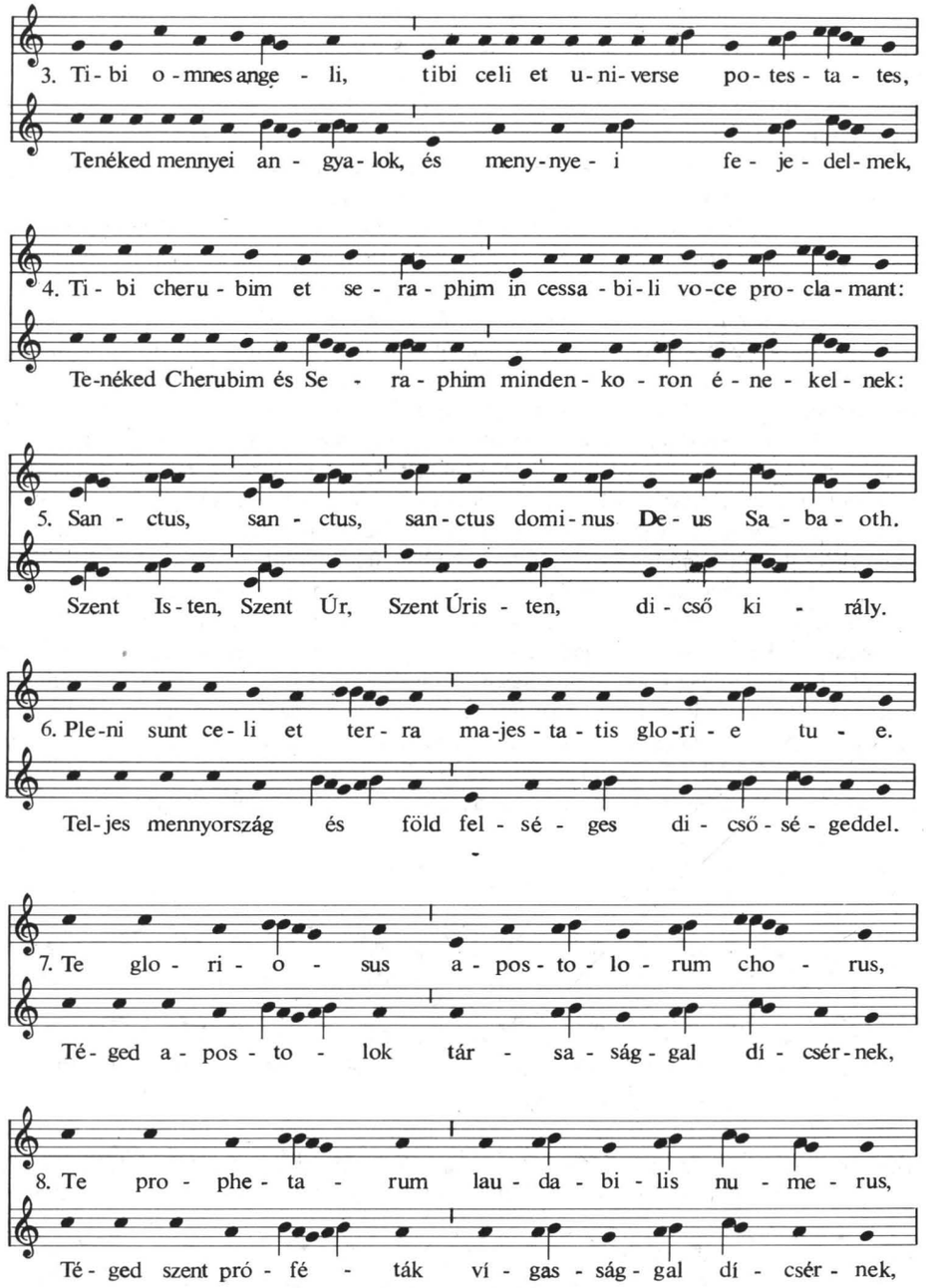
3. Első pillanatra mind a gregorián zene, mind talán még inkább a néphagyomány oldaláról különösnek tűnik, hogy a Te Deum esetében éppen egy meglehetősen hosszú, s prózai szövegű énekről bizonyosodott be korai népénekké válása. A mai népzenei repertoárt

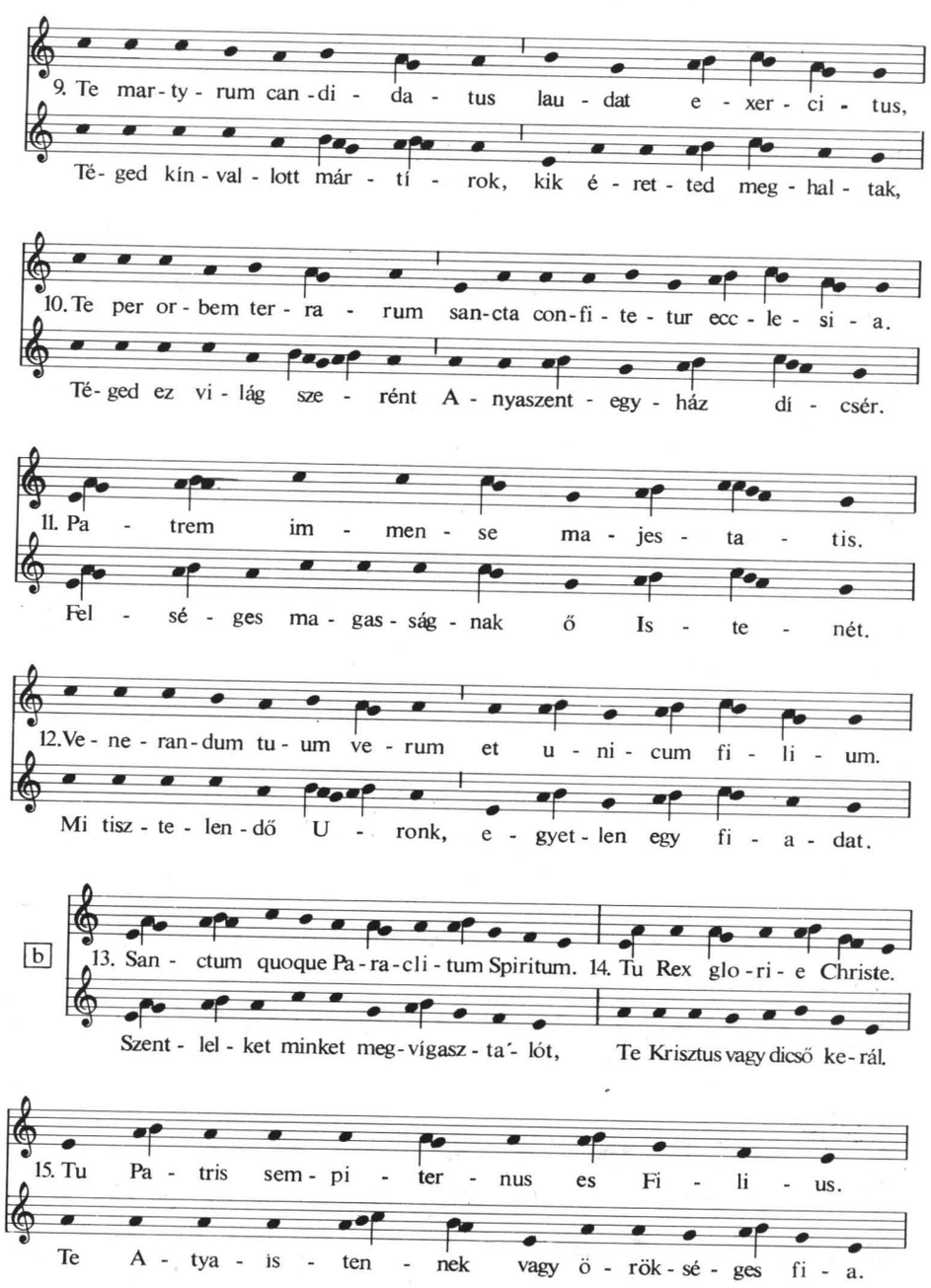
tekintve valóban feltűnő ugyanis abban a zárt strofikus formáknak a túlsúlya, aminek alapján kézenfekvő lenne a gregorián anyagból is elsősorban a strofikus formákat (pl. Hymnus) tartani a népi kultúrára való hatás szempontjából alkalmasnak. A kérdésben eddig végzett konkrét részletmunkák alapján úgy látszik azonban, hogy ilyenfajta megkülönböztető kiemelés nem tehető. Meg kell tehát gondolnunk, vajon e téren viszont nem a ma élő szájhagyományos anyag statikus (történetietlen) szemlélete ad alapot esetleg egy hiábavaló várakozásnak? A népi repertoárban egymás mellett élő különböző műfajú darabok egymásközti számbeli aránya a XIX. és a XV. században nem volt egyforma. Vajon a strófás darabok mai többségéből következtethetünk-e azok középkori helyzetére? Hiszen elsősorban éppen e különböző korú és műfajú rétegek számbeli aránya lehetett az, mely az idők során változáson ment keresztül. E kérdés vizsgálatában azt a lehetőséget tehát, hogy a középkor folyamán a lazább, prózai vagy legalábbis változó szótagszámú szövegeket megszólaltató népzenei műfajok a mainál elevenebbek és gazdagabbak lehettek, esetleg a strófás típusok rovására, nem hagyhatjuk figyelmen kívül.

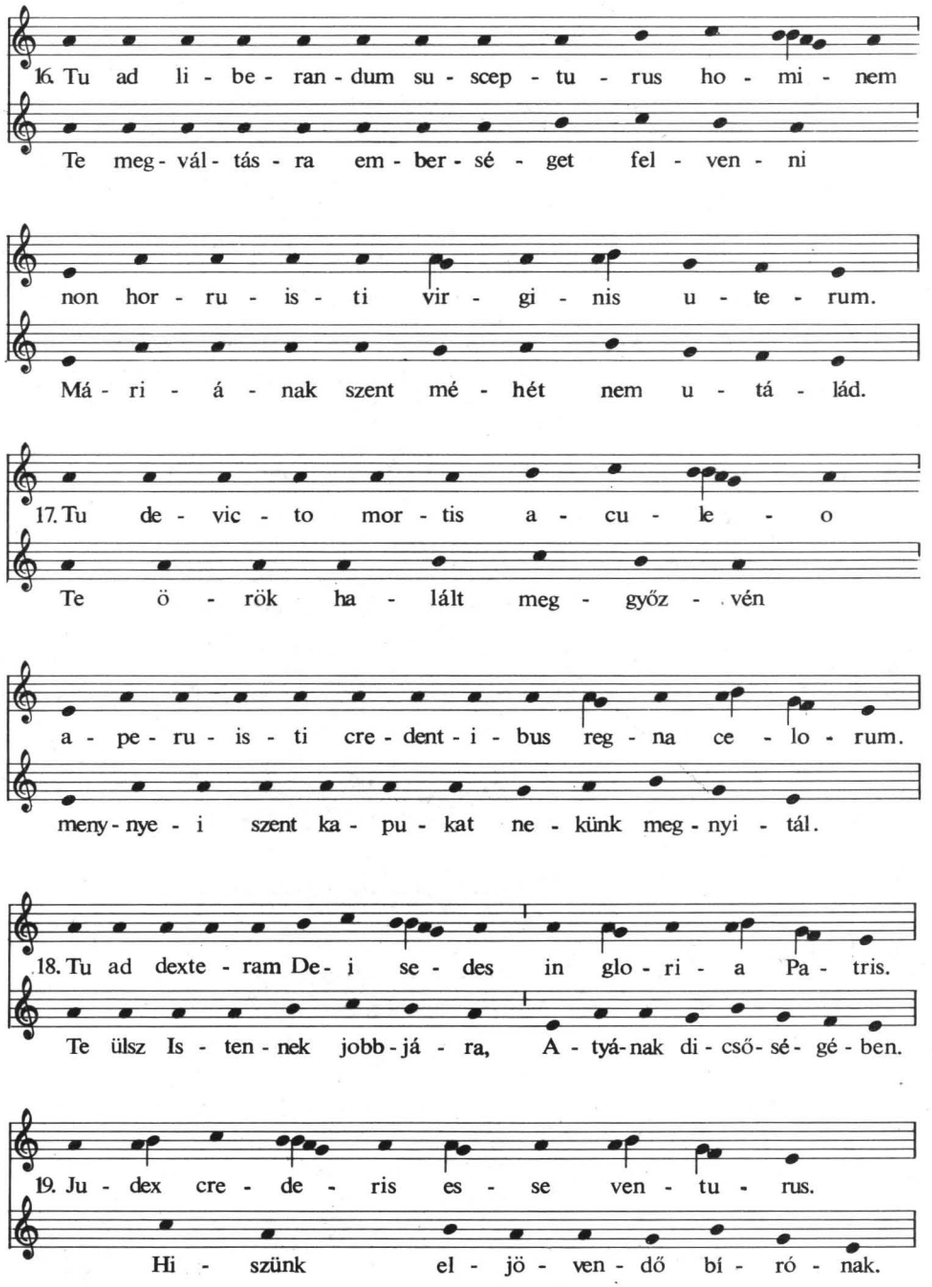
4. Utoljára módszertani területről emelnénk ki egy tapasztalatot: munkánk folyamán hasznosnak bizonyult, s a kritikai lehetőségeket nagyban növelte az írásos és szájhagyományos források egymásra vonatkoztatása, s az itt adódó kölcsönös kontroll fölhasználása. E segítség nélkül sem a Peer kódex, valamint a többi írásos feljegyzések adatai mögött álló gyakorlat tekintetében, sem a néphagyományban fennmaradt Te Deum korát illetően nem jutottunk volna megnyugtató eredményre. Önmagában nézve még óvatos mérlegelés mellett is csak bizonytalanul lehetett ugyanis az írásos emlékanyagból a gyakorlat intenzitására következtetni – jellemző pl., hogy két esetben mennyire más értelmet kapott itt a népi anyag fényében az írásos források nagy száma: negatívat a Te Deum ún. „ferences" dallamánál, s mást, pozitívat a középkori egyházmegyei uzusból származó dallam esetében. Ugyanígy azonban nem értékelhető önmagában nézve a szájhagyomány anyaga sem. Az erdélyi Te Deum eredetének és különböző korú rétegeinek meghatározása csak az időrendbe állított összes írásos forrás mércéjén keresztül volt lehetséges.

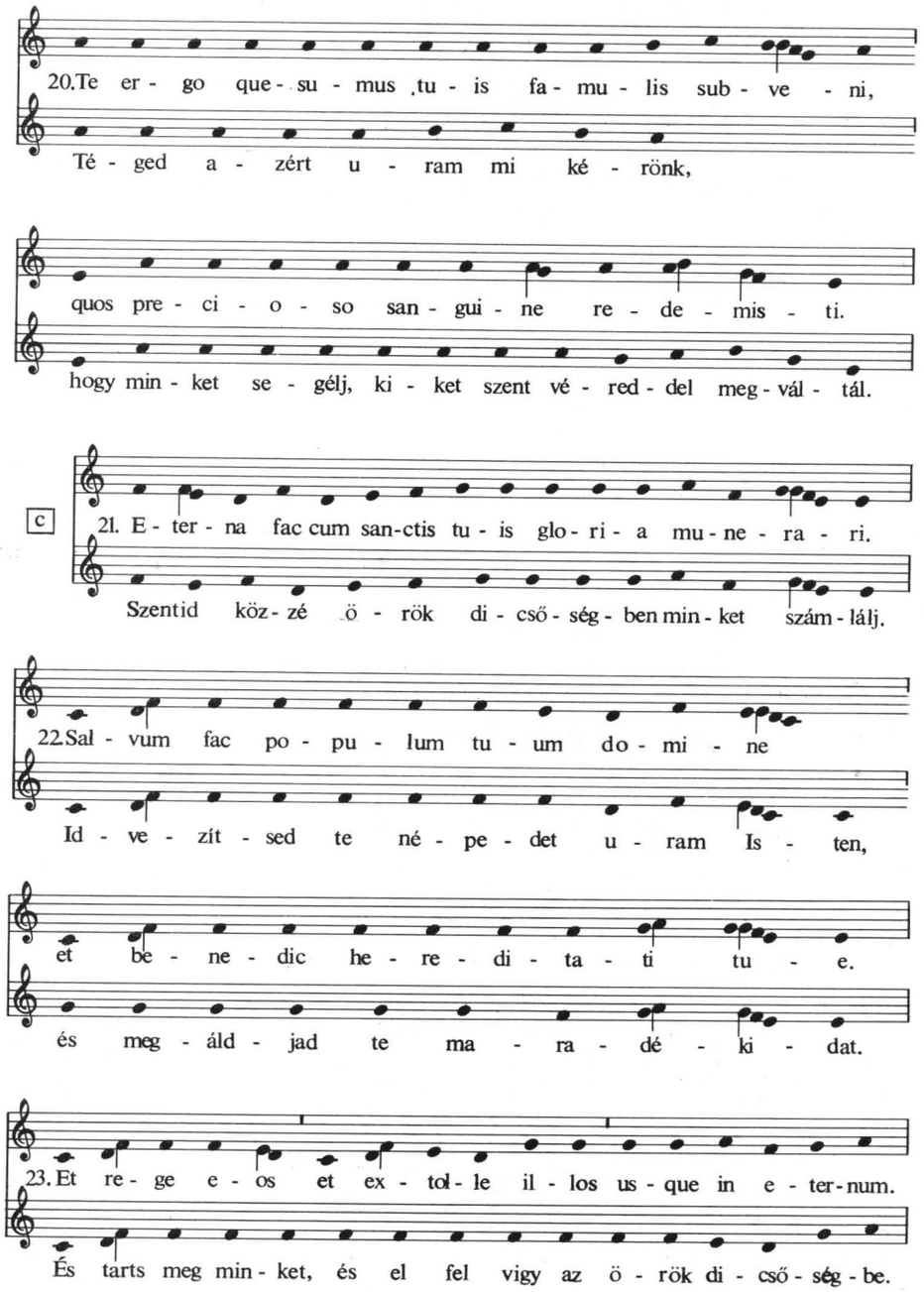
I.



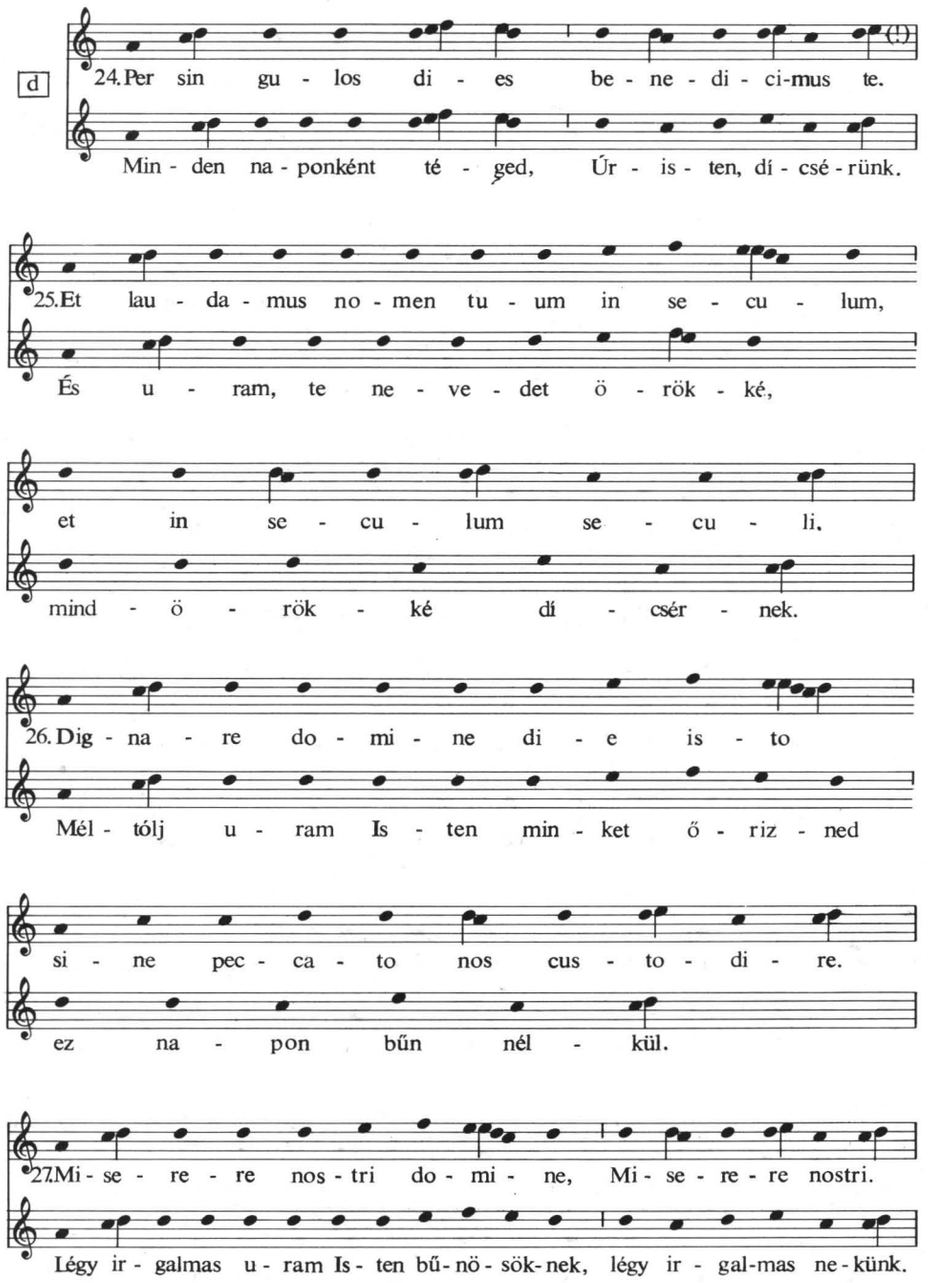

3. Ti - bi o - mnes ange - li, tibi celi et u - ni - verse po - tes - ta - tes,
Tenéked mennyei an - gya - lok, és meny - nye - i fe - je - del - mek,
4. Ti - bi cheru - bim et se - ra - phim in cessa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:
Te - néked Cherubim és Se - ra - phim minden - ko - ron é - ne - kel - nek:
5. San - ctus, san - ctus, san - ctus domi - nus De - us Sa - ba - oth.
Szent Is - ten, Szent Úr, Szent Úris - ten, di - cső ki - rály.
6. Ple - ni sunt ce - li et ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - e tu - e.
Tel - jes mennyország és föld fel - sé - ges di - cső - sé - geddel.
7. Te glo - ri - o - sus a - pos - to - lo - rum cho - rus,
Té - ged a - pos - to - lok tár - sa - ság - gal dí - csér - nek,
8. Te pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus,
Té - ged szent pró - fé - ták ví - gas - ság - gal dí - csér - nek,


9. Te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat e - xer - ci - tus,
Té - ged kín - val - lott már - tí - rok, kik é - ret - ted meg - hal - tak,
10. Te per or - bem ter - ra - rum san - cta con - fi - te - tur ecc - le - si - a.
Té - ged ez vi - lág sze - rént A - nyaszent - egy - ház dí - csér.
11. Pa - trem im - men - se ma - jes - ta - tis.
Fel - sé - ges ma - gas - ság - nak ő Is - te - nét.
12. Ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum fi - li - um.
Mi tisz - te - len - dő U - ronk, e - gyet - len egy fi - a - dat.
b
13. San - ctum quoque Pa - ra - cli - tum Spiritum. 14. Tu Rex glo - ri - e Christe.
Szent - lel - ket minket meg - vígasz - ta´ - lót, Te Krisztus vagy dicső ke - rál.
15. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.
Te A - tya - is - ten - nek vagy ö - rök - sé - ges fi - a.

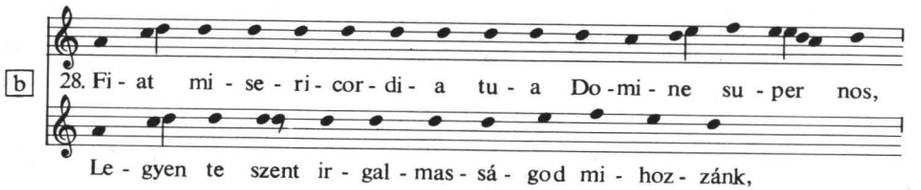

16. Tu ad li - be - ran - dum su - scep - tu - rus ho - mi - nem
Te meg - vál - tás - ra em - ber - sé - get fel - ven - ni
non hor - ru - is - ti vir - gi - nis u - te - rum.
Má - ri - á - nak szent mé - hét nem u - tá - lád.
17. Tu de - vic - to mor - tis a - cu - le - o
Te ö - rök ha - lált meg - győz - vén
a - pe - ru - is - ti cre - dent - i - bus reg - na ce - lo - rum.
meny - nye - i szent ka - pu - kat ne - künk meg - nyi - tál.
18. Tu ad dexte - ram De - i se - des in glo - ri - a Pa - tris.
Te ülsz Is - ten - nek jobb - já - ra, A - tyá - nak di - cső - sé - gé - ben.
19. Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.
Hi - szünk el - jö - ven - dő bí - ró - nak.

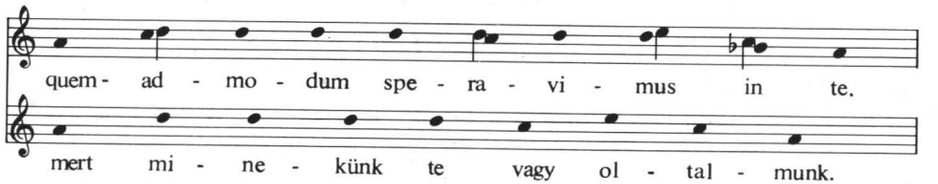

20. Te er - go que - su - mus tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni,
Té - ged a - zért u - ram mi ké - rönk,
quos pre - ci - o - so san - gui - ne re - de - mis - ti.
hogy min - ket se - gélj, ki - ket szent vé - red - del meg - vál - tál.
c
21. E - ter - na fac cum san-ctis tu - is glo - ri - a mu - ne - ra - ri.
Szentid köz - zé ö - rök di - cső - ség - ben min - ket szám - lálj.
22. Sal - vum fac po - pu - lum tu - um do - mi - ne
Id - ve - zít - sed te né - pe - det u - ram Is - ten,
et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - e.
és meg - áld - jad te ma - ra - dé - ki - dat.
23. Et re - ge e - os et ex - tol - le il - los us - que in e - ter - num.
És tarts meg min - ket, és el fel vigy az ö - rök di - cső - ség - be.

d

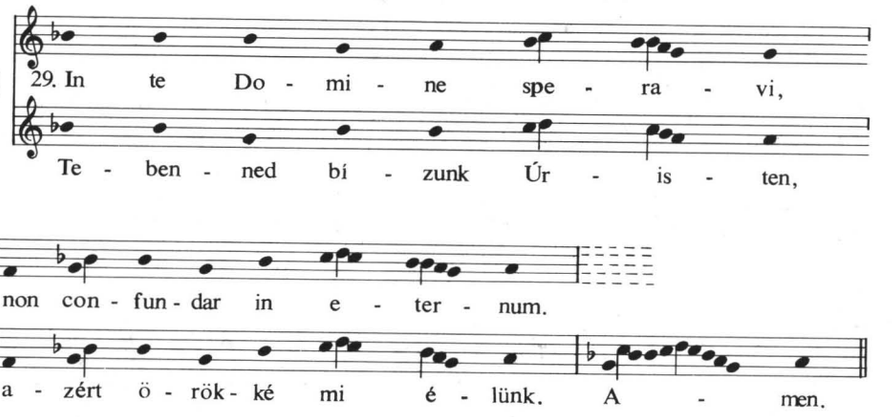


b





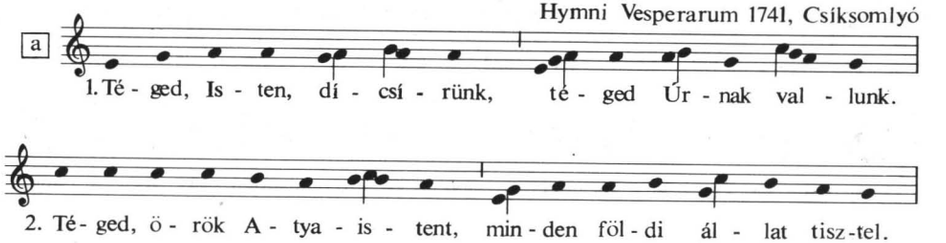
c

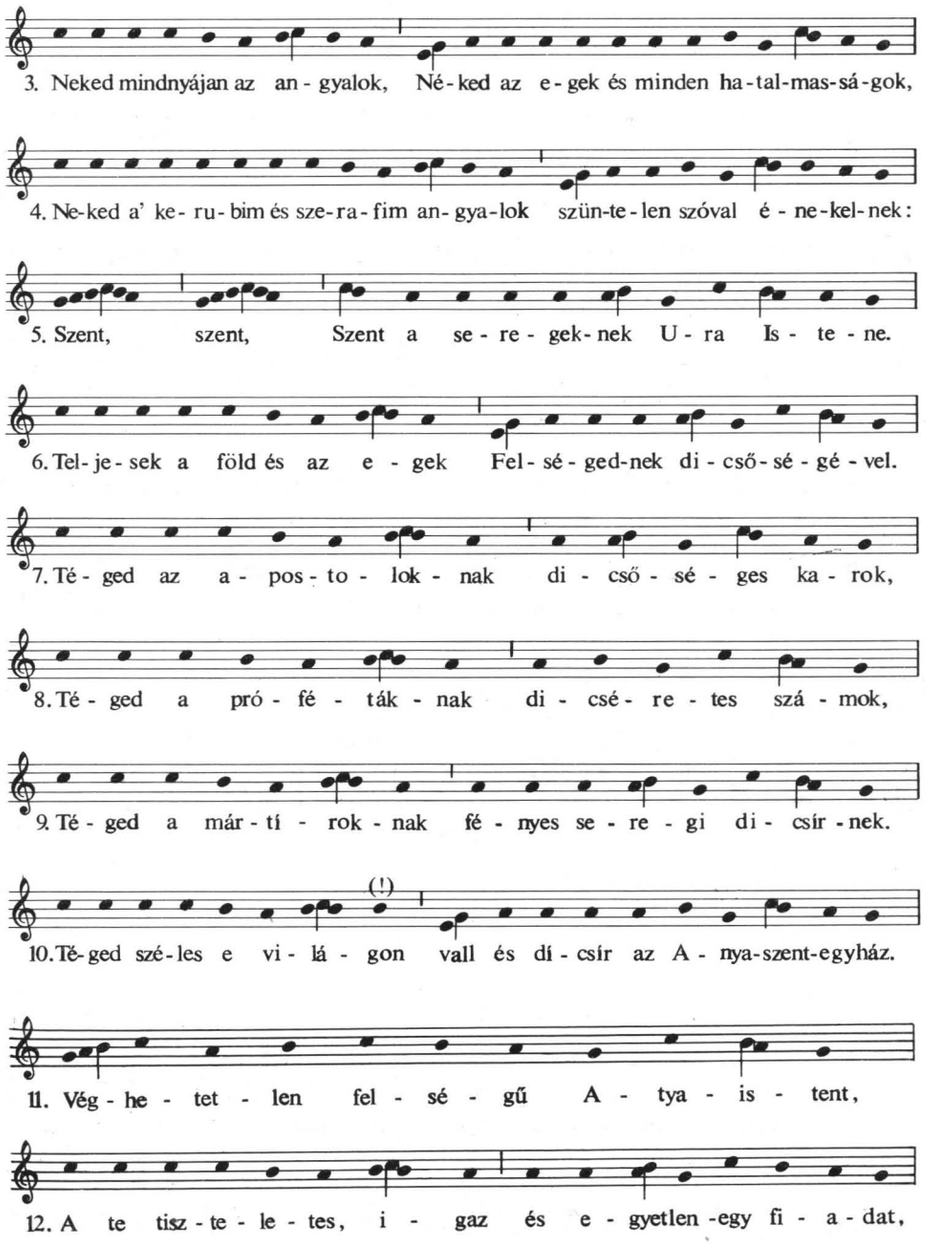


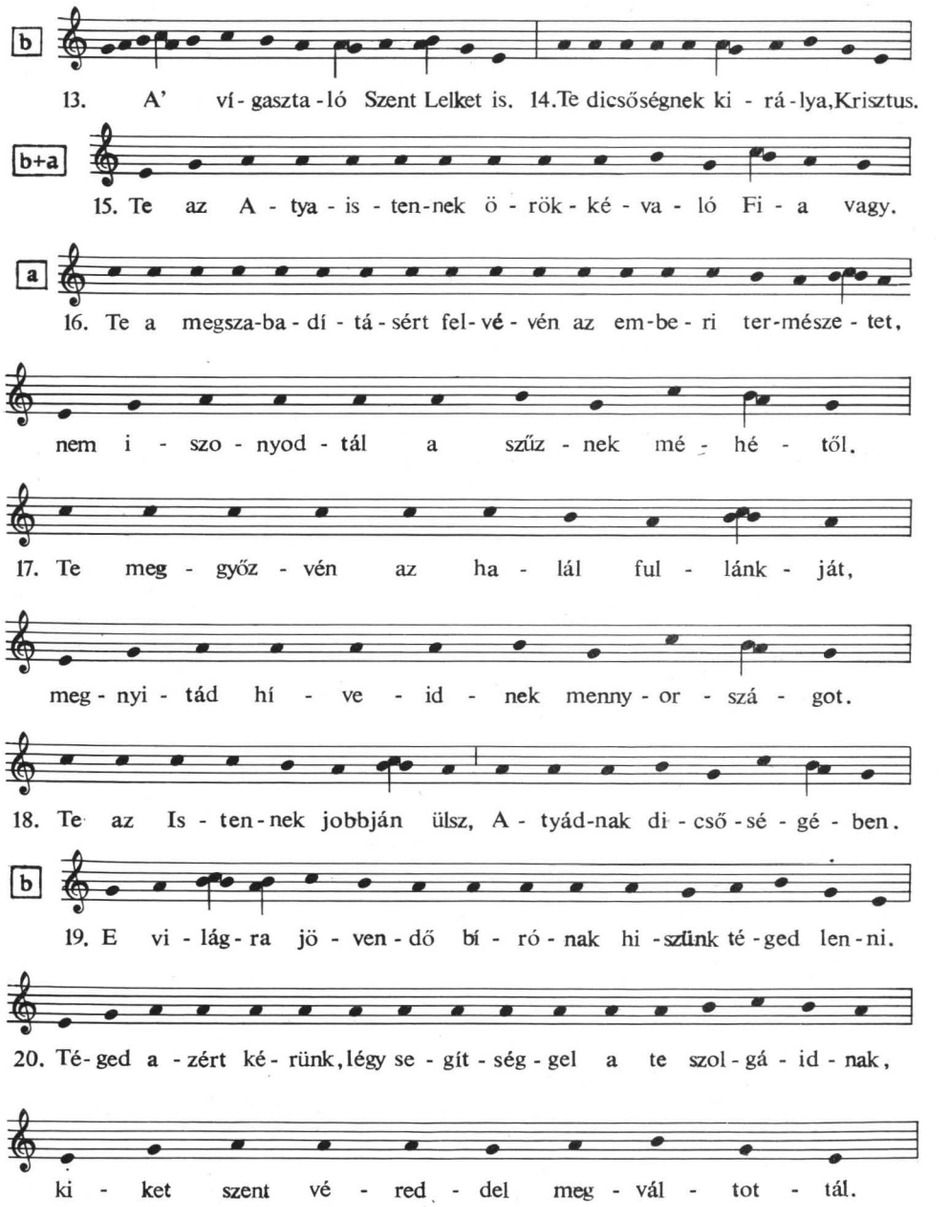
II.

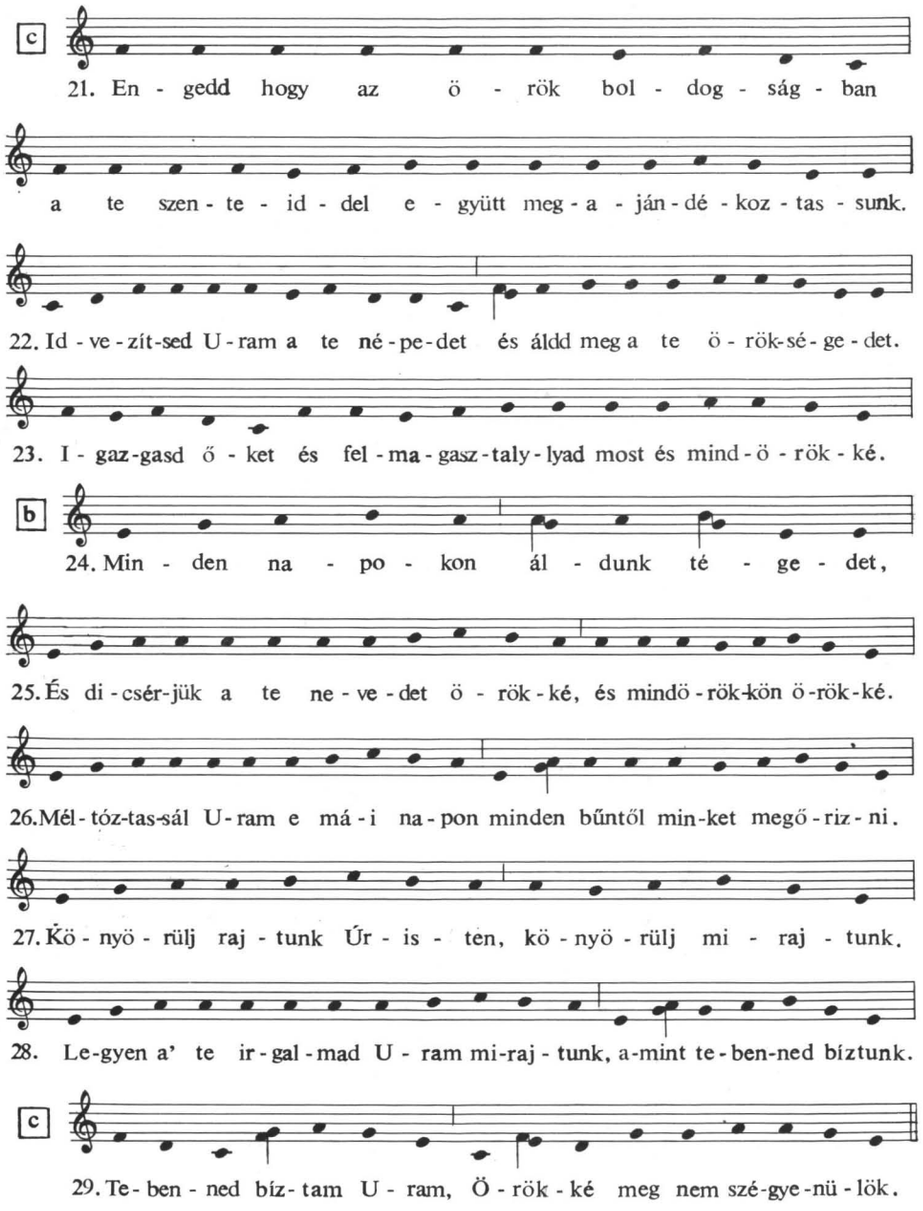
Hymni Vesperarum 1741, Csíksomlyó

a

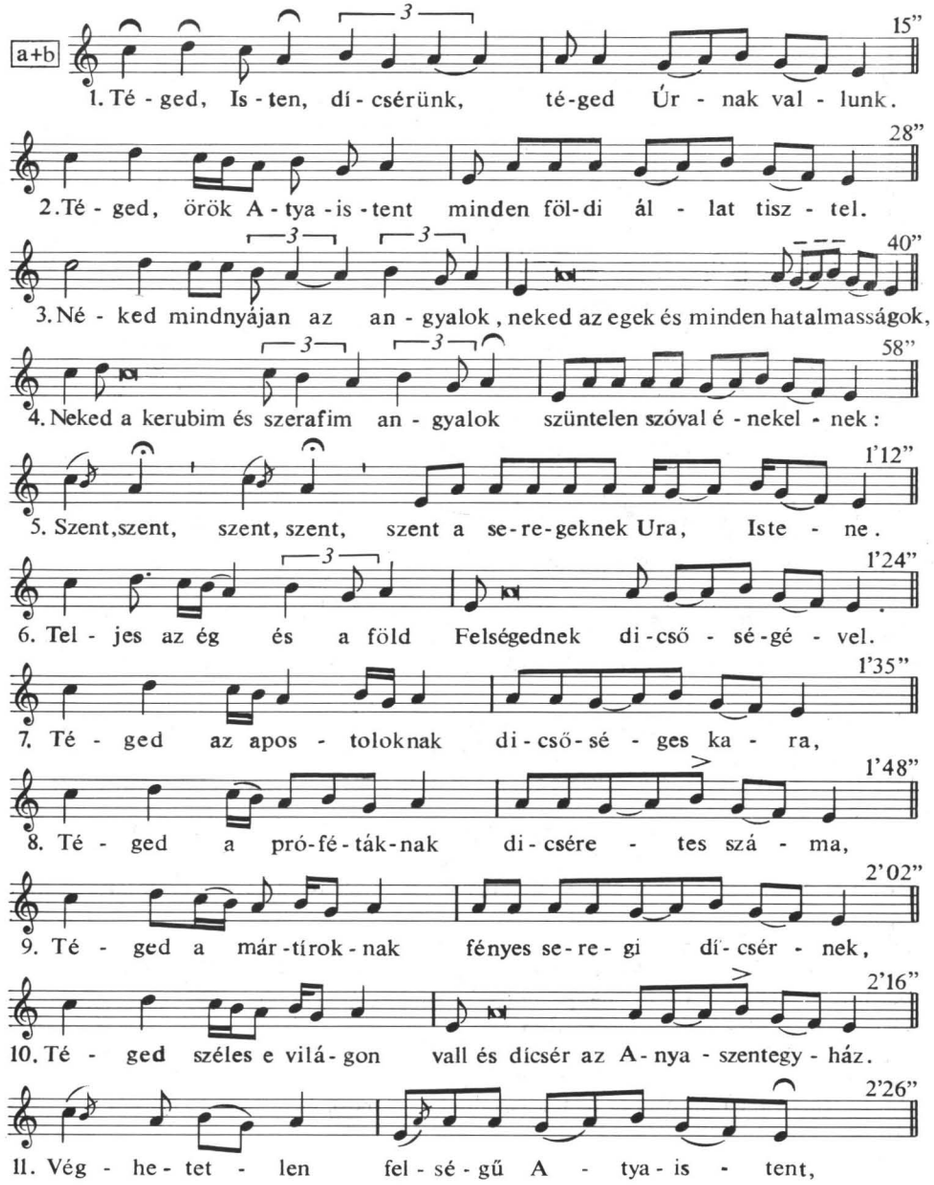


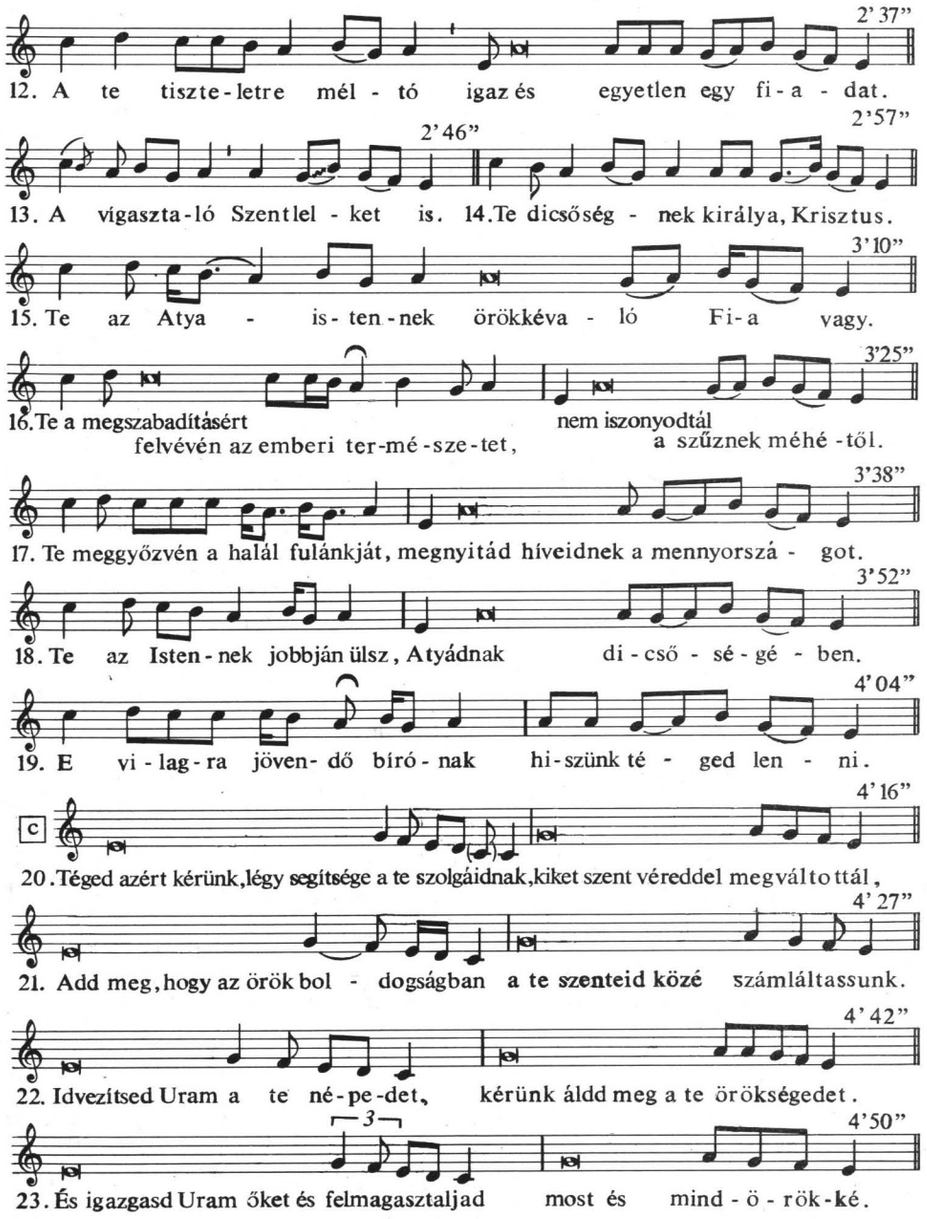

3. Neked mindnyájan az an - gyalok, Né - ked az e - gek és minden ha - tal-mas-sá-gok,
4. Ne-ked a' ke- ru- bim és sze-ra - fim an- gya-lok szün-te - len szóval é - ne-kel-nek:
5. Szent, szent, Szent a se - re - gek-nek U - ra Is - te - ne.
6. Tel- je - sek a föld és az e - gek Fel- sé - ged-nek di - cső - sé - gé - vel.
7. Té - ged az a - pos - to - lok - nak di - cső - sé - ges ka - rok,
8. Té - ged a pró - fé - ták - nak di - csé - re - tes szá - mok,
9. Té - ged a már - tí - rok - nak fé - nyes se - re - gi di - csír - nek.
(!)
10. Té-ged szé-les e vi - lá - gon vall és di - csír az A - nya-szent-egyház.
11. Vég - he - tet - len fel - sé - gű A - tya - is - tent,
12. A te tisz - te - le - tes, i - gaz és e - gyetlen -egy fi - a - dat,

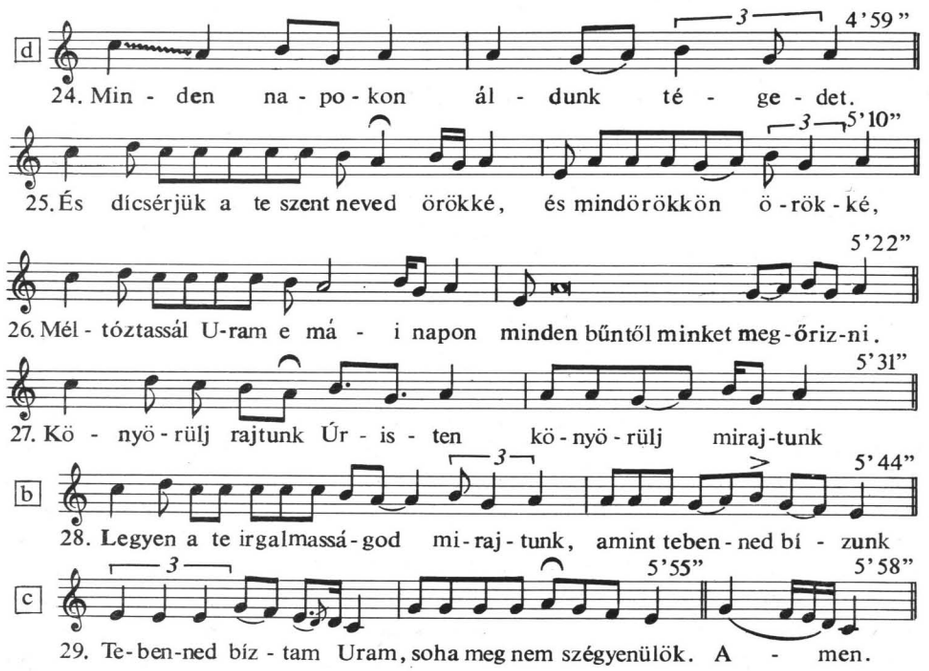

b
13. A' ví - gaszta - ló Szent Lelket is. 14. Te dicsőségnek ki - rá - lya, Krisztus.
b+a
15. Te az A - tya - is - ten-nek ö - rök - ké - va - ló Fi - a vagy.
a
16. Te a megsza-ba - dí - tá - sért fel- vé - vén az em-be - ri ter-mésze - tet,
nem i - szo - nyod - tál a szűz - nek mé - hé - től.
17. Te meg - győz - vén az ha - lál ful - lánk - ját,
meg - nyi - tád hí - ve - id - nek menny - or - szá - got.
18. Te az Is - ten - nek jobbján ülsz, A - tyád-nak di - cső - sé - gé - ben.
b
19. E vi - lág - ra jö - ven - dő bí - ró - nak hi - szünk té - ged len - ni.
20. Té - ged a - zért ké - rünk, légy se - gít - ség - gel a te szol - gá - id - nak,
ki - ket szent vé - red - del meg - vál - tot - tál.


c
21. En - gedd hogy az ö - rök bol - dog - ság - ban
a te szen - te - id - del e - gyütt meg - a - ján - dé - koz - tas - sunk.
22. Id - ve - zít-sed U - ram a te né - pe - det és áldd meg a te ö - rök-sé - ge - det.
23. I - gaz-gasd ő - ket és fel - ma - gasz - taly - lyad most és mind - ö - rök - ké.
b
24. Min - den na - po - kon ál - dunk té - ge - det,
25. És di - csér-jük a te ne - ve - det ö - rök - ké, és mindö - rök-kön ö-rök-ké.
26. Mél - tóz-tas-sál U - ram e má - i na - pon minden bűntől min-ket megő - riz - ni.
27. Kö - nyö - rülj raj - tunk Úr - is - ten, kö - nyö - rülj mi - raj - tunk.
28. Le-gyen a' te ir - gal - mad U - ram mi-raj - tunk, a-mint te - ben-ned bíztunk.
c
29. Te - ben - ned bíz - tam U - ram, Ö - rök - ké meg nem szé-gye - nü - lök.

III.


a+b
15"
1. Té - ged, Is - ten, dí - csérünk, té-ged Úr - nak val - lunk.
28"
2. Té - ged, örök A - tya - is - tent minden föl-di ál - lat tisz - tel.
40"
3. Né - ked mindnyájan az an - gyalok, neked az egek és minden hatalmasságok,
58"
4. Neked a kerubim és szerafim an - gyalok szüntelen szóval é - nekel - nek:
1'12"
5. Szent,szent, szent, szent, szent a se-re-geknek Ura, Iste - ne.
1'24"
6. Tel - jes az ég és a föld Felségednek di-cső - sé-gé - vel.
1'35"
7. Té - ged az apos - toloknak di-cső-sé - ges ka - ra,
1'48"
8. Té - ged a pró-fé-ták-nak di-csére - tes szá - ma,
2'02"
9. Té - ged a már-tírok-nak fényes se-re - gi dí-csér - nek,
2'16"
10. Té - ged széles e vilá - gon vall és dícsér az A-nya - szentegy - ház.
2'26"
11. Vég - he - tet - len fel - sé - gű A - tya - is - tent,


2'37"
12. A te tiszte-letre mél - tó igaz és egyetlen egy fi-a - dat.
2'46"
2'57"
13. A vígaszta-ló Szentlel - ket is. 14.Te dicsőség - nek királya, Krisztus.
3'10"
15. Te az Atya - is-ten-nek örökkéva - ló Fi-a vagy.
3'25"
16.Te a megszabadításért felvévén az emberi ter-mé-sze-tet, nem iszonyodtál a szűznek méhé-től.
3'38"
17. Te meggyőzvén a halál fulánkját, megnyitád híveidnek a mennyország - ot.
3'52"
18. Te az Isten-nek jobbján ülsz, Atyádnak di-cső - sé-gé - ben.
4'04"
19. E vi-lag-ra jöven-dő bíró-nak hi-szünk té - ged len - ni.
c
4'16"
20.Téged azért kérünk,légy segítsége a te szolgáidnak,kiket szent véreddel megváltottál,
4'27"
21. Add meg,hogy az örök bol - dogságban a te szenteid közé számláltassunk.
4'42"
22. Idvezítsed Uram a te né-pe-det, kérünk áldd meg a te örökségedet.
3
4'50"
23. És igazgasd Uram őket és felmagasztaljad most és mind-ö-rök-ké.


d
4'59"
24. Min - den na-po-kon ál - dunk té - ge - det.
3
5'10"
25. És dícsérjük a te szent neved örökké, és mindörökkön ö-rök-ké,
5'22"
26. Mél - tóztassál U-ram e má - i napon minden bűntől minket meg-őriz-ni.
5'31"
27. Kö - nyö-rülj rajtunk Úr - is - ten kö-nyö-rülj miraj-tunk
b
5'44"
28. Legyen a te irgalmassá-god mi-raj-tunk, amint teben-ned bí - zunk
c
5'55"
5'58"
29. Te-ben-ned bíz - tam Uram, soha meg nem szégyenülök. A - men.

BÁRDOS KORNÉL – CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN

A MAGYAR PROTESTÁNS GRADUÁLOK HIMNUSZAI

Magyarország középkori zenéjére vonatkozó történeti ismereteink meglehetősen hézagosak. Ennek okát első renden az ország kulturális központjai (Esztergom, Székesfehérvár, Pest, Buda, stb.) 1526 óta bekövetkezett feldúlásában és másfél évszázadra szóló török uralom alá kerülésében, másodsorban a középkori magyar birodalom három részre szakadásával egyidejűleg a reformáció egyházainak szervezkedéséből adódó sajátságos történelmi adottságoknak, sőt kényszerűségeknek sorozatában találhatjuk meg.

A magyar késő középkor és kora-reneszánsz el nem pusztult, hézagos emlékei arról tanuskodnak, hogy a latin kultúrában élő szomszédos országokhoz hasonlóan a magyarországi egyházi központokban, rendházakban és városokban is intenzív liturgikus zenei gyakorlat virágzott és vokális többszólamúság is élt. Ennek a vokális többszólamúságnak a XV. század elejéről származó értékes emlékei éppen a közelmúltban kerültek napfényre.[1] A lassanként nyelvileg is integrálódó városokban már a XV. század harmincas éveitől kezdve fennmaradt adatok szerint egyre több helyen szólal meg az orgona; a királyi udvarban és a püspökségi székhelyeken, de számos városi plebániatemplomban is kórusok működnek.[2]

Az 1520-as évek elején Magyarországra is eljutott reformációnak az ország 1526-ban bekövetkezett összeomlása után az lett a történelmi feladata, hogy a romokon egy merőben új világot próbáljon felépíteni. Ennek az új világnak a tengelyébe egy új társadalmi réteg lépett: a plebejus származású és műveltségű alsó papság, mely első nemzedékében jórészt a reformációhoz csatlakozott volt szerzetesekből, világi papokból és klerikusokból, a papi rendet fel nem vett diákokból és literátusokból, de már jó korán és egyre növekvő mértékben a Wittenberget és más külföldi protestáns iskolákat megjárt új lelkészi nemzedékből egészült ki. Az ország megszünt vagy elpusztult egyházi és művelődési központjai helyett újak kezdtek kialakulni, ezekben azonban alig, vagy csak erősen redukált mértékben volt lehetséges a középkori művelődési formák folytatása, akár protestáns áttételben is. Az első pár évtized elmúltával, kivált az ország legtősgyökeresebb magyar lakosságú vidékein, a liturgikus zenének és a művészeteknek kedvezőbb lutheri irányt egyre fokozottabb mértékben a svájci szellemű reformáció váltotta fel és a század végére az egész országban, de kivált a török uralom alá került Alföldön és Erdélyben vitathatatlan túlsúlyba került. A másfélszáz évre szinte állandó csatatérré vált ország Habsburg-uralom alá került, ún. „királysági" részében a XVII. században folyvást erősödően megindult az ellenreformáció, de annak térítő tevékenységével kivált kezdetben nem tudott lépést tartani a katolikus szellemű kultúrális újjászervezés. A török hódoltság alá került középső, legterjedelmesebb országrész az állandó csatározások és fosztogatások szinteréül szolgáló

„senki földje"-vel, a végvidékekkel együtt fejlődésében teljesen megakadt. Falusias, mezővárosi szintre süllyedt nagyobb településein a csaknem kivétel nélkül református vallású lakosság vallásának szellemében tartotta fenn sok nehézség és igen szegényes anyagi körülmények között a maga kollégiumait és „partikuláris" azaz középfokú iskoláit. Ez a kálvinista életforma és szellemi légkör a maga liturgiai és zenei igénytelenségével, sőt „közmondásos egyházzene-ellenességével"[3] mindenre inkább alkalmas lehetett, mint arra, hogy a magyar egyházi zene, sőt az általános nemzeti zenekultúra fejlesztője legyen, hiszen még a gyülekezeti éneklés tárgyául szolgáló hazai eredetű népénekdallamainak írásba foglalásáról sem gondoskodott, hanem megelégedett azoknak az egyszerű parasztdalokéval egyező szájhagyomány-szerző gyakorlatával.

A régi Magyarország keleti részén, Erdélyben és a hozzá kapcsolt részeken, az ún. „Partium"-ban egy jó évszázadra önálló fejedelemség alakult ki, mely a Habsburg birodalom és Törökország között egyensúlyozó szerepre volt hivatva. Református vallású legjelentékenyebb fejedelmei: Bocskai, Bethlen és I. Rákóczi György a magyar és cseh protestánsok vallásszabadságának is erős, olykor sikeres védelmezői voltak. Tárgyunk szempontjából pedig azt tartjuk különösen fontosnak, hogy az erdélyi fejedelemség 1658-ban bekövetkezett lehanyatlásáig és a református puritánus mozgalom ezzel párhuzamos térhódításáig a katolikus egyház számos szertartási elemét és énekét továbbra is megőrző, *csupán szövegében teljesen magyar* liturgiának, tehát a gregorián énekek használatának legfőbb támogatói az erdélyi fejedelmek, amit az is bizonyít, hogy Bethlen Gábor († 1629) a fejedelmi templom számára egy igen nagyméretű kéziratos graduált készíttetett, azt aranyozott kötésbe foglaltatta és fejedelmi címerével is ellátta, amint arról az „Öreg Graduál" előszavából értesülünk. Ezt a liturgikus könyvet I. Rákóczi György, Bethlen utóda negyven kéziratos magyar protestáns szertartási énekeskönyv revíziója alapján 1636-ban saját költségén kinyomatta és 200 nevezetesebb erdélyi és magyarországi református gyülekezetnek ajándékba megküldötte. Gyakorlatilag ezt a 800 folio lapra terjedő énekeskönyvet tekinthetjük a gregorián stílusú, magyar nyelvű protestáns templomi éneklés és liturgikus gyakorlat legteljesebb összefoglalásának, sőt történeti zárókövének is. Hangsúlyoznunk kell, hogy a magyar nyelvű lutheránus gyülekezetek liturgikus gyakorlata mindenben hasonló volt; első ilyen nagyszabású énekeskönyvük, Huszár Gál graduális jellegű kiadványa 1574-ben nyomtatásban jelent meg.

E vázlatos történelmi tájékozódás után egyes alapfogalmakat kell tisztáznunk. Tanulmányunkban a magyar nyelvű graduálokban levő himnuszdallamok provenienciájának, külföldi kapcsolatainak, hazai variációinak és néhány esetben a mai napig nyomon követhető utóéletének kérdéseivel foglalkozunk. A nem-magyar olvasó számára tehát tisztáznunk kell, hogy a „graduál" névnek mi az értelme *ebben az összefüggésben.*

A középkori, de a mai katolikus gyakorlatban is, a Graduál a mise gregorián énekeit (dallamait) tartalmazza; ezzel szemben a zsolozsma dallamait a psalteriumban, az antifonáléban és a hymnáriumban találjuk.[4] Ettől eltérően a XVI–XVII. századi magyar protestáns szóhasználatban a graduál elnevezés összefoglaló jelentésű, és a templomi szolgálatok hangjegyekkel ellátott istentiszteleti vezérkönyve, mégpedig mind a vasárnapi és ünnepi, mind a hétköznap reggeli és esti istentiszteleteké, sok esetben kiegészítve a nagyheti passiókkal és lamentációkkal. Egyszóval: a graduálnak nevezett magyar nyelvű litur-

gikus énekeskönyv lényegében a középkori mise- és hórarend magyar nyelvű alkalmazása, protestáns hitelvek szerinti válogatással, kiigazításokkal, de változatlanul gregorián dallamokkal, a református templomi használatban különösen feltűnő és szokatlan liturgiai gazdagságban, a lelkész és a kántor, ill. a kar és a gyülekezet egymást váltogató éneklésével.[5] Az ilyen könyv nem volt a nép kezében, hiszen egynél több nem lehetett belőle a gyülekezetben. A nép azonban megtanulhatta belőle a könnyebb és használatosabb dallamokat, kivált a responsorikus jellegűeket, és a kántor vezetésével énekelhette őket. A nép kezében csak a „kancionálé"-nak nevezett gyülekezeti énekeskönyv forgott; ez azonban csak a reformáció előtti népénekek magyar változatainak és a hazai költésű énekeknek *szövegeit* tartalmazta.

A magyar graduálok legtöbbjében nem-gregorián eredetű népének-szövegek is vannak. Hozzájuk tartozó, részben a gregoriánumból fakadt cantio-dallamok csak Huszár Gál első, részben graduál jellegű énekeskönyvében és a gazdag tartalmú késői (1635–52) Eperjesi graduálban fordulnak elő. Ebben az utóbbiban 53 4–6 szólamú karének mellett 36, részben hazai eredetű, részben német, ill. szlovák mintából átvett népénekdallam is található.[6]

Graduáljaink *gregorián* anyagát három csoportba oszthatjuk:

1. A középkori latin Graduale anyagából, tehát a mise énekeiből származnak az

a) Introitusok, az adventtől Szentháromság vasárnapig terjedő időszak ünnepeire. Ezekkel a XVI. században, a lutheránus színezetű Huszár Gál-féle énekeskönyvtől a református Öreg Graduálig több helyen találkozunk, egynéhányuk középkori eredetű.

b) A középkorban nagy számban elterjedt sequentiák közül „prosa" elnevezéssel csak néhánnyal találkozunk. Ezeknek egy része népénekké alakulva, módosult dallammal folytatta életét hosszab-rövidebb ideig a protestáns gyakorlatban.

c) Csaknem valamennyi graduálban találunk gregorián passiókat. Az Öreg és az Eperjesi Graduálban kettő is van belőlük; előbbiben egyik Máté, másik a négy evangélista szerint, hazai középkori eredetet sejtető moll jellegű dallammal, utóbbiban Máté, ill. János szerint, négyszólamú akkordikus turbákkal, a nemzetközileg elterjedt dúr típusú dallammal. Néhány passió – kivétel nélkül a moll típusból –, a többi graduálokon kívül külön passionálékban is fennmaradt ebből a XVIII. század végéig virágzó, sőt néhány helyen századunkig tartó hazai protestáns gyakorlatból.[7]

2. A zsolozsma dallamaiból származó énekek:

a) Invitatoriumok, egyes nagyobb ünnepekre. Ezekből már a legrégibb, alább *Ba* jelzéssel szereplő kéziratos Batthyány Graduálban is találunk egynéhányat.

b) Himnuszok. Tanulmányunk közelebbről ezeket veszi vizsgálat alá. Mint látni fogjuk, a gregorián dallamoknak a protestáns liturgiából való kiszorulása után, mely kivált a puritánus mozgalom által népszerűsített hugenotta zsoltárok nagyarányú elterjedésével következett be, a himnuszok közül csak igen kevés maradt használatban, és a tovább élő dallamok is jelentős elváltozásokat szenvedtek. Ezek az elváltozások a dallamok nagyfokú lekopásában jelentkeznek, olykor már a felismerhetőség határát súrolják.

c) A graduálok leggazdagabb dallamanyagát a zsoltárok gregorián keretversei, az antifónák adják. Az Öreg Graduálban mintegy 250 antifóna van. Azonosításuk, kapcsolataiknak feltárása részben még feldolgozás alatt áll.

d) Responsoriumok, versusok.

e) Jeremiás siralmai, a nagyheti zsolozsma anyagából. Külön említést érdemel az Eperjesi Graduálban (356–360. l.) található Lamentatio devota de morte Domini Jesu Christi című, szubjektív hangú, eddig másutt nem talált gregorián stílusú ének.

3. Egyéb gregorián jellegű dallamok.

a) Litániák; ezek közül a latin gregorián Mindenszentek litániájának protestáns szellemű átalakítása a ref. népénekekben 1806-ig fennmaradt.

b) Media vita – a funebrálisokban (temetési énekeskönyvekben) maradt fenn a reformátusoknál gregorián dallamváltozatával a XIX. század első feléig.

c) Symbolum Apostolicum – szövege szabad átdolgozás.

d) Te Deum laudamus.[8] Egyik dallamával 1806-ig fennmaradt a református énekeskönyvben.

e) Válogatott zsoltárok, csak szöveggel, de az antifónáknak megfelelő zsoltártónusokban énekelhették őket.

A túlnyomórészt kéziratos magyar graduálok fennmaradt példányai olykor jelentékeny mértékű tartalmi eltéréseket mutatnak. Ezt azzal magyarázhatjuk, hogy nem lévén egységes liturgiai rend, ki-ki szabad válogatás szerint állította vagy állíttatta össze a hivatásos scriptorral a gyülekezete használatára megrendelt graduál anyagát. Egy ilyen, ev. lutheránus használatra szánt graduál 1650-ből fennmaradt megrendelő levele világosan bizonyítja ezt. Sajnos, maga a megrendelt könyv ma már nem ismeretes.[9]

Mint már mondottuk, a graduálok legnagyobbrészt kézzel íródtak. Csak a két legrégibbet, Kálmáncsehi Márton eredetiben már ismeretlen „Reggeli éneklések könyvé"-t és Huszár Gál énekeskönyvét (1574),[10] valamint az Öreg Graduált (1636) állították elő nyomtatott úton. A legrégibb kéziratos réteghez tartozó Batthyány- és Óvári graduálról már 1953-ban megállapítottuk, miután a Magyar Tudományos Akadémiától megbízást kaptunk a magyar graduálok tudományos feldolgozására, hogy ennek a két könyvnek a himnuszokat tartalmazó első része anyag, sorrend és zenei, de szövegi ortográfia tekintetében is lapról-lapra, sőt sorról-sorra annyira egyezik, hogy csakis egy kéztől származhatnak. Keletkezésük idejében tehát, mely az 1578 és 1607 közötti időszakra, nézetünk szerint ennek korai szakaszára tehető,[11] volt még olyan másoló műhely, ahol egyidőben ugyanarról az alapszövegről több ilyen könyvet is másolhattak.

Maguk a magyar szövegek, ha a variálásra az antifónák mellett legtöbb lehetőséget nyújtó himnuszokat tekintjük, jelentékeny többségükben vagy teljesen, vagy lényegileg egyforma képet mutatnak. Számuk a fennmaradt és általunk megvizsgált graduálokban együttvéve 132, az egyes könyvekben 82 és 22 között váltakozik. Azok a példányok, amelyekben különösen kevés himnusz van, töredékes állapotban vannak. A legtöbb latin himnusz egy verzióban szerepel, de vannak olyanok (Conditor alme siderum, O lux beata trinitas, Ut queant laxis, Veni creator Spiritus stb.), amelyek egyazon gyűjteményben két szövegváltozattal is előfordulnak. Szöveg és dallam egymás közötti cseréje a középkorban és később is általános mindenfajta nyelvű európai gyakorlatban.

Fel kell tehát tételeznünk egy általános elterjedésű és egy másik, szintén jól ismert magyar protestáns himnuszfordítás-gyűjteményt, melyek közül legalább az egyik Kálmáncsehi kiadványánál[12] korábban, legkésőbb az 1540-es évek elején készült. Létére és szerző-

jére Bod Péter erdélyi történetíró 1766-ban megjelent Magyar Athenás c. bibliográfiai munkájában történik utalás, de ezt a kérdést irodalomtörténeti kutatásunk máig sem tudta tisztázni, mert mindkét feltételezett gyűjtemény nyomtalanul elveszett.

Graduáljaink egymással szorosan rokon, csak a részletekben eltérő rétegezésű anyagát figyelembe véve azt találjuk, hogy azok mind liturgikus rendeltetésük (műfajuk), mind stílusuk tekintetében a valódi gregoriánum világából származnak. Ami a nagyobbrészt prózai szövegű antifónákat, de kivált a túlnyomó részben jambikus nyolcas vagy az előfordulásaik arányában sapphikus, „nagypolitikus", aszklepiadészi vagy más formában jelentkező himnuszokat illeti, a dallamok lényegileg épen maradnak és a középkori hazai, valamint nemzetközi latin forrásokkal számos esetben hangról-hangra megegyeznek, de még a szabadabb – többnyire fiatalabb – variánsokban is jól felismerhetők. A variálást a *szövegek* teszik szükségessé. Ezek a szövegek többnyire verstechnikai tekintetben jelentenek problémát, tehát nem csak a latin és a magyar szöveg egyes szavainak szótagszám szerinti elrendezése és a vers- ill. dallamsor belső lejtése követel módosítást, hanem a szöveg hűséges tolmácsolására törekvő fordító olykor nem képes mondanivalóját az adott szótagkeretben elhelyezni és arra kényszerül, hogy egy-egy sor szótagainak számát növelje. Ilyenkor a latin szillabikus dallamsor verziójába hangismétléssel toldja be a szükséges hangokat, melizmatikus sor esetében pedig kisebb mértékben felbontja, nyelvi és zenei érzékének segítségével átrendezi a sort, de lehetőleg, és nézetünk szerint nem sikertelenül, ügyeltek arra, hogy a nem-latin nyelvű és szabálytalan szótagszámú dallamsor megtartsa gregorián karakterét, melyet szemmel láthatólag igyekszik tiszteletben tartani.

Az ilyen eljárás magyarázatául utalunk arra, hogy a magyar nyelv ősi verselése nem ragaszkodik minden körülmények között a szótagszámláló verssorokhoz és nem ismeri az antik metrumból kifejlődött időmértékes verselést sem. Ez a magyarázata egyebek közt annak a sajátos jelenségnek, hogy már a XVI. század közepéről egész sorát ismerjük az elegáns, változatos és művészi, antik metrikus formákban írt latin verseknek olyan magyar verselők – köztük egész fiatal studensek – kezéből, akik egyúttal jó magyar verseket is írtak, de magyar verseikben sohasem használtak nyugati metrikus formákat, sőt e formákban készült latin vagy más nyelvből átültetett verses műveiket is megváltoztatott, magyar nemzeti formákban tették át anyanyelvükre.[13]

A magyar verselés tehát nem szótagszámláló és nem is időmértékes, hanem hangsúlyostagoló jellegű. Alapegysége a vers-ütem, mely, kivált a sor végén, egy szótagból is állhat, egyébként két-három-négy, esetleg még több alegységre vagy törtrészre bontható. Mikor tehát a régi magyar verselőnek nehézsége támadt egy nyolcszótagos sor áttétele körül, ezt könnyen kiküszöbölhette a szótagok szükséges mértékű megtoldásával, szaporításával. Ilyenkor a megfelelő helyen álló dallamhangokat megismételte, olykor – ritkábban – egy-egy melizmát is felbontott. A későbbiekben közlésre kerülő dallamok némelyikében jól megfigyelhetjük ezt az eljárásmódot. Az Öreg Graduál szerkesztője, Geleji Katona István szótagszám tekintetében számos ilyen himnusz-szöveget helyreigazított, a metrumra azonban ő sem ügyelt. Így a Festum nunc celebre himnusz általa átdolgozott szövegében nyomát se találjuk az aszklepiadészi forma metrikus lejtésének.

*

A magyar zenetörténet középkori emlékeinek feltárásában Radó Polikárp forráskutatásai, de leginkább Rajeczky Benjámin, újabban Szigeti Kilián és Falvy Zoltán kutatómunkájának eredményei emelkednek ki.[14] Ehhez kapcsolódik és főleg Radó és Rajeczky alapvető munkáira támaszkodik az a kutatómunka is, melynek során a Magyar Tudományos Akadémiától 1953-ban vett megbízás alapján összehasonlításra alkalmas támlapokra kimásoltuk a magyar graduálok műfajok szerint csoportosított teljes dallamanyagát. Ebből az anyagból Bárdos K. külön tanulmányokban dolgozta fel és adta közre az Eperjesi graduál gregorián kapcsolatait, a graduál himnuszdallamainak forrásközlésével,[15] ugyancsak közzétette a passiók variációs technikájára vonatkozó megfigyeléseit,[16] és az Akadémiához benyújtott disszertációjában monografikusan feldolgozta a népi variálásmódnak a graduálpassiókban mutatkozó zenei sajátosságait s azzal együtt a magyarországi és erdélyi magyar nyelvű passióéneklés történetét.[17] Csomasz Tóth K. bemutatta az Eperjesi graduál többszólamú kórusdarabjait, passió-turbáit és népénekdallamait,[18] közzétette a XVI. században keletkezett graduálhimnuszok és antifonák közül azokat, amelyek az egyházi népénekeskönyvekben később is szerepeltek,[19] végül a XVI. századi magyarországi iskolákban használt humanista metrikus dallamokat tárgyaló könyvének[20] lexikális függelékében feldolgozta azokat a latin himnuszokat és más latin énekeket is, amelyek a hazai protestáns iskolákban a XVII. század közepéig használatban voltak.

A magyar graduálok himnuszdallamainak szerves előzményeit már csak azért is a hazai középkori gregorián dallamforrásokban keressük és mutatjuk ki, mert a graduáljainkban is tükröződő hazai kora-reformációs liturgia fejlődése nem tartalmaz olyan, akár XVI. századi, akár későbbre is kisugárzó hazai latin nyelvű gyakorlatot, amilyennel Luther óta a német, de különösen a skandináv evangélikusoknál találkozunk.[21] Továbbá, Szilvás-Újfalvi Imre 1602-ben Debrecenben kiadott ref. énekeskönyvének kiemelkedő forrásértékű előszavában a hazai korai protestantizmus éneklésének közvetlen forrásai között elsőnek szintén egy, magyarországi rendelésre 1515-ben Velencében készült Psalterium Strigoniense c. szertartási könyvet[22] említ.

Nyilvánvaló, hogy a magyar graduálok dallamainak eredetét, lelőhelyét illetően csakis hazai latin kódexekre gondolhatunk. Ezért a graduálhimnuszaink dallamainak előzményeit, sőt forrásait a Rajeczky melodiáriumában Radó nyomán feldolgozott forrásokban, ill. azokból vett hiteles közlésekben kerestük és találtuk meg. Horizontálisan a dallamok kapcsolatainak vizsgálatát a középkorra nézve B. Stäblein, a 16. századtól kezdve pedig Zahn és Bäumker nagy bibliográfiáira is kiterjesztettük. A források összegyűjtésében nagy segítségünkre volt Szabó T. Attila és Stoll Béla, a régi magyar kéziratos énekeskönyvek és verses kéziratok bibliográfiáját tartalmazó két fontos műve.[23] Ezek nyomán Bárdos K.-nak alkalma nyílt egyes, eddig fel nem dolgozott források tanulmányozására, kivált az erdélyi (Románia) könyv- és levéltárakban.

*

Graduáljaink mai elnevezése leginkább a volt tulajdonos nevét, vagy a feltalálás helyét jelzi. Alábbi felsorolásunkban az idő- vagy fejlődésrendet követő sorszám után az egyes könyvek nevének a továbbiakban használt rövidítését, majd a teljes nevét adjuk. A *nyomtatott* gyűjtemény nevének rövidítését *-gal is jelöljük. A könyvre vonatkozó legfonto-

sabb adatok között megnevezzük annak mostani lelőhelyét és mikrofilmjének jelzetét, valamint a graduálnak a kéziratos vagy nyomtatott források bibliográfiájában levő sorszámát.

1. Ba – Batthyány graduál. XVI. század utolsó negyede. Gyulafehérvár (Alba Julia, Erdély), Batthyány-könyvtár. Mikrofilm: MTAK (Magy. Tud. Akadémia Könyvtára) A 194/II. Stoll, Nr. 6.
2. HG* – Huszár Gál, A keresztyéni gyülekezetben való Isteni dicséretek és Imádságok. I. rész. Komjáti, 1574. – OSzK. Budapest. Sztripszky 1808. Unikum.[24]
3. Óv – Óvári graduál. Egyidős és törzsanyagában egy kéztől származik Ba-val (lásd 1. sz. jegyzetünket). Ref. Kollégium könyvtára, Debrecen. Mfilm: MTAK B 1081/II. Stoll Nr. 10.
4. Csá – Csáti graduál (1602). A második világháború idején megsemmisült. Másolata: MTAK MCod 2r 70. Stoll Nr. 15.
5. Sá – Sárospataki-Patay graduál. Sárospatak, XVII. sz. eleje. A második világháború idején megsemmisült. Másolata: MTAK MCod 2r 71. Stoll Nr. 12.
6. Nd – Nagydobszai graduál. Több kéz írása, a XVII. sz. elejétől 1696-ig. Gregorián anyaga a legrégibb. A himnuszok túlnyomó részénél csak a vonalrendszerek vannak kihúzva, a dallamokat nem írták be. Egyéb énekeinek egy részénél és Máté szerinti moll passiójánál megvan a dallam is. Ráday levéltár, Budapest, 0,376. Stoll, Nr. 9.
7. Rá – Ráday graduál. XVII. sz. eleje. Ráday levéltár, Budapest, 1,480. Stoll Nr. 11.
8. Spá – Spáczai-graduál, 1619, Ref. Kollégium Kvtára, Debrecen, Mfilm: MTAK B 1081/I. Stoll Nr. 38.
9. Ká – Kálmáncsai graduál, 1623–1628. Csurgói áll. gimnázium (volt ref. Kollégium) könyvtára. Mfilm: MTAK A 25/I. Stoll Nr. 41.
10. Ap – Apostagi graduál. XVII. század eleje. OSzK. Budapest. Fol. Hung. 1216. Stoll Nr. 8.
11. Ep – Eperjesi graduál. Eperjes (Prešov, ČSSR), 1635–1652. OSzK. Budapest. Fol. Hung. 2153. Stoll Nr. 57.
12. Ög* – Öreg Graduál. Gyulafehérvár (Alba Julia, Erdély) 1636. 2r 810 l. RMK I Nr. 658.[25] Több teljes és csonka példánya fennmaradt; teljesek az OSzK-ban és a debreceni Ref. Kollégiumban.
13. Kom – Komjátszegi graduál. Unitárius jellegű. Készült 1697 után, Kolozsvár (Cluj, Erdély), a volt unitárius Kollégium könyvtára. Mfilm: MTAK A 294/I. Stoll Nr. 137.
14. Ke – Kecskeméti Graduál (1637–1681). A később beírt részek semmi gregorián anyagot nem tartalmaznak. MTAK MCod 2r 76. Stoll Nr. 58.
15. Csu – Csurgói graduál (1630 után). Csonka. A csurgói áll. gimnázium (volt ref. Kollégium) könyvtára. Mfilm: MTAK A 82/II. Stoll Nr. 62.
16. Bé – Béllyei graduál (1642–1653). Ref. Kollégium könyvtára, Debrecen. Mfilm: MTAK B 1080/I. Stoll Nr. 64.
17. Cson – Csonka antifonále (XVII. század). Kolozsvár (Cluj, Erdély), a volt Unitárius Kollégium könyvtára. Mfilm: MTAK A 294/II. Stoll Nr. 143.

18. Lő* – Lőcsei énekeskönyvek. Különleges helyet foglal el a gregorián himnuszdallamok megőrzésében két ev. luth. egyházi énekeskönyv, melyek közül az első 1652-ben, a második 1675-ben Lőcsén (Levoča, ČSSR), a neves Brewer könyvnyomtató és kiadó cégnél jelent meg.[26] A Brewer család (az 1620-as évek közepétől Laurentius, majd 1700-ig Sámuel) szinte az egész XVII. században át foglalkozott könyvkiadással. Már 1627-től jelentettek meg énekeskönyveket is. Egyebek között az ő officinájukban készült a hely megnevezése nélkül az első hangjegyes magyar katolikus énekeskönyv, a Szőlősi Benedek által szerkesztett Cantus Catholici 1651-es első kiadása is.

Kiadványaik között különös helyet foglal el a két fent jelzett, lapról-lapra egyező tartalmú és beosztású ev. luth. énekeskönyv. Ezeknek az 1–94. lapon álló első része graduális anyagot, túlnyomó részben himnuszokat és responsoriumokat tartalmaz, gregorián dallamokkal és menzurális hangjegyekkel. A dallamok hangjegyezése az Öreg Graduál hatását valószínűsíti, tehát a hagyományos gregorián vonalat folytatja, és azt a protestáns gyakorlatban be is fejezi. A két énekeskönyvben egyformán 82 himhusz-szöveg van, tehát több, mint az utánuk legtöbb himnuszt tartalmazó graduálban.[27] Közülük 35 van dallammal ellátva.

Himnuszdallamaink sajátosságait, középkori forrásaiktól való eltéréseiket most először foglaljuk rendszeres összehasonlító vizsgálat körébe. Úgy véljük, ez az összehasonlítás arra a felismerésre vezet, hogy amint a népzenék, azon belül a magyar népzene szabad variálásmódjában is megfigyelhető, az élő dallam lényegéhez egyformán hozzátartozik a kis részek folytonos módosulása és a lényeg, tehát a szerkezet és a zenei karakter szívós, évszázados, olykor évezrednél is hosszabb időre szóló megőrzése. Graduáljaink himnuszdallamai, amíg éltek, az egységben való alakváltozásnak és az alakváltozások mögötti egységnek ezt a képét ábrázolták.

A himnusz-szövegek élete ugyan ezekkel a kiadványokkal nem zárult le, de a gregorián dallamok eredeti alakjukban sohasem kerültek közlésre, a csak nagyon későn, 1744-től jelentkező protestáns hangjegyes énekeskönyvekben pedig a graduálokból származó himnusz-szövegeknek mintegy fele[28] még a XIX. század elejéig benne maradt a református énekeskönyvek első, külön csoportcímmel ellátott részében. Ebben az időszakban tehát már csak a gregorián dallamok gyorsan halványodó és kialvó utóéletéről beszélhetünk. Említésre méltó az is, hogy a XVII. század közepétől jelentkező, túlnyomórészt megbízható hangjegyezésű katolikus egyházi népénekeskönyvek, míg egyrészt szívesen és többnyire szerencsésen merítenek a protestánsok dallamaiból, sőt a katolikus hitelvekkel nem ellenkező, vagy azoknak megfelelően átalakítható szövegeiből is, a sajátosan katolikus jellegű gregorián dallamhagyományt, de legkivált a himnuszokat szinte teljesen figyelmen kívül hagyják. A Cantus Catholici elnevezésű énekeskönyvektől kezdve a XVIII–XIX. században át a legújabb korig, a hazai katolikus énekeskönyvekben szereplő kis számú gregorián himnuszok mind szövegüket, mind dallamuk tipikus vonásait illetően függetleneknek látszanak a magyar graduálokban található megfelelőiktől. Ezt a körülményt nem hagyhatjuk figyelmen kívül, kivált, mert himnuszaink utóéletének áttekintésébe belevontuk az újabb katolikus énekeskönyvekben lévő néhány közös latin gyökérről származó himnuszváltozat dallamát is.

Ebben az egybevetésben szerepel továbbá a Conditor alme siderum himnusz egy változata, amely nem egyéb, mint a genfi Psalterium 141. zsoltára. Ennek sincs közvetlen megfelelője a magyar graduálhimnuszokban, de él a magyar református gyakorlatban ma is, és, mint látni fogjuk, élő népzenei változata is létezik.[29]

Ugyancsak figyelmet érdemel, hogy a Rex Christe, factor omnium dallamának, bár a középkori magyarországi latin forrásokban jelen van,[30] a magyar graduálokban nem szerepel egyetlen változata sem. Ennek ellenére, a gregorián himnuszdallamok elhagyásával egy időben, az 1744-es kolozsvári, majd az 1774-es és 1778-as debreceni énekeskönyvekben két egymástól eltérő, de világosan felismerhető egyszerűsített változatát találjuk.[31] Ez a két dallam tehát nem a graduálokból került át a későbbi gyülekezeti énekgyakorlatba, mint a Lauda mater ecclesia himnusz közlésünkben 12. sz. alatt szereplő dallamának 1744-es, majd 1948 óta felújított lekopott variánsa, stílusát tekintve azonban a magyar graduálok rokonságába illőnek mutatkozik.

A graduálhimnuszok elvékonyodott utóéletének legújabb termékei – a korábban már említett, de a protestáns gregorián-hagyománytól független XIX. századi katolikus énekeskönyvek csekély számú himnusz-változatát nem számítva –, az 1948-as szerkesztésű református énekeskönyvben, ill. az ev. luth. egyház énekeskönyvének 1955-ben kiadott függelékében találhatók. Ezek a felújított énekek szövegeiket tekintve túlnyomó részben a magyar graduálokra támaszkodnak, dallamaik azonban (közlésünkben a 6., 11., 21. és 23. szám alatt) részben egyszerűsített nemzetközi protestáns változatokat ábrázolnak, részben a már említett, csak a magyar nyelvű protestánsok körében ismeretes lekopott alakokat (közlésünkben a 9., 12., 14., 31., 33. és 39. szám alatt) tüntetik fel.

*

A graduálok himnuszdallamainak utóéletét szemléltető későbbi énekeskönyvek a következők:

1. Genf – A Kálvin személyes felügyelete alatt készített és teljes alakjában először 1562-ben megjelent genfi vagy hugenotta Psalterium, melyet magyarul saját fordításában Szenci Molnár Albert először Herbornban 1607-ben adott ki. Magyarországon csak a XVII. század közepe után kezdett szélesebb körben elterjedni. A XIX. sz. elejéig a magyar ev. luth. gyülekezetekben is elterjedt volt.
2. CC – Cantus Catholici, katolikus egyh. népénekeskönyv, h.n. 1651. Több teljes példányban fennmaradt. Új kiadása a Magyar Irodalmi ritkaságok c. sorozat 35., 38. és 39. számaiban jelent meg, 1935–1938-ig.[32] Átdolgozott kiadása (Editio Szelepcsenyiana)[33] először 1675-ben jelent meg. Azonos című, de eltérő, önálló tartalmú az 1674-ben kiadott, Szegedi Ferenc Lénárd kassai püspöknek ajánlott énekeskönyv.[34] Figyelmet érdemel, hogy a többi XVII. és az összes XVIII. századi szerkesztésű katolikus énekeskönyvekben nem találtunk olyan dallamot, amelyik a magyar graduálokban szereplő himnuszokkal kapcsolatba hozható.
3. KV – A Kolozsvárt (Cluj) 1744-ben megjelent, ismeretlen szerkesztőtől való első hangjegyes nyomtatott magyar nyelvű ref. énekeskönyv, több mint 130, többségében hazai származású dallammal.

4. Debr – 1774-ben megjelent dallamfüggelék Maróthi György debreceni négyszólamú zsoltárkönyve utolsó kiadásában; 1778-as évszámmal: a XVI. század óta kialakult magyar református gyülekezeti éneklés anyagát összefoglaló és 1806-ig érvényben maradt hangjegyes énekeskönyv. Ennek elején a graduálokból származó 64 himnuszszöveg áll, egyetlen éneket (az 1. számút) kivéve semmi gregorián kapcsolatra nem mutató, utólag adaptált és mindössze 7 dallammal.
5. Tárk – Tárkányi B. J., Zsasskovszky F. és E., Katholikus Egyházi Énektár, Eger, 1855. Harmadik, bővített kiadását (1900) használtuk.
6. Kersch – Kersch Ferenc, Sursum Corda! Kath. Kántorkönyv, Esztergom 1901. Harmadik, bővített „s a hagyományos choralisnak megfelelően átdolgozott" kiadását (1912) használtuk.
7. Ref – Énekeskönyv magyar reformátusok használatára. Budapest 1948.
8. Ev – Keresztyén Énekeskönyv. A Dunántúli Evangélikus Énekeskönyv rövidített kiadása új résszel. Budapest, 1955. Az új rész (701–791.) dallamokat is tartalmazó függeléke.

Az összehasonlításra felhasznált dallamok forrásai.

1. Raj – Rajeczky Benjámin, Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et sequentiae. Budapest, 1956.
2. Univ I – Antiphonale Venetiis I. rész. 1503. Budapest, Egyetemi Könyvtár, jelzet: Ae ivr 3.
3. Univ II – Antiphonale Venetiis II. rész, 1504. Uo., jelzet: Ae ivr 408 – Vet 04/6. (Mindkettő a nagyszombati klarissza apácák használatából.)
4. Univ III – Antiphonale Vesperas continens... Magyar pálosok részére készített kézirat, 1669. Uo., jelzet: A 116.
5. Stäblein, B. Monumenta monodica medii aevi. I. Hymnen. Kassel, 1956.
6. Zahn, J. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder... Bd. I–VI., Gütersloh 1889–1893.
7. Bäumker, W. Das Katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen Bd. I–IV. Freiburg, 1883–1891.

A magyar graduálokban 39 féle gregorián stílusú himnuszdallamot találunk. Ezek közül 33-nak megtaláltuk a hazai középkori latin előzményét, négynek (35–38. sz.) nem leltük meg a latin megfelelőjét sem a hazai, sem az átvizsgált külföldi forrásokban. Végül az utolsó (39. sz.) dallamnak megvan az előzménye a hazai latin forrásokban, de nem található magukban a magyar graduálokban, csupán a himnuszok utóéletéről tanuskodó későbbi énekeskönyvekben. Tanulmányunkban ezt a 39 dallamot tesszük közzé. Közlésünkben Rajeczky melodiáriumának sorrendjét követjük, minden esetben megjelölve az illető dallamnak a nála használt sorszámát is. Teljes egészében közöljük, soronként felbontva és a sorokon belül a szótagok sorszámának jelölésével a dallamnak a legrégibb graduálbeli alakját és ottani magyar szövegét. *Variánsok*ban a további graduálokban mutatkozó (esetleg eltérő szövegű) variánsalakok szótag-sorszám szerint megjelölt eltéréseit, majd a hazai és külföldi latin, végül a német protestáns és katolikus (Zahn, ill. Bäumker

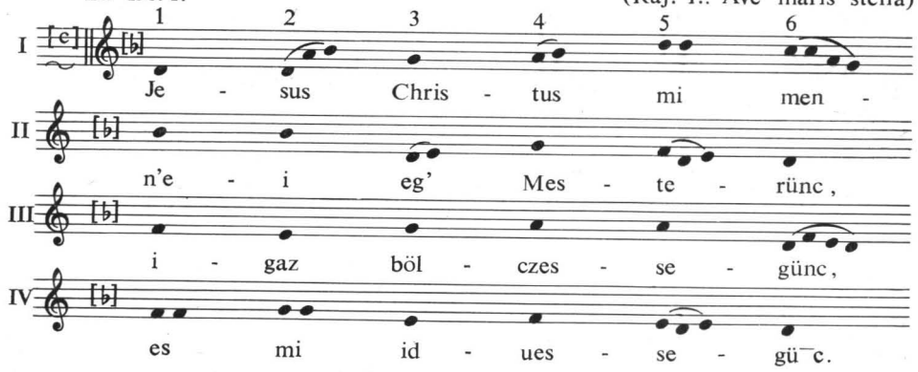
szerinti) eltéréseket jelöljük meg. Annak, hogy más, kivált cseh vagy lengyel szomszédnépi változatokat nem tettünk összehasonlítás tárgyává, azt adjuk magyarázatául, hogy ez a gregorián stílusú gyakorlat, amely még magyarországi vagy erdélyi református kiágazásaiban is a középkori hagyományt első renden a lutheránus reformáció áttételében folytatja, a latin gregoriánumon kívül a legfőbb ösztönzéseket minden valószínűség szerint a német példákból meríthette.

Hangjegyezés tekintetében a graduálok, kivált a kéziratosak igen gyakran mellőzik a kulcsok használatát, máskor a kulcsot több esetben nem a megfelelő vonalon helyezik el. Olykor a leíró hibájából előfordul egy-egy sor, vagy kisebb-nagyobb dallamrész szekund- vagy terc intervallummal való átmeneti elcsúszása. Ezeket úgyszólván mindig külön lehet választani a tudatos variálás eseteitől. Azt azonban nem hallgathatjuk el, hogy a későbbi graduálokban az íráskészség várható fejlődése helyett gyakran inkább a hanyatlás jeleivel találkozunk. Ennek okát főleg a református egyház liturgiai és zenei igénytelensége folytán az iskolai énektanítás alacsony színvonalában, a többszólamú éneklés és az orgona, sőt mindenfajta egyházi hangszeres zenélés hiányában, valamint a jórészt paraszti vagy paraszt-polgári életformában élő nép zömének kizárólag egyszólamú, és a zenei írásbeliség igényét is nélkülöző zeneműveltségi állapotában látjuk. Annál nagyobb a jelentősége annak, hogy ez a nép ebben a megjelenési formában viszonylag hosszú időn át *valóságos* magyar és gregorián dallamvegetációt őrzött meg, amelynek elsorvadásában a történeti stílusváltozások objektív okai mellett nem kis része lehetett egyes puritán felfogású ref. egyházi írók türelmetlen állásfoglalásának is.[35]

Variánsanyagunkban kiegészítésül a gyűjtő, Dr. Kiss Lajos szívességéből mutatunk be három, a magyar graduálokban gyökerező népzenei dallamváltozatot. (9, 11 és 39. sz.) Mint a graduálok himnuszdallamainak egymás között vagy a hazai középkori forráshoz képest fennálló eltérései is mutatják, e dallamok életében a variáló hajlam és előadásmód kivált a népzenei gyűjtésekben feljegyzett dallamokban olyan finom díszítő hangokat használ, amelyeket a főközléseink alatti egyszerű jelölésmóddal nem lehetne szemléltetni, ennek következtében ezeknek a népzenei variánsoknak pontos közzétételénél szükségesnek és szemléletesebbnek látszik a hagyományos és teljes írásforma alkalmazása.

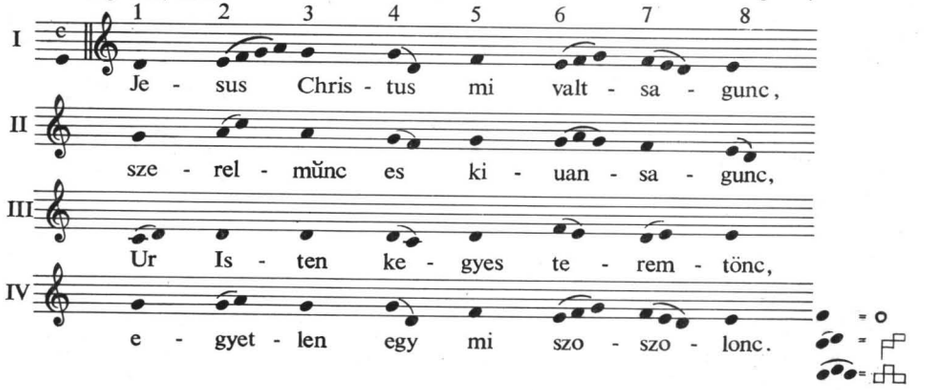
1

Ba 138. 1. (Raj. 1.: Ave maris stella)



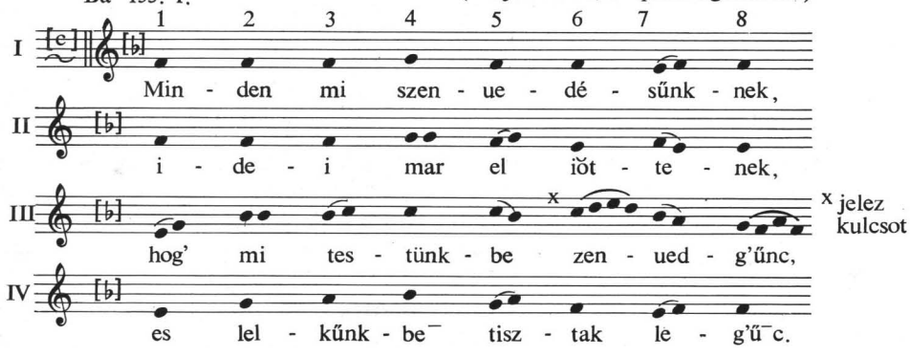
2

Hg 296/b. 1. (Raj. 6.: Jesu nostra redemptio)



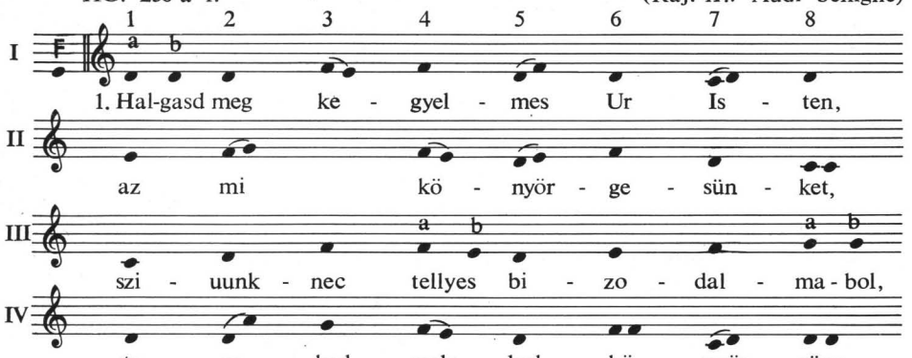
3

Ba 155. 1. (Raj. 10.: Jesu quadragenariae)

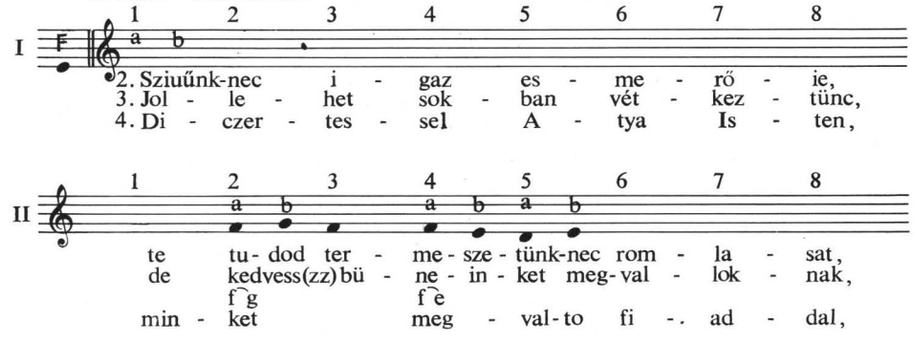


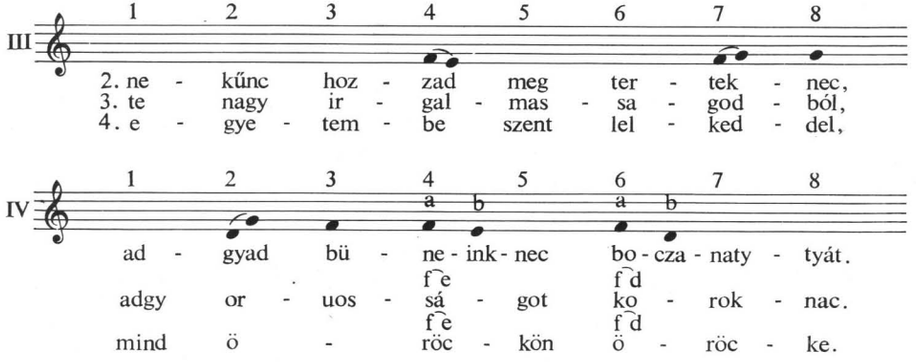
4

HG. 238 a 1. (Raj. 11.: Audi benigne)



További versszakok:

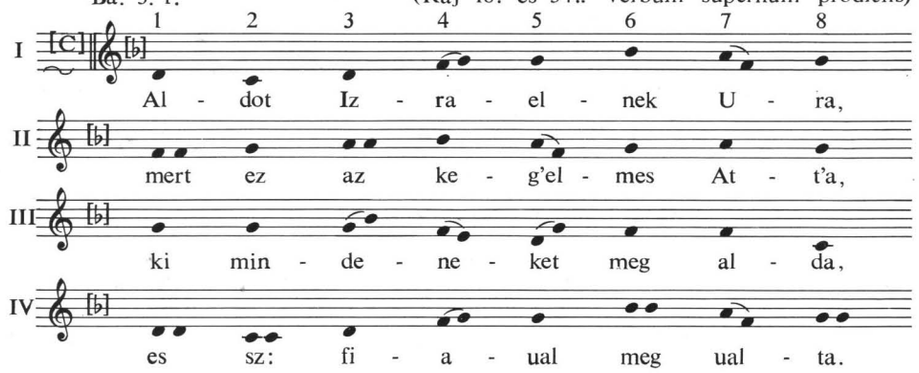




5

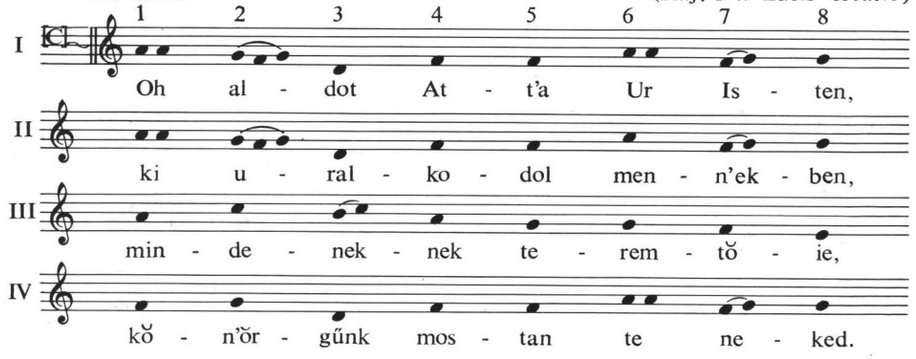
Ⓐ típus

Ba. 3. 1. (Raj 18. és 34.: Verbum supernum prodiens)



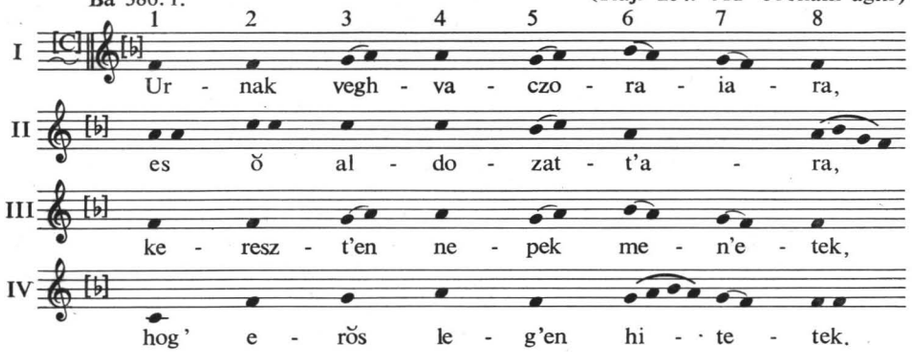
6

Ba 136. 1. (Raj. 19.: Lucis creator)



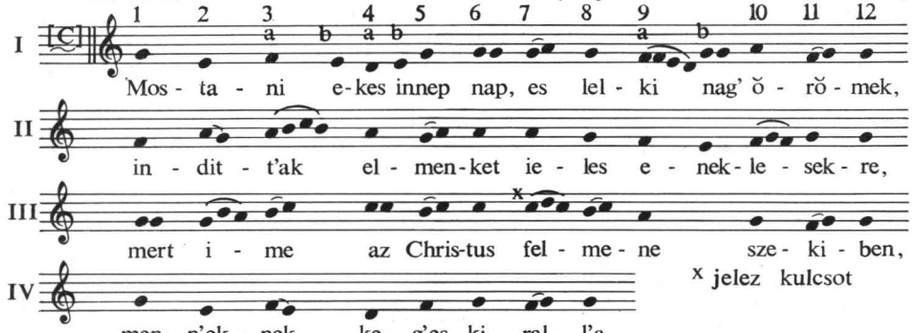
7

Ba 386. l. (Raj. 25.: Ad coenam agni)



8

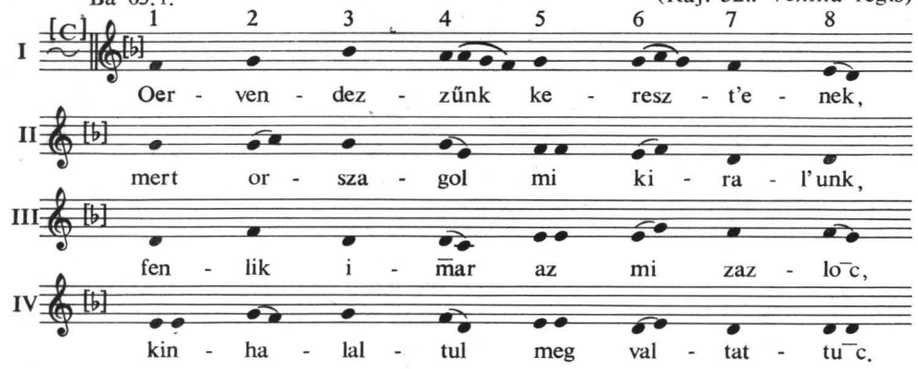
Ba 79. l. (Raj. 30.: Festum nunc celebre)



x jelez kulcsot

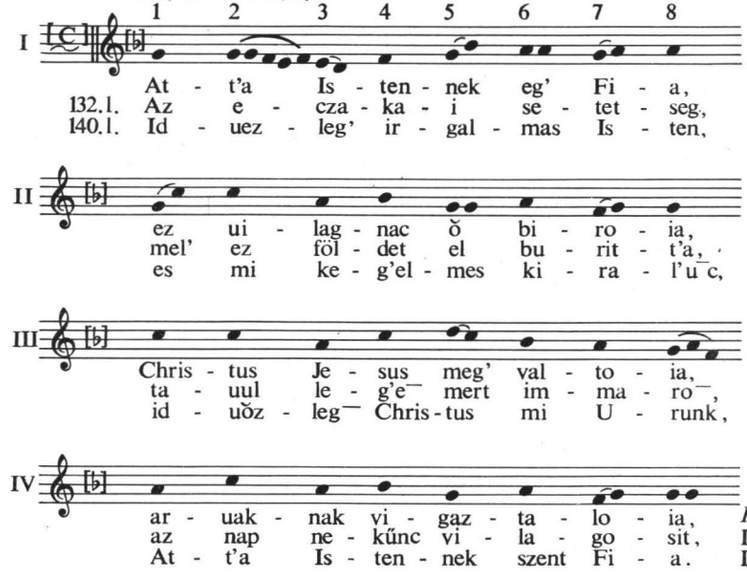
9

Ba 65. l. (Raj. 32.: Vexilla regis)



10

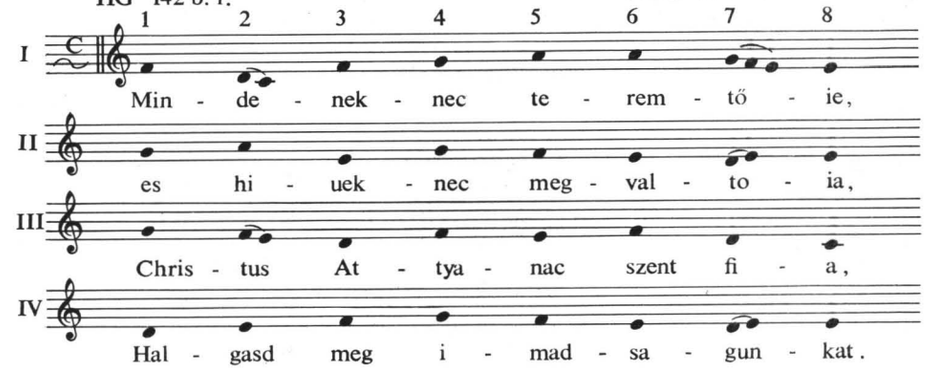
Ba 130, 132 és 140. l. (Raj. 37.: Quem terra)



Kettőshang:
II 2, 5, IV 1, 2, 8.
III 3, 6, IV 6, 8.

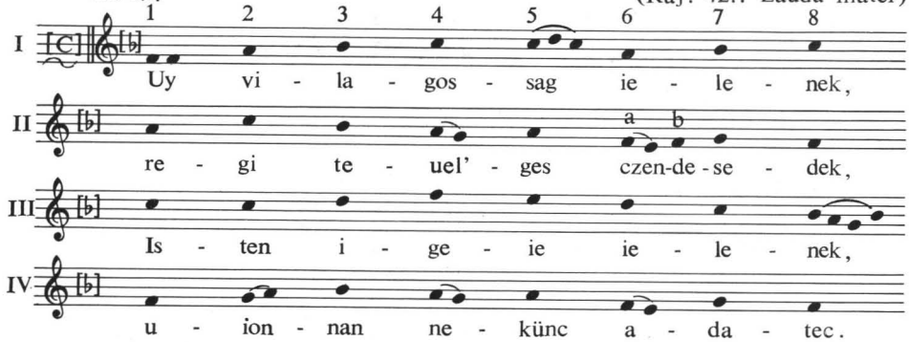
11

HG 142 b. l. (Raj. 38.: Conditor alme)



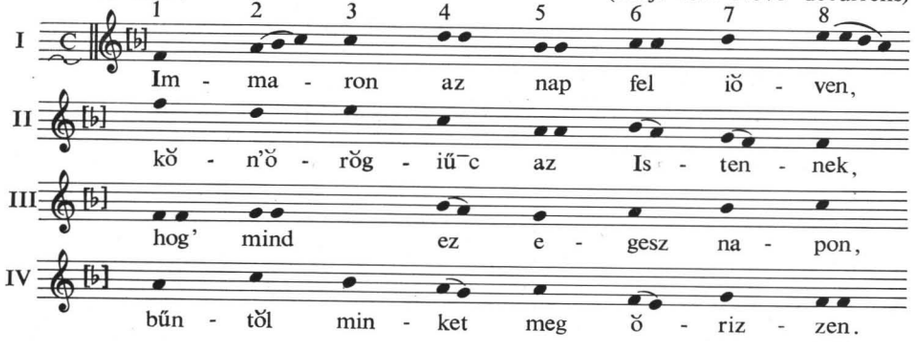
12

Ba 1.1. (Raj. 42.: Lauda mater)



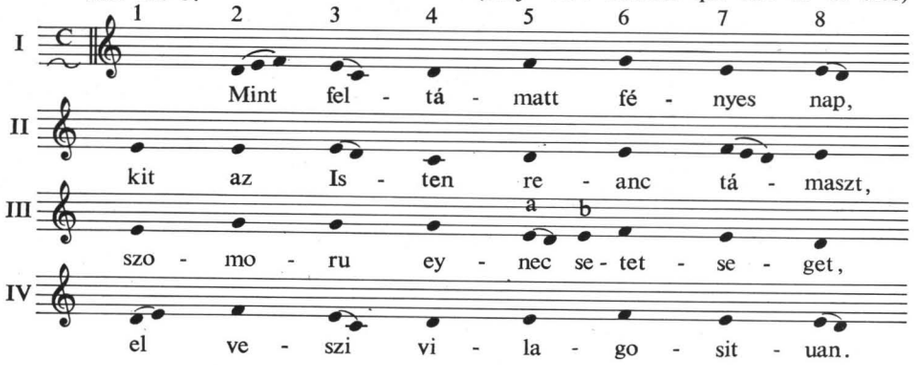
13

Ba 115.1. (Raj. 43.: Novo decurrens)



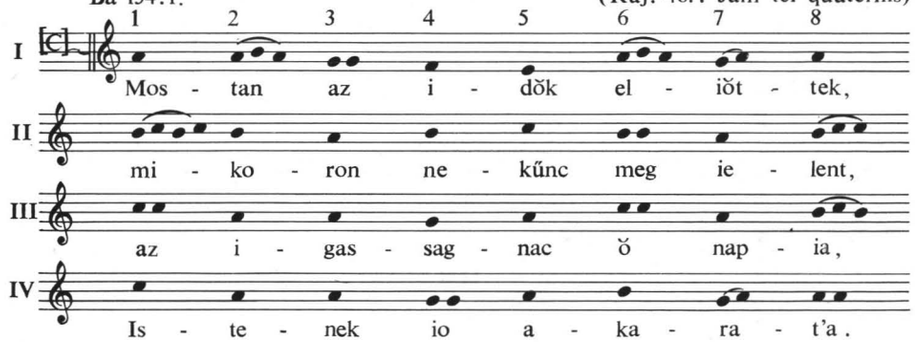
14

HG 235 b. (Raj. 46.: Christe qui lux es et dies)



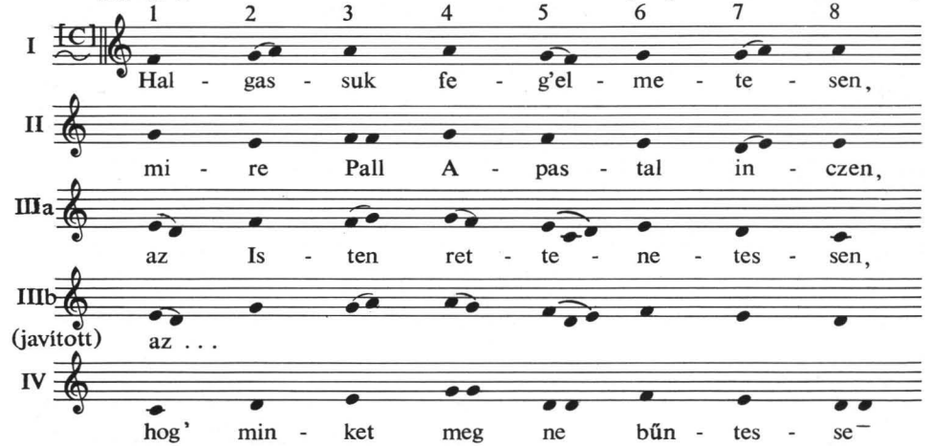
15

Ba 154.1. (Raj. 48.: Jam ter quaternis)



16

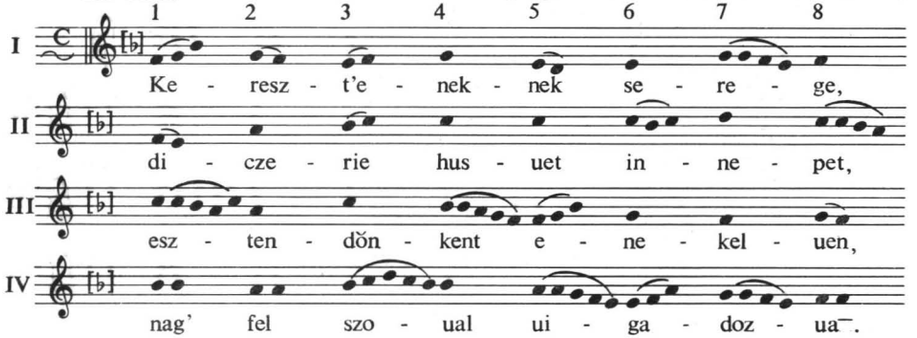
Ba 47. 1. (Raj. 50.: Ex more docti)



Ⓐ típus

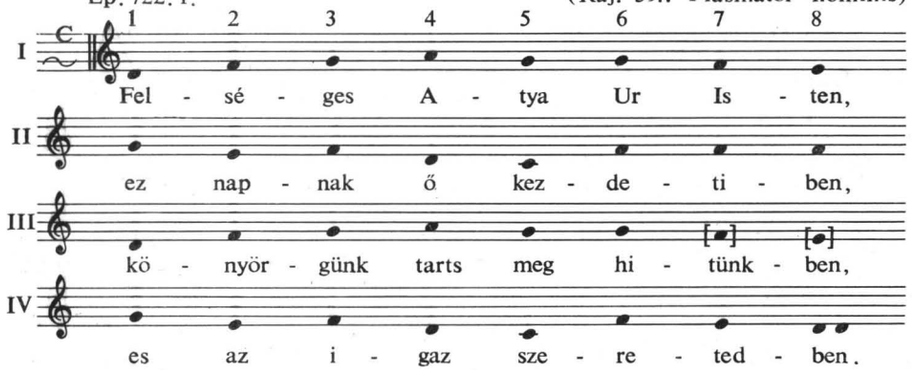
17

Ba 70. l. (Raj. 54.: Chorus novae Jerusalem)



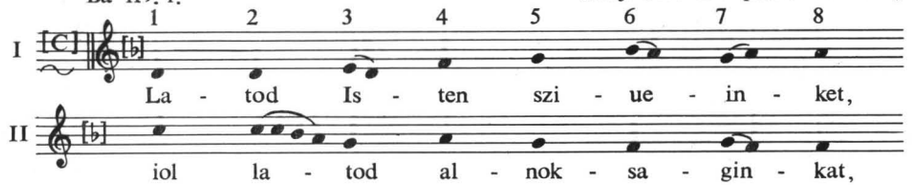
18

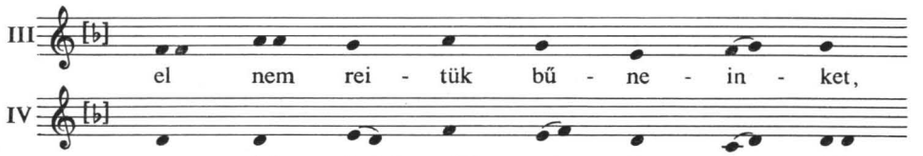
Ep. 722. l. (Raj. 59.: Plasmator hominis)



19

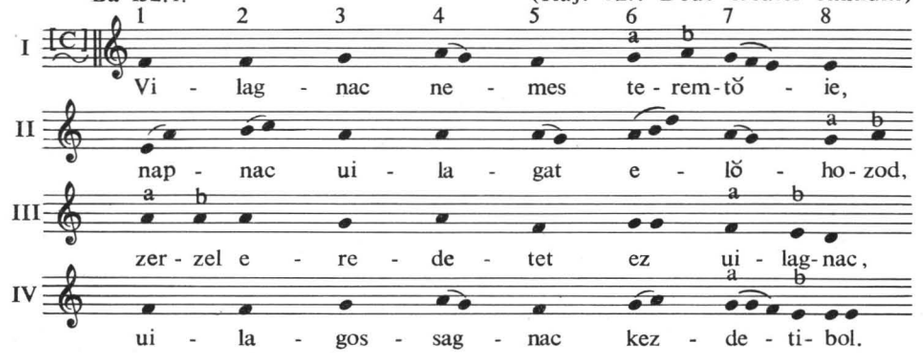
Ba 119. l. (Raj. 61.: De patre verbum)





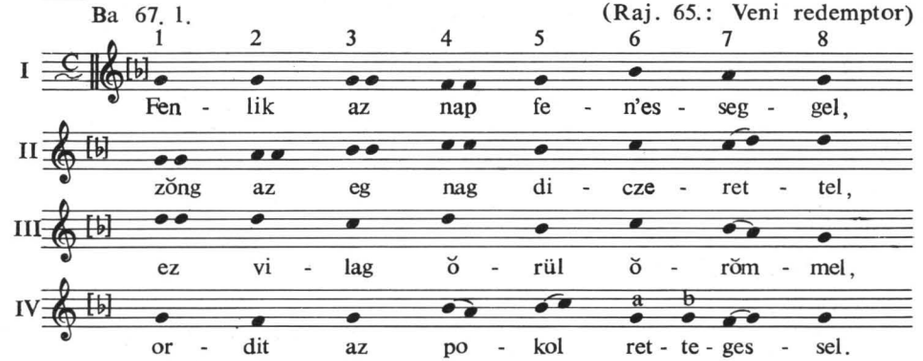
20

Ba 152. l. (Raj. 62.: Deus creator omnium)



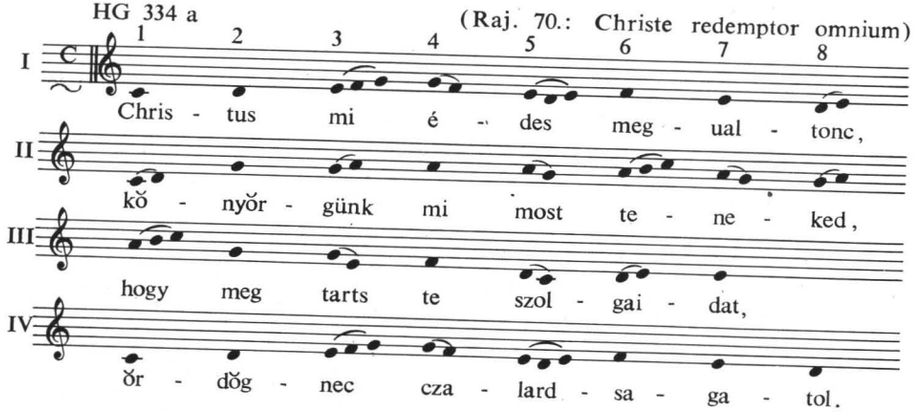
21

Ba 67. l. (Raj. 65.: Veni redemptor)



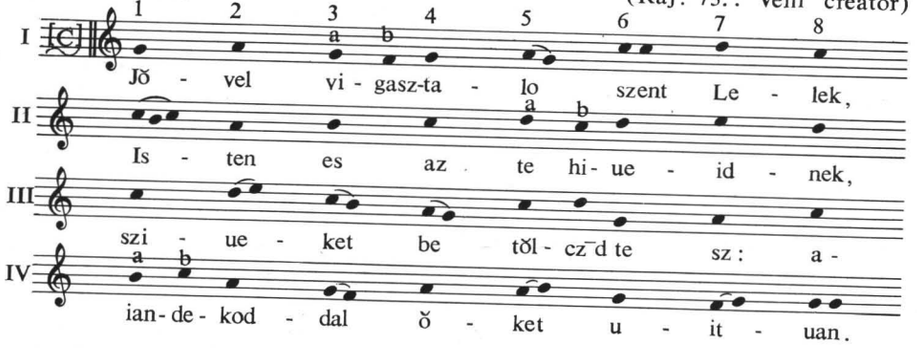
22

HG 334 a (Raj. 70.: Christe redemptor omnium)



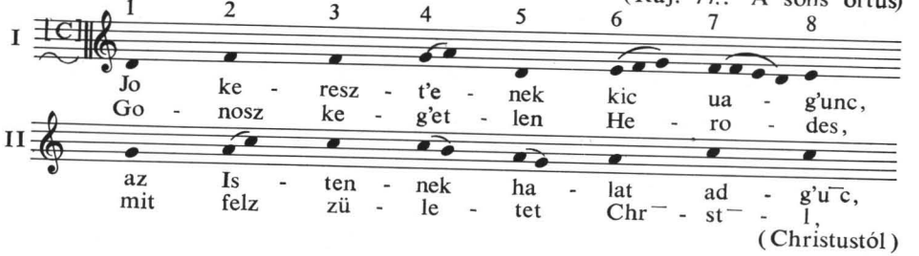
23

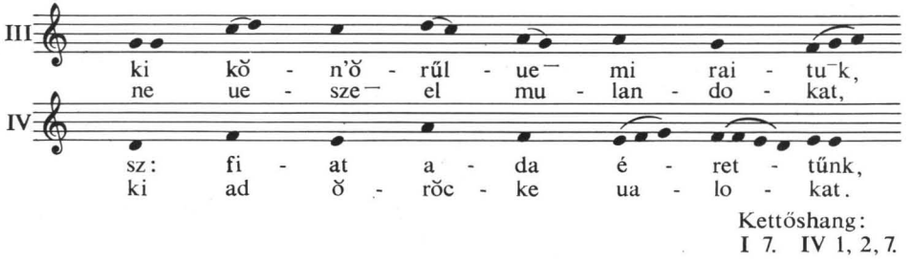
Ba 85. 1. (Raj. 73.: Veni creator)



24

Ba 25. és 27. 1. (Raj. 77.: A solis ortus)

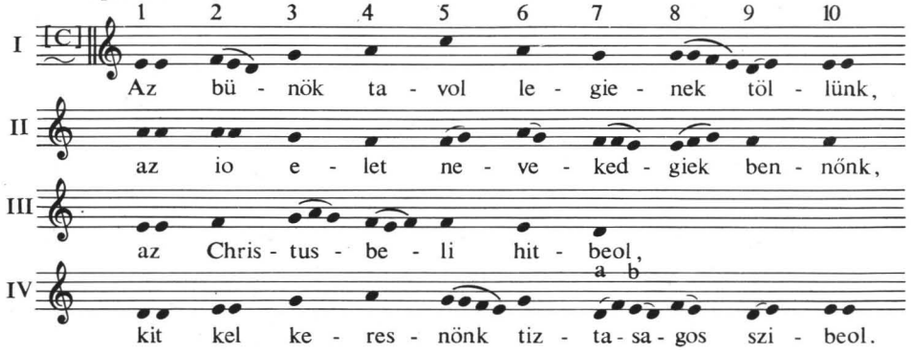




Kettőshang:
I 7. IV 1, 2, 7.

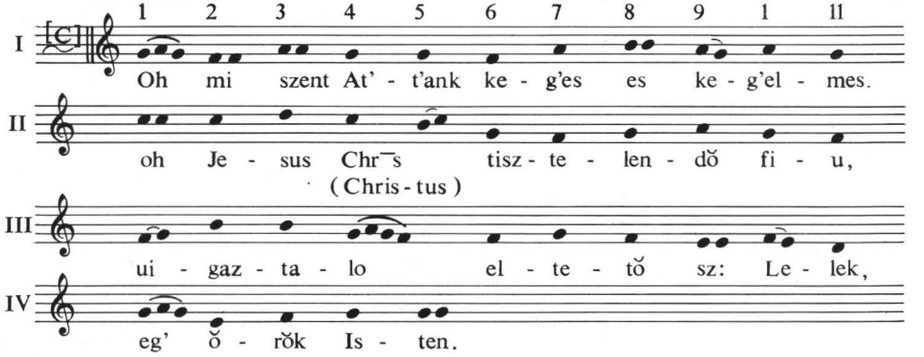
25

Spá 16. 1. (Raj. 78.: Dies absoluti)



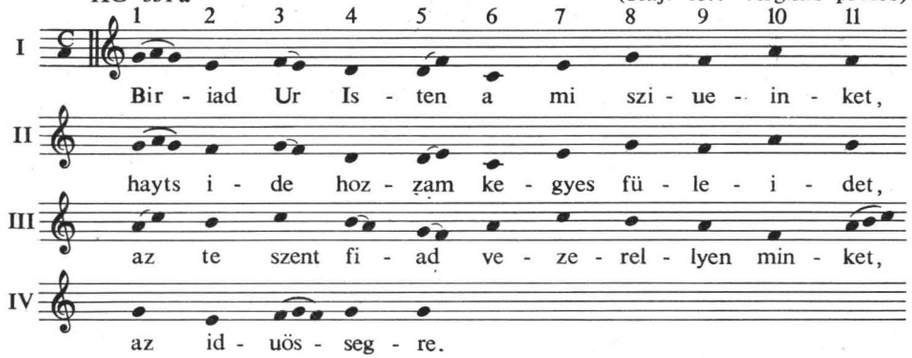
26

Ba 135. 1. (Raj. 81.: O pater sancte)



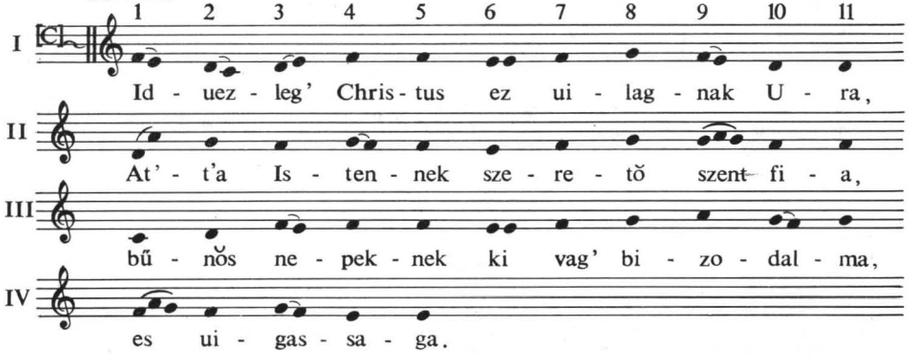
27

HG 331 a (Raj. 83.: Virginis proles)



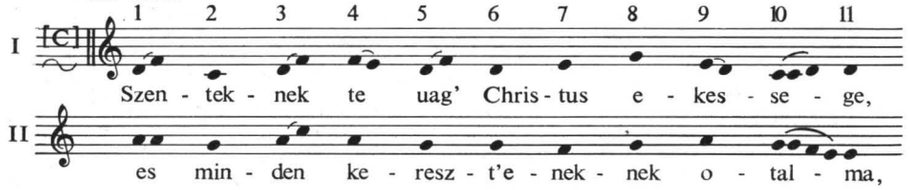
28

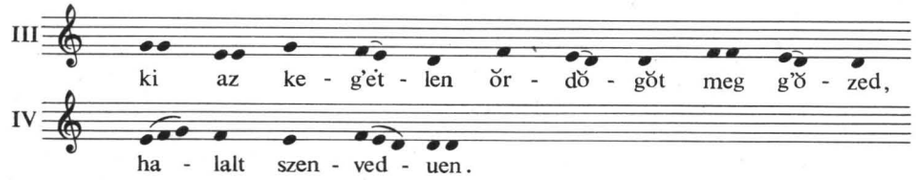
Ba 73. 1. (Raj. 86.: Martyris Christi)



29

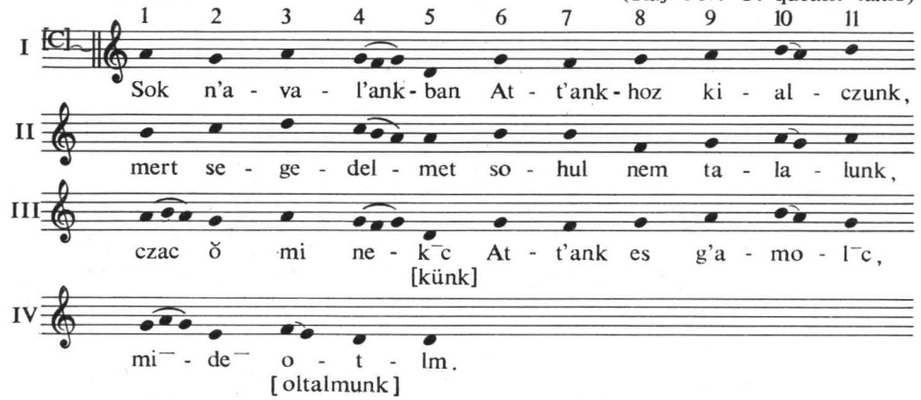
Ba 76. 1. (Raj. 87.: Vita sanctorum)





30

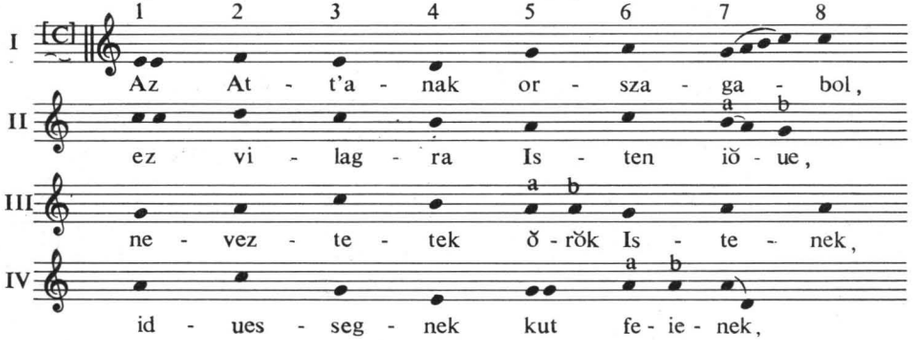
Ba 147. 1. (Raj. 90.: Ut queant laxis)

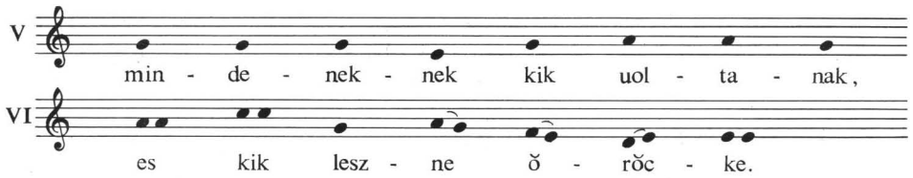


Ⓐ típus

31

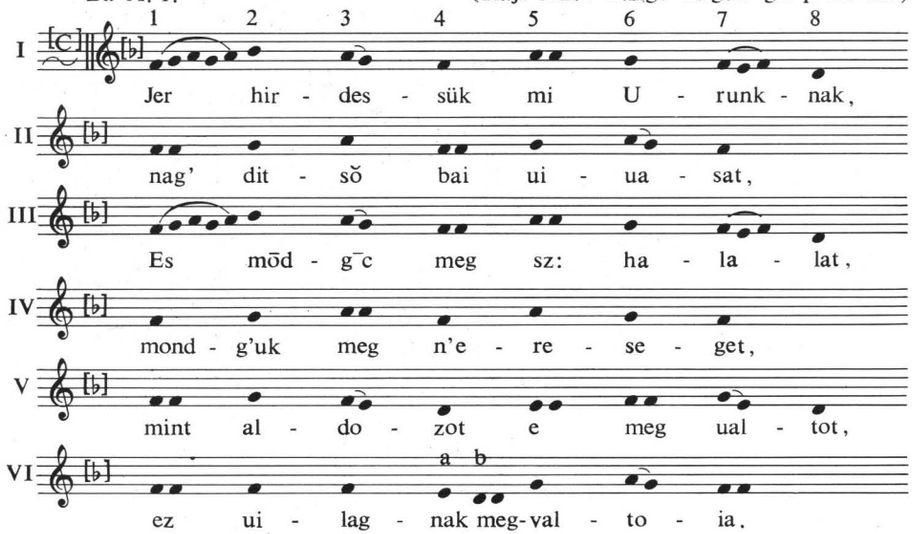
Ba 17. 1. (Raj. 99.: Pange lingua gl. corporis
Raj. 98.: Urbs beata Jerusalem)





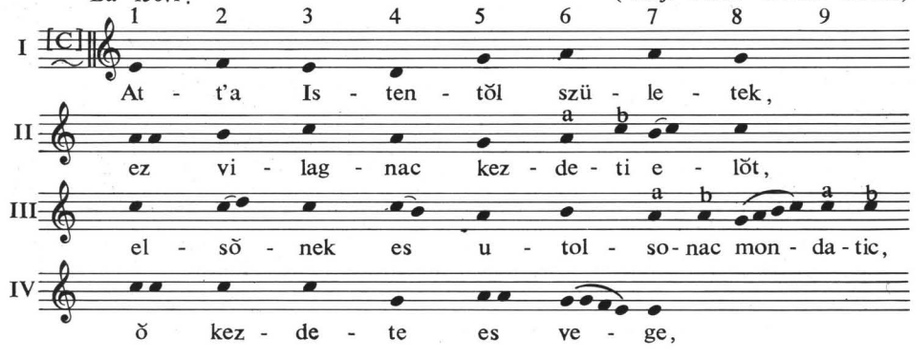
32

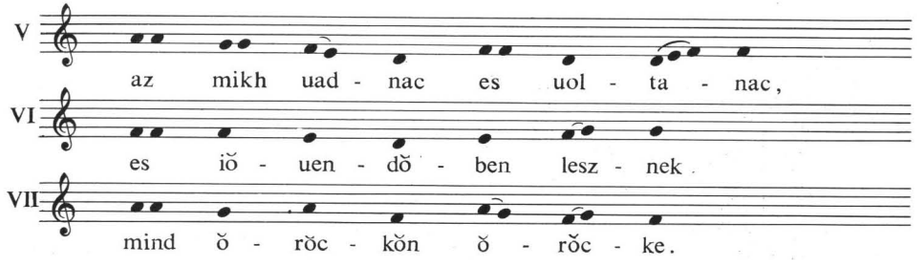
Ba 61. 1. (Raj. 102.: Pange lingua gl. proelium)



33

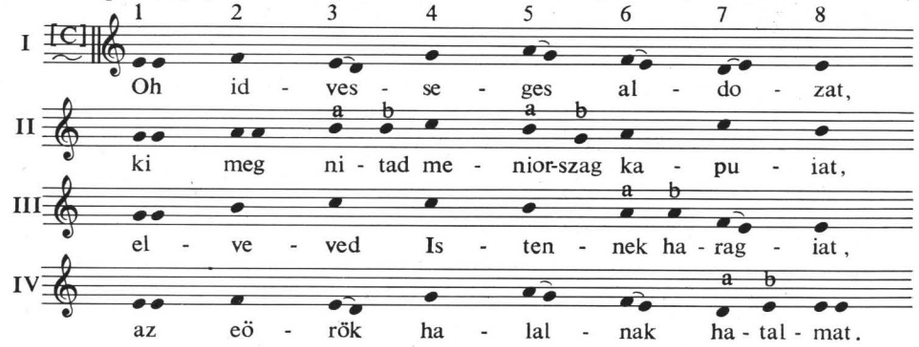
Ba 150.1. (Raj. 105.: Corde natus)





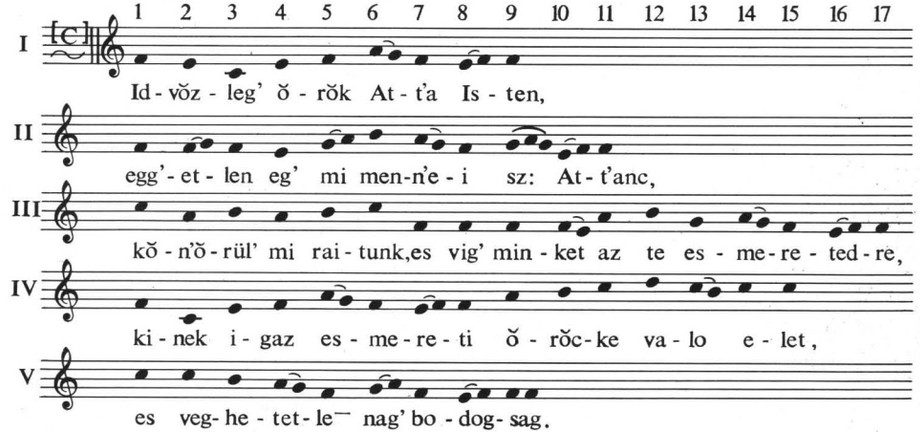
34

Spá 213. 1. (Stäb.: Verbum supernum, O salutaris hostia)



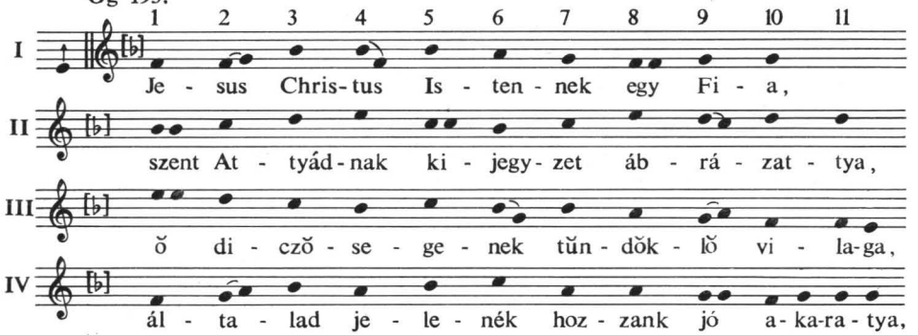
35

Ba 93. 1.



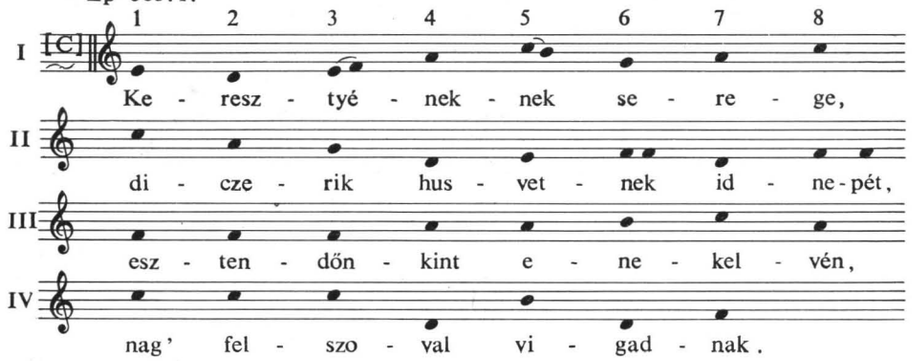
36

Ög 193.



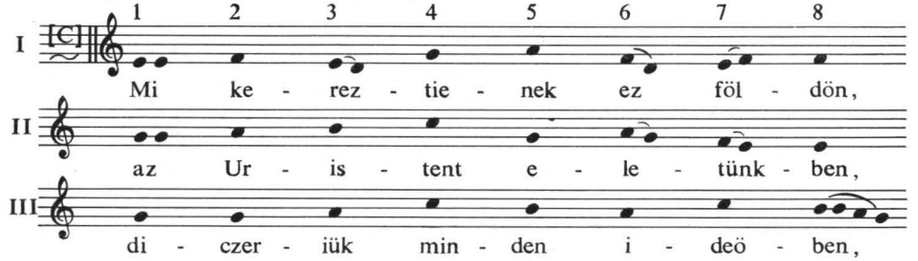
37

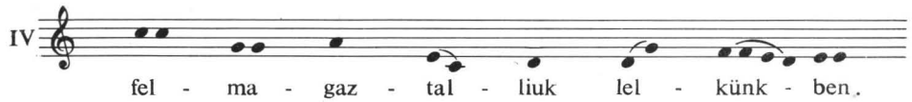
Ep 503. l.



38

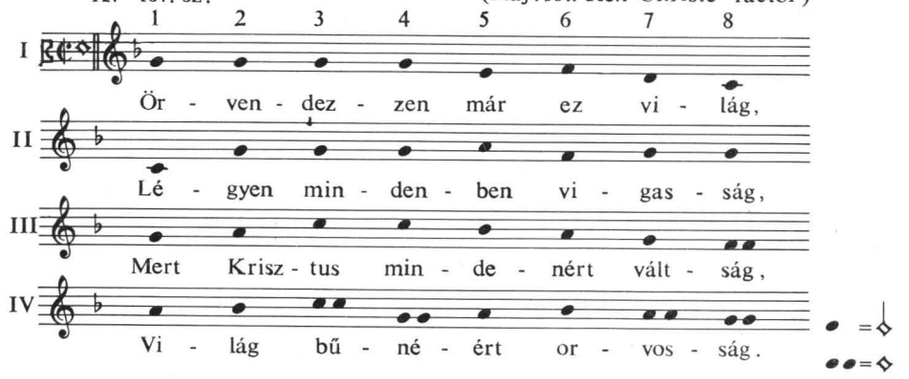
Spá 89. l.





39

Kv 167. sz. (Raj. 16.: Rex Christe factor)



Kadenciák rendje

Kadencia			*Sorszám*
1	VII	V	26
1	VII	1	2
1	VII	4	4
1 ♯	VII	1	3
IV	1	VII	39
VII	1	4	27
1	1	IV	5
1	1	♭ VI	11
1	1	VI	6
1	1	1	7 és 8
1	1	1 [5]	35
1	1	2	9
♭ 2	1	♭ 3	38
2	1	VII	10
4	1	1	1

5	1	3				37
5	1	4				12
5	1	5				13
VII	♭ 2	♭ 3				28
1	♭ 2	VII				25
1	2	1				14 és 29
5	2	1				16
1	♭ 3	2				15
2	♭ 3	2				18
5	♭ 3	4				19
1	3	1				17
1	4	VII				20
1	5	VI				36
1	5	1				21 és 34
2	5	2				22
4	5	4				23
[♭?] 6	5	4				30
1	♭ 6	4				24
♭ 6	♭ 3	4	VII	♭ 3		31
2	5	5	# VII	1 2		33
VI	1	VI	1	VI		32

SZÓTAGSZÁMOK RENDJE

Szótagszám	*Sorszám*
6, 6, 6, 6	1
8, 7, 8, 8	7
8, 8, 7, 8	13, 22
8, 8, 8, 8	2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 38, 39
7, 8, 9, 8	14
8, 9, 8, 7	37
8, 9, 8, 8,	12
8, 8, 8, 9	21
9, 9, 8, 9	23
9, 7, 10, 8	4
8, 10, 9, 9	34
9, 9, 10, 9	20
10, 10, 7, 11	25
11, 11, 10, 5	26
11, 11, 11, 5	27, 28, 29, 30
10, 11, 12, 13	36
8, 7, 8, 7, 8, 8	32
8, 8, 9, 8, 8, 7	31
9, 11, 17, 15, 9	35
15 (8+7), 12 (6+6), 12 (6+6), 8	8
8, 9, 11, 7, 8, 7, 7	33

HANGNEM

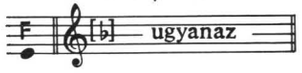
Záróhang		*Sorszám*
d-végű	(I-II. Tónus, dór)	1, 4, 9, 14, 16, 18, 19, 22, 29, 30
e-végű	(III-IV. Tónus, fríg)	2, 11, 20, 24, 25, 28, 31, 34, 38
f-végű	(V–VI. Tónus, ion)	3, 5, 7, 12, 13, 17, 32, 33, 35, 37
g-végű	(VII–VIII Tónus, mixolid)	8, 10, 21, 23, 26, 27, 36, 39
a-végű	(I-II dór transzp.)	15

VARIÁNSOK

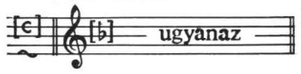
1

Ög és Lő az eredeti 4 sort 3 sornak fordítja 8, 8, 10 szótagszámmal. A II. sorban dallamukat bővítik, a IV.-ben viszont összevonják. – Dallamaink legközelebb Raj R 132, R 8 és 26g középkori kéziratainkhoz állanak. Erre mutat, hogy graduáljaink I 2 helyén álló kvintugrásos motivumát éppen náluk találjuk. Az eléggé távol álló Univ III kéziraton kívül se hazai, se külföldi példáink nem élnek vele.

HG 336*/a.l.

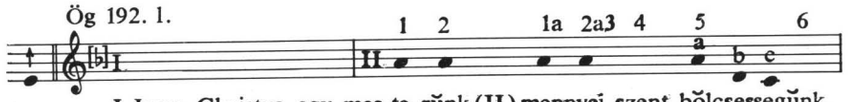


Rá 159. l.



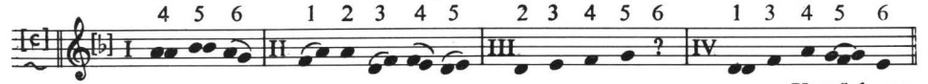
Kettőshang
I 5,6, IV 1,2,6.

Ög 192. l.



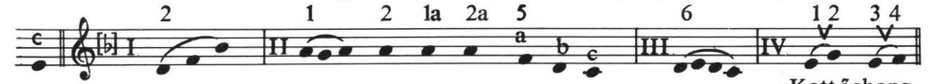
Kettőshang
I 5,II.4, III 1.

Ke. 35. l.: Jesus Christus mi mennyei.



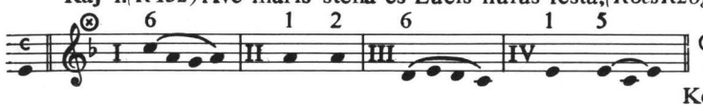
Kettőshang
I 4,5, IV 1,2.

Lő 76. l.: Jesus Christus egy mesterünk. (szövege Ög 192. l. szerint.)



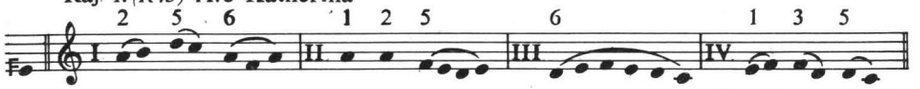
Kettőshang
I 5,II 4,III 1,IV 6.

Raj 1.*(R 132)* Ave maris stella és Lucis huius festa;*(R8ésR26g)*Lucis huius festa.



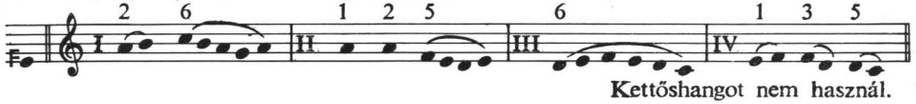
⊗ R8 és R26 g jelez ♭-t.
Kettőshangot nem használ.

Raj 1. *(R43)* Ave Katherina



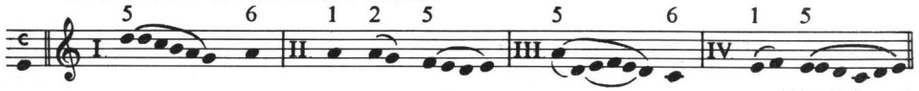
Kettőshang IV 6.

Raj 1 *(R 81)* Ave maris stella és Ave Katherina



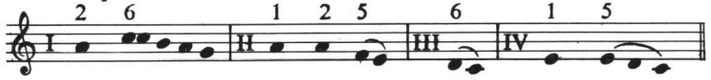
Kettőshangot nem használ.

Univ. III. 119. l.: Ave maris stella.

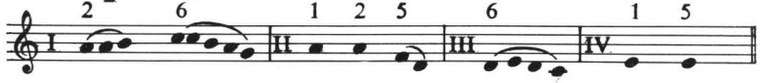


Kettőshang
I 1,II 5,III 5,IV 5.

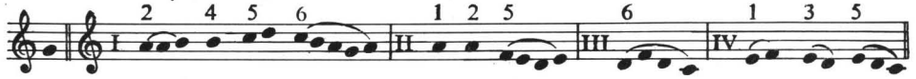
Stäb 67_1 (40. l.): Ave maris stella.



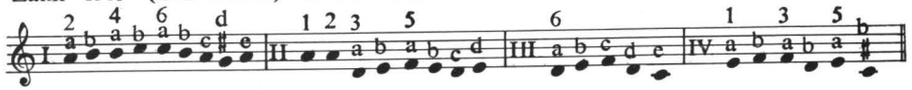
Stäb 67_2 (107. l.): Lucius huius festa.



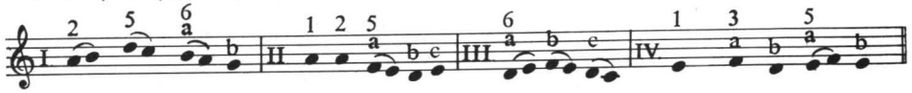
Stäb. 67_4 (238. l.): Ave Katherina.



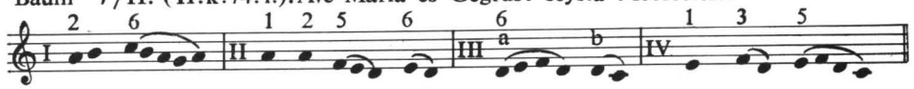
Zahn 1065 (I.k. 287. l.) O Gott Vater



Bäum 6/II. (I.k. 251. l.): Maria rein o Jungfrau zart



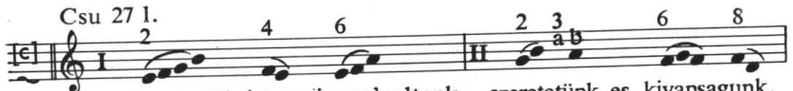
Bäum 7/II. (II.k.74.l.): Ave Maria és Gegrüst seystu Meersstern



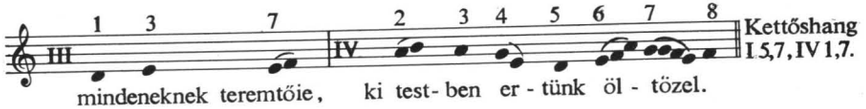
2

HG a III 3-nál hangismétlés által a középkorból örökölt dallamot egy szótaggal hátrább tolja. Ezt figyelembe véve Raj R 8-al teljesen egyezik, míg a többi hazai és külföldi példától többé-kevésbé eltér. – Csu kisebb eltérései és záróhangjának elírása ellenére is HG-t követi.

Csu 27 l.

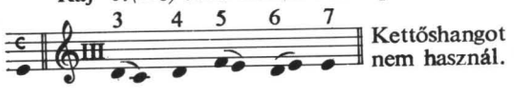


Jesus Christus mi meg'valtonk, szeretetünk es kivansagunk,

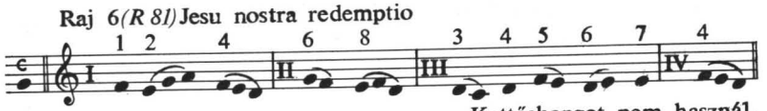


mindeneknek teremtőie, ki test-ben er-tünk öl-tözel.

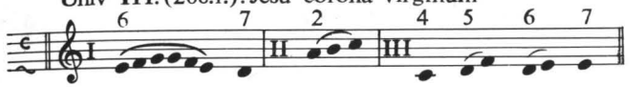
Raj 6. *(R8)* Jesu nostra redemptio



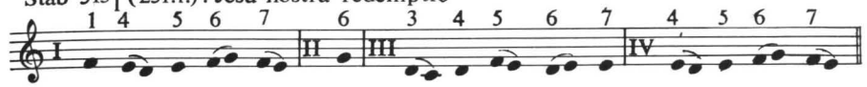
Raj 6 *(R 81)* Jesu nostra redemptio



Univ III. (268.l.): Jesu corona virginum

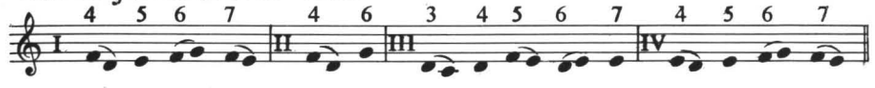


Stäb 513_1 (231.l.): Jesu nostra redemptio

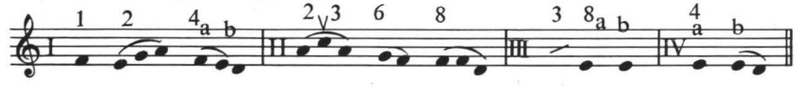


Stäb 513_2 (293.l.): Jesu nostra redemptio

Stäb 513_3 (372.l.): Jesus refulsit



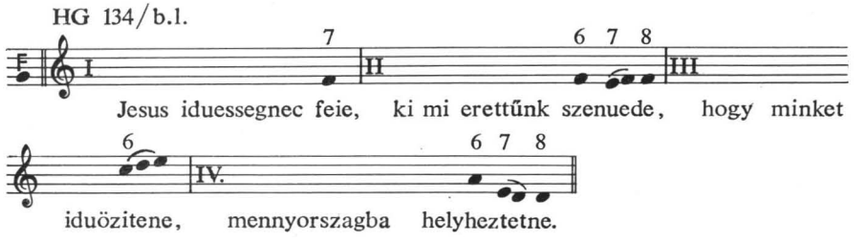
Bäum 278/I. (I.k. 560.l.): O Jesu unser erlöser



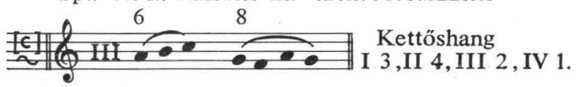
3

A hangnem a probléma. A középkori dallam VIII. tónusú (mixolid). Graduáljaink dallama közül egy sem ez. Ba a III 6 előtt jelzi kulcsát. (Ez a kéziratunk ritkán használ kulcsot, de tapasztalatunk szerint ilyenkor helyesen.) HG átveszi dallamát, csupán a IV. sor végén kanyarodik le *d*-re. Spá mindkét esetben Ba-t követi. Ög Ba szerint indul el, de III 2-nél terccel lejjebb vált s így fejezi be *d*-n, mint HG. Lő a szokás szerint Ög-t követi. Magyar nyelvű dallamaink hangnemi eltolódásának konkrét hátterét sejtjük Raj R 43 kéziratunk lejegyzésének módjában. Ez ugyanis szintén szekunddal lejjebb, tehát *f*-n kezdi dallamát, s csak a III. sorban kanyarodik vissza a mixolid dallamba. I. és II. sora szinte egészen egyezik Ba-val. Ba viszont kitart az eddigi úton, s így zár ő *f*-n. A középkori leíró hibás lejegyzése ez esetben új variánsdallam megszületéséhez vezetett a graduálokban. A graduáljaink magyar középkori kapcsolatát meg ez a hiba is alátámasztja.

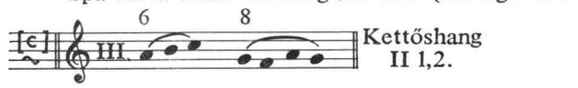
HG 134/b.l.



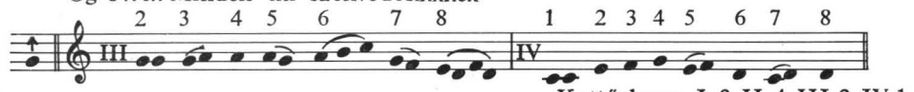
Spá 67. l.: Minden mi szenvedesűnknek



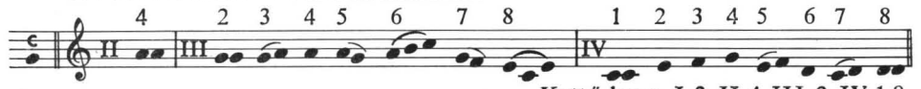
Spá 69. l.: Jesus idvessegnek feie (szövege HG 134/b. szerint)



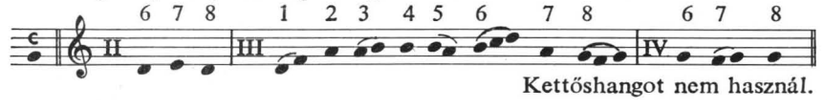
Ög 84. l.: Minden mi szenvedesinknek



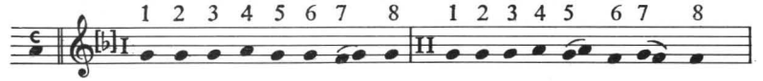
Lő 39. l.: Minden mi szenvedésünknek

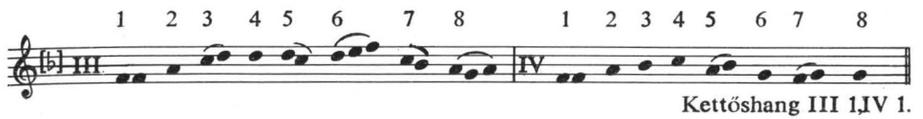


Raj 10. *(R 43)*: Jesu quadragenariae



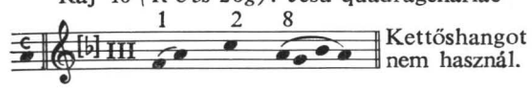
Raj 10 *(R 132)*: Jesu quadragenariae



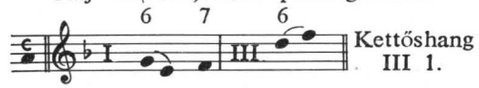


NB Mivel a többi forrás mind VIII. tónusú (mixolid), ezért az előbbihez *(R 132)* hasonlítjuk őket.

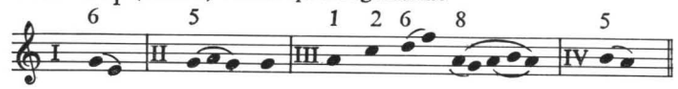
Raj 10 *(R 8 és 26g)*: Jesu quadragenariae



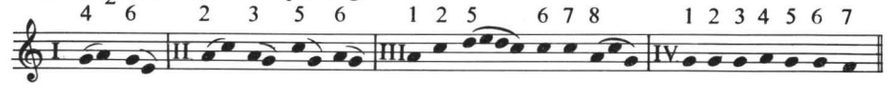
Raj 10 *(R 81)*: Jesu quadragenariae



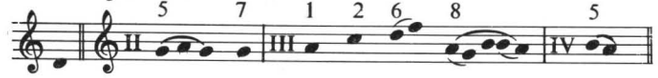
Stäb 511_1 (226. l.) : Jesu quadragenariae



Stäb 511_2 (282. l.): Jesu quadragenariae



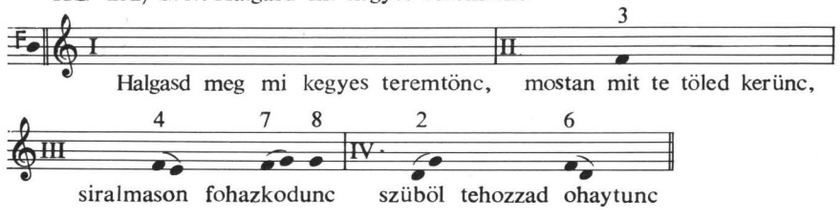
Stäb 511_3 (383. l.): Jesu quadragenariae



4

Csupán Ög, Lő és Spá szövege követi minden sorában a középkori 8 szótagos elrendezést. Raj R 8, 26g és 132 dallama áll legközelebb a graduálbéliekhez. I 1 clivis *(dc)* kezdések Stäblein és Bäumker példáit háttérbe szorítják. HG további verszakainak szótagszám-változásai néhány clivist bontanak fel vagy hoznak létre.

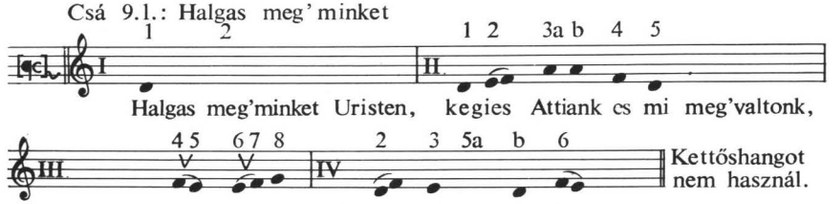
HG 232/b.1.: Halgasd mi kegyes teremtönc



Halgasd meg mi kegyes teremtönc, mostan mit te töled kerünc,

siralmason fohazkodunc szüböl tehozzad ohaytunc

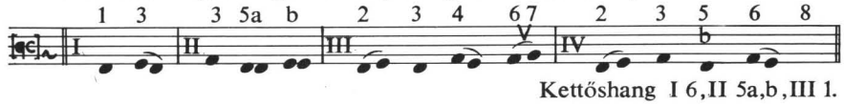
Csá 9.1.: Halgas meg' minket



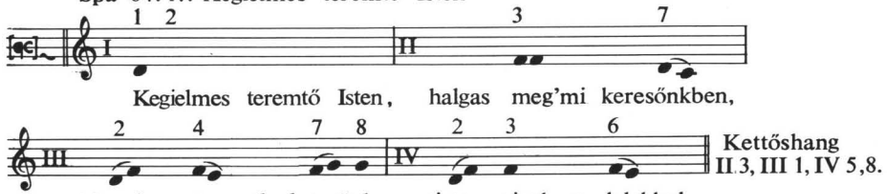
Halgas meg'minket Uristen, kegies Attiank es mi meg'valtonk,

es jelen valo napon, iusson elödben kön'örgesönk.

Sá 29. 1.: Halgas meg'minket (szövege Csá 9. szerint.)



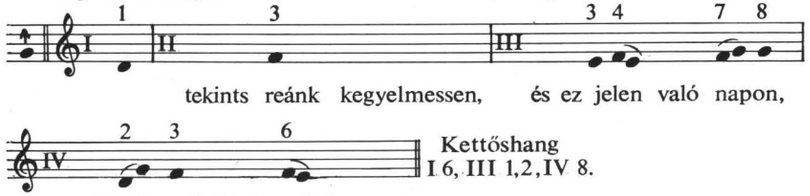
Spá 64. 1.: Kegielmes teremtő Isten



Kegielmes teremtő Isten, halgas meg'mi keresönkben,

kit mi mostan neked tezünk, tizta szivel es lelekkel.

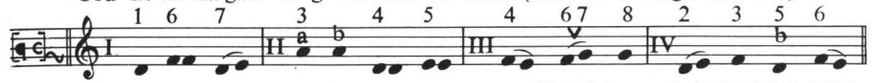
Ög 67. 1.: Halgas megh minket Ur Isten (szövege Csá 9.1. variánsa). Kulcsa hibás.



tekints reánk kegyelmessen, és ez jelen való napon,

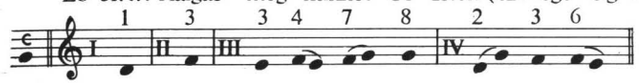
könyörgesünk hozad jusson.

Csu 19. 1.: Halgass meg minket Ur Isten (Csá 9. szövege szerint.)

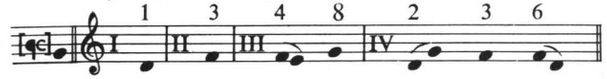


Kettőshang I 6, II 4,5,6, III 1.

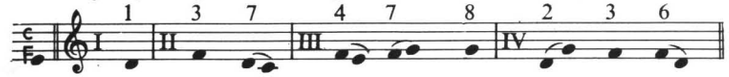
Lő 31. 1.: Halgas meg minket Ur Isten (szövege Ög 67. szerint) Kulcsa hibás.



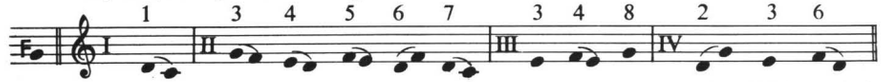
Raj 11 *(R 8 és 26g)*: Audi benigne Conditor



Raj 11 *(R 132)*: Audi benigne

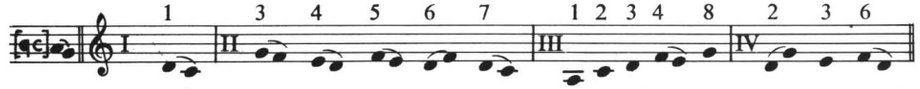


Raj 11 *(R 81)*: Audi benigne



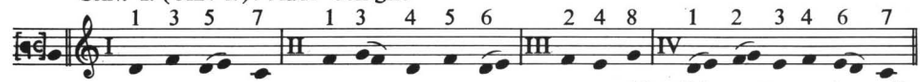
Kettőshang I.1.

Raj 11 *(R 43)*: Audi benigne



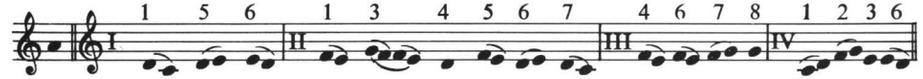
Kettőshangot nem használ.

Univ. I. (312. 1.): Audi benigne

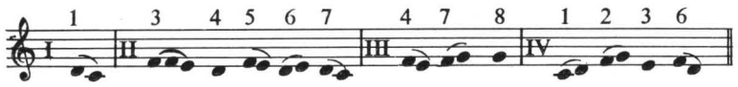


Kettőshangot nem használ.

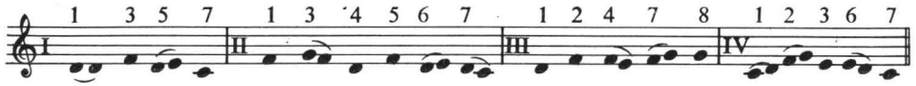
Stäb 55_1 (32. 1.): Audi benigne



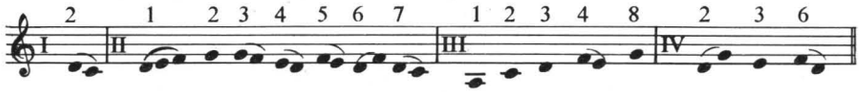
Stäb 55_4 (225. l.): Audi benigne



Stäb 55_7 (416. l.): Audi benigne



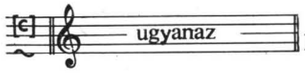
Bäum 181/I. (I.k. 425. l.): O Gütiger schöpfer und Herr



5

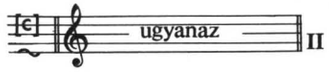
Ba dallamát hűségesen átveszik a későbbi kéziratok, csupán Ep az I 4–IV 6-ig egy hanggal feljebb csúsztatja dallamát. E megoldásra nem tudunk példát adni középkori anyagunkból. Lő-nek B típusú dallama egészen közel áll Raj R 8 és 26g-hez, ellentétben a külföldiekkel, főleg Zahn példájával.

Óv 3. l.: Aldot Izraelnek Ura



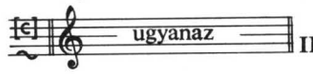
Kettőshang
II 1,2, III 1,6, IV 1,2,6,8.

Rá 4. l.: Aldot Izraelnek Ura



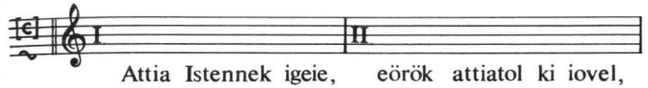
Kettőshang
II 1,2,3, III 4,6, IV 1,6,8.

Spá 5. l.: Aldot Izraelnek Ura

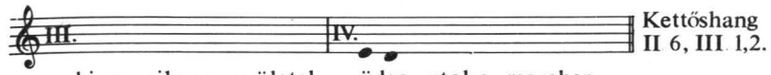


Kettőshang
II 1,2,3, III 6,8, IV 1,2,6.

Spá 8. l.: Attia Istennek igeie



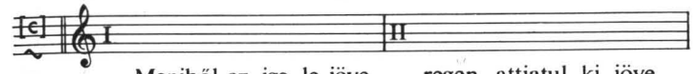
Attia Istennek igeie, eörök attiatol ki iovel,



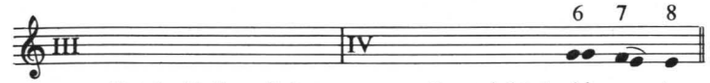
Kettőshang
II 6, III 1,2.

ki ez vilagra születel, üdeo utolso reszeben.

Spá 9. l.: Meniből az ige le iöve



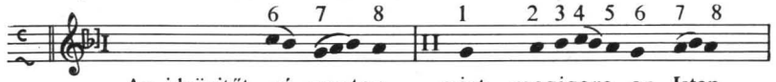
Meniből az ige le iöve, regen attiatul ki iöve,



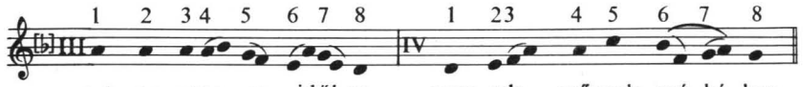
Kettőshang
I 3,6, II 6, IV 1,6.

születek idvössegünkre, es fogsaginktol ki mente.

Ep 55. l.: Az idvözitőt régenten

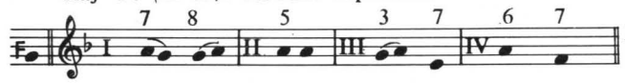


Az idvözitőt ré-genten, mint megigere az Isten,



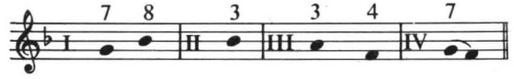
ezt az utos-so időben, meg-ada szűznek mé-hé-ben.

Raj 34 *(R 81)*: Verbum supernum

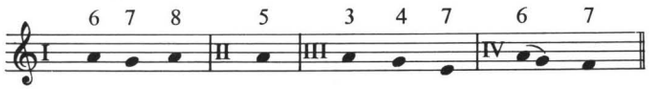


Kettőshang
II 5.

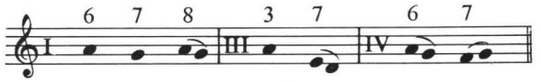
Stäb 126_3 (216.l.): Verbum supernum



Stäb 126_4 (272. l.): Verbum supernum

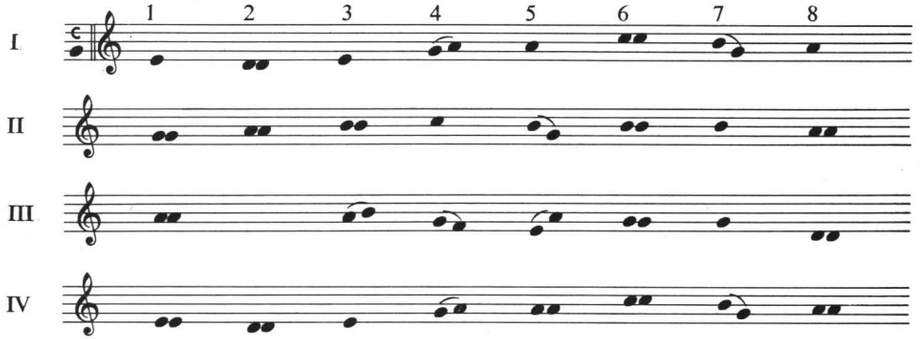


Stäb 126_5 (365. l.): Verbum salutis

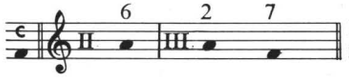


Ⓑ tipus

Lő (3. l.): Áldot Izraelnek Ura Kulcsa téves

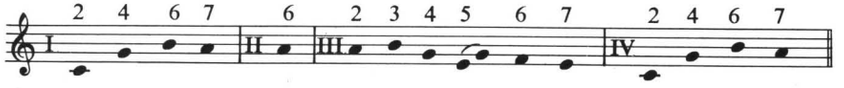


Raj 18 *(R 8 és 26g)*: Verbum supernum

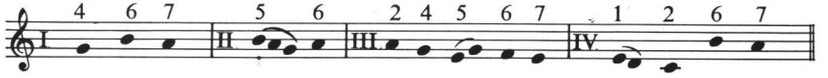


Kettőshangot nem használ.

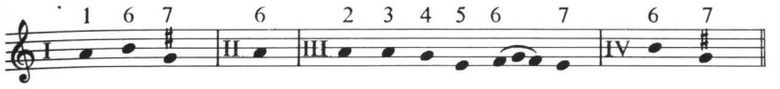
Stäb 126_1 (70. l.): Verbum supernum



Stäb 126_2 (171. l.): Verbum supernum



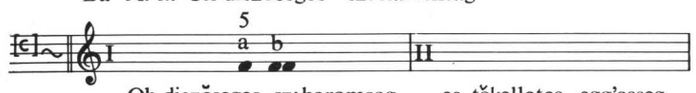
Zahn 308. (I. k. 84. l.): Lob sei dem allmächtigen Gott



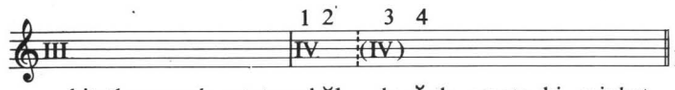
6

Ba dallamai I 2 és II 2 kivételével Raj R 132-vel egyeznek. Később az Ög még e helyeket is R 132-höz igazítja. Stäblein anyagában, főleg Zahnéban feltünő eltérések akadnak. – Az Ó dicsőséges kezdetű dallam a III. és IV. sor 10,6 szótagszáma ellenére a régi dallamot nem változtatja meg, hanem a IV. sorból két hangot áthoz a III.-ba. – Feltünő néhány kéziratunk *f* és *a* záróhangja. Ismételt feltünésük miatt nem biztos, hogy elírások, főleg, mert az Ep is él velük. – Napjaink Ev énekeskönyve is hozza ezt a himnuszt, de nem a graduális hagyományból, hanem Zahn 335 e-ből veszi dallamát..

Ba 91. l.: Oh diczőseges sz: haromsag



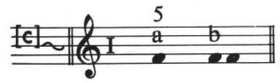
Oh diczőseges sz: haromsag, es tőkelletes egg'esseg,



Kettőshang
I 1,5b, II 1, IV 5,6,8.

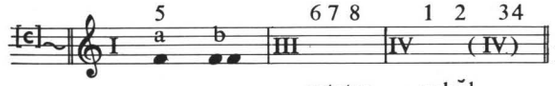
hitetlensegnek setetsegeből, kerűnk ments ki minket.

Csá 33. l.: Oh diczősseges szent haromsag (szövege Ba 91. szerint.)



III sortól hiányzik a dallam.
Kettőshang I 5b, II 1.

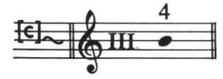
Rá 101. l.: Oh diczőseges szent haromsag (szövege Ba 91. szerint.)



Kettőshang
I 1,5b, II 1 , IV 3,4,8.

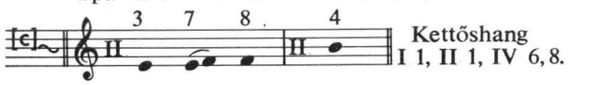
setetse - - geből

Rá 157. l.: Oh aldot Attya Ur Isten



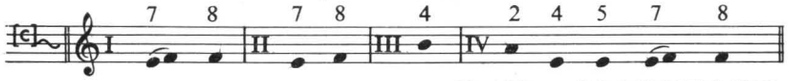
Kettőshang
I 1, 6, II 1, IV 6,8.

Spá 187. l.: Oh aldot Attia Uristen



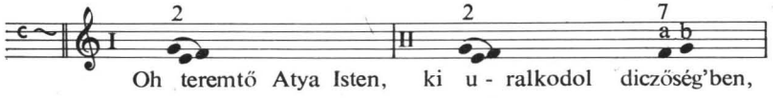
Kettőshang
I 1, II 1, IV 6, 8.

Ká 124. l.: O aldot Atya Ur Isten



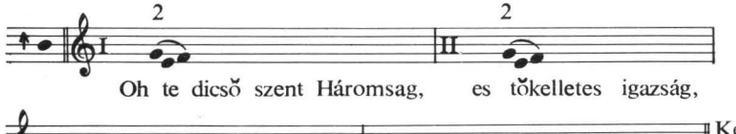
Kettőshang I 1,6, II 1, III 1, IV 6.

Ep 687. l.: Oh teremtő Atya Isten Kulcsa hibás.



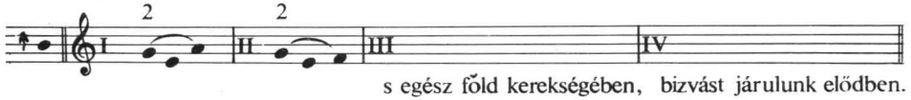
Kettőshang
I 8, II 8, III 8, IV 8.

Ög 148. l.: Oh te dicső szent Háromsag



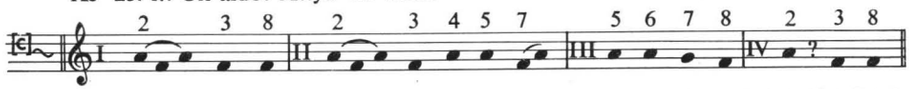
Kettőshang
I 1,5, II 1, III 5, IV 4.

Ög 197. l.: Oh áldot Atya Ur Isten (Ba 136. szövegének variánsa.)



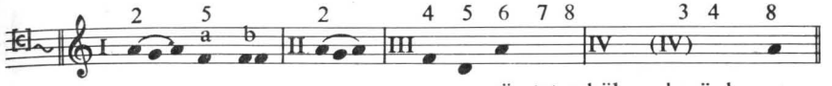
Kettőshang I 1,6, II 1.

Ke 23. l.: Oh aldot Attya Ur Isten



Kettőshang I 1,6, II 1, IV 6.

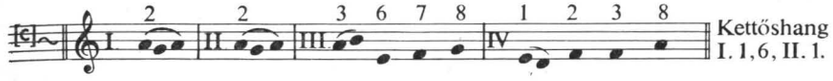
Csu 29. l.: Oh diczősseges szent Haromsag (szövege Ba 91. szerint.)



sö - tetsegböl, kerünk.

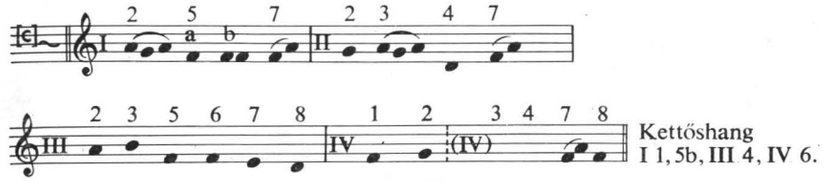
Kettőshang I 1,5b, II 1, IV 6.

Csu 37. l.: Oh aldot Atya Ur Isten



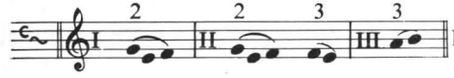
Kettőshang
I. 1, 6, II. 1.

Bé 133. l.: Oh dicsőseges szent Haromsag (szövege Ba 91. szerint.)



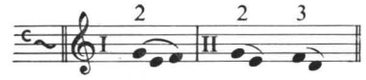
Kettőshang
I 1, 5b, III 4, IV 6.

Cson 2. l.: Oh aldot Attya Ur Isten



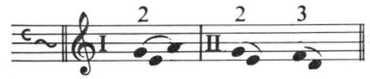
Kettőshang II 8.

Lő 57. l.: Oh te dicső szent Háromság (szövege Ög 148. szerint.)



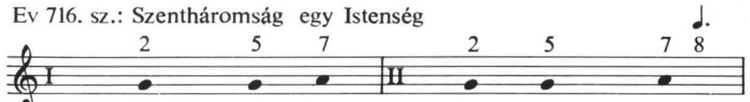
Kettőshang
I 1, 5, II 1, III 5, IV 4, 8.

Lő 81. l.: Oh áldot Atya Ur Isten (szövege Ög 197. szerint.)

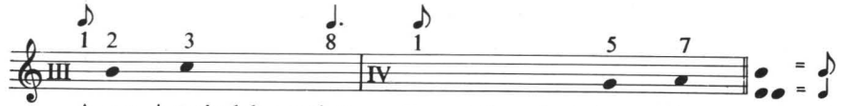


Kettőshang
I 1, 6, IV 8.

Ev 716. sz.: Szentháromság egy Istenség



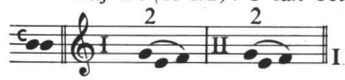
Szentháromság egy Istenség, Mennyei örök szent felség,



A nap immár lehanyatlott, Te gyújts szivemben világot.

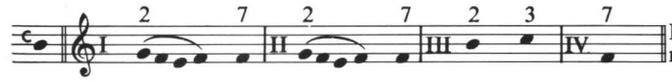
Kettőshang I 1,8, II 1,8, III 8, IV 8.

Raj 19. *(R 132)*: O lux beata Trinitas



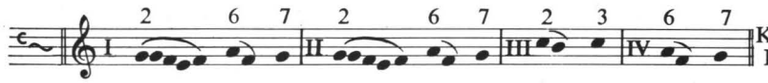
Kettőshang
I 1,8, II 1, III 1,2,8, IV 3,8.

Raj 19. *(R 81)*: Lucis creator



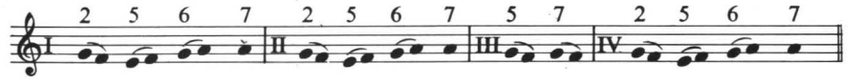
Kettőshangot nem használ.

Univ III. (78. l.): Jam sol recedit

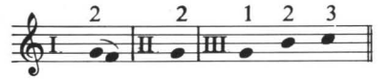


Kettőshang
I 2, II 2.

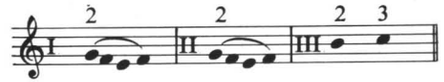
Stäb 22_1 (85. l.): O lux beata Trinitas



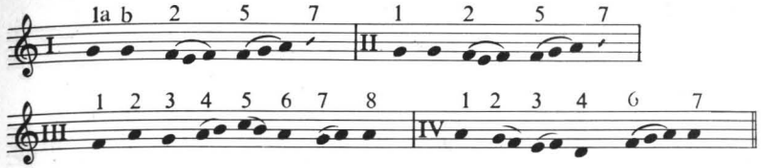
Stäb 22_5 (252. l.): O lux beata Trinitas



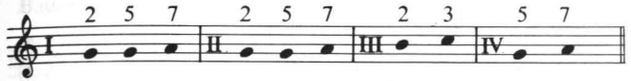
Zahn 335 a (I. k. 93. l.): O göttliche Dreifaltigkeit



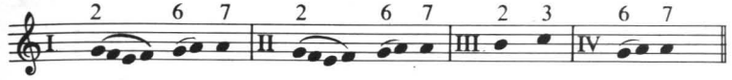
Zahn 335b (I. k. 93. l.): Der du bist drei in Einigkeit



Zahn 335e (I. k. 93. l.): Der du bist drei in Einigkeit



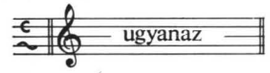
Bäum 355/I. (I. k. 662. l.): O lux beata Trinitas *és* Der Herr und Gott von Ewigkeit



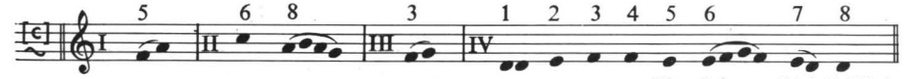
7

A II. sor hetes szótagszámát csak a XVII. sz-ban az Ög, Lő és Cson (a 2. versszakban) javítja ki nyolcasra. Stäbleinnél és a német hagyományban nem találtunk megfelelő melódiát, ámde Raj R 8-al való egyezés a magyar hagyományt erősíti. Ög, Lő és Cson a II 7 szótagot is R 8 szerint pótolja. – Sá a IV. sort terccel lejjebb írja, és ebben követi néhány kézirat. A záróhang Zahn és Bäumkerével egyezik, a dallam azonban az R 8 féle.

Hg 287.b. l.

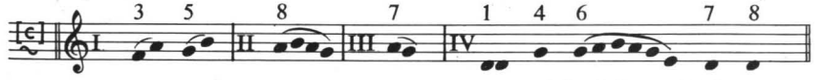


Sá 50. l.



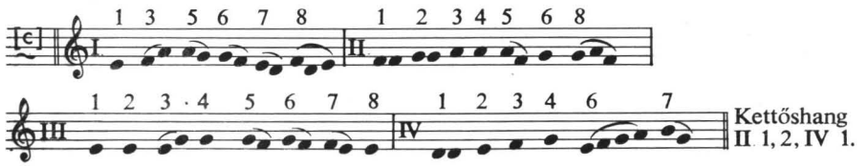
Kettőshang II 1,2, IV 1.

Spá 211. l.

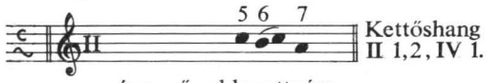


Kettőshang II 1, 2, IV 1.

Ap 54. l.

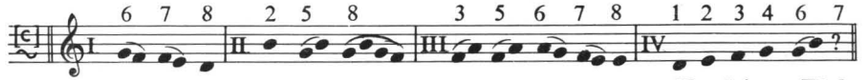


Ög 237. l.

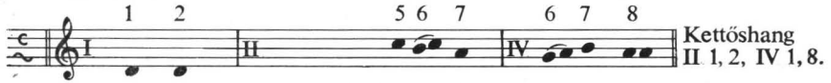


és az ő aldozattyára

Bé 36. l.

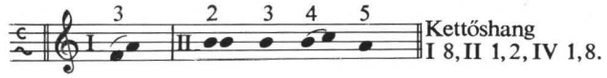


Lő 82. l.

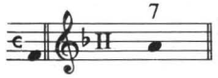


es az ő aldozattyára

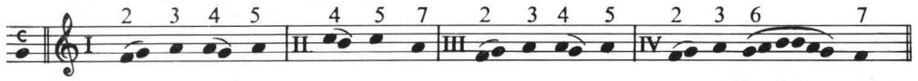
Cson 35. l.



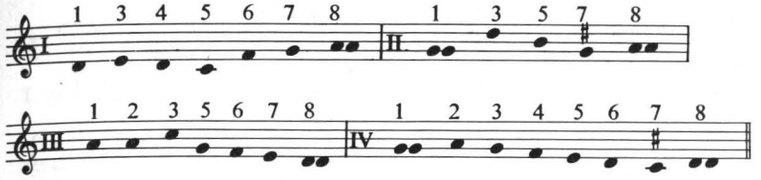
Raj 25 *(R 8)*: Ad coenam agni



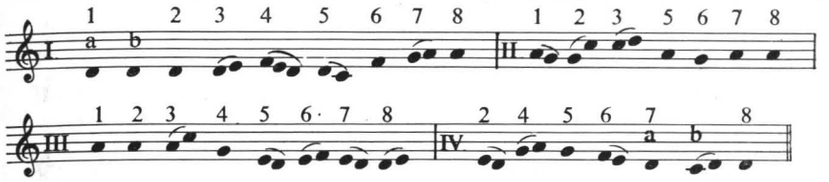
Univ III. (60. l.): Ad regias agni



Zahn 365 a (I. k. 104. l.): Nun lasst uns Christum



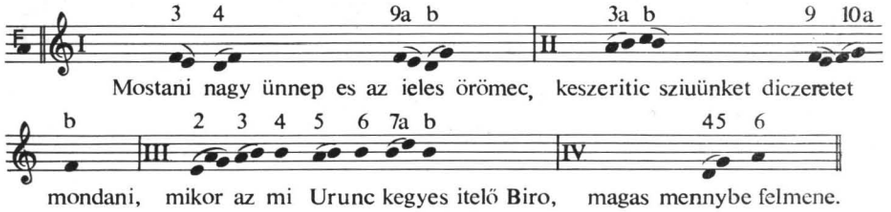
Bäum 262 / I. (I. k. 534. l.): Ad coenam agni *és* Zu Tisch dieses Lemleins



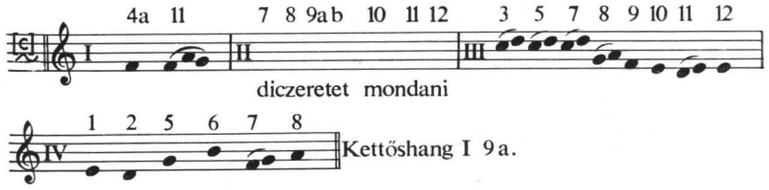
8

Ög, Lő és Kom ragaszkodik csak a középkori 12, 12, 12, 8-as szótagszámhoz. – A III. sor a legváltozatosabb graduáljainkban. A középkori mintához Ep a leghűségesebb. Ba és követőinek e sorban nem találtunk megfelelő példát összehasonlító anyagunkban, önálló alakításnak látszik. – Feltünő még az Ög és Lő 2. versszakának kvarttal emelkedő befejezése.

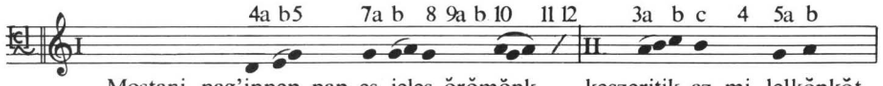
Hg 259 a l.: Mostani nagy ünnep



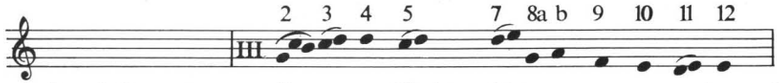
Csá 25. l.: Mostani ekes innepnap



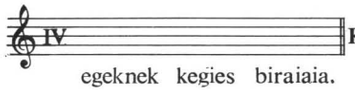
Csá 26. l.: Mostani nag'innepnap



Mostani nag'innep nap es ieles ŏrŏmŏnk keszeritik az mi lelkŏnkŏt



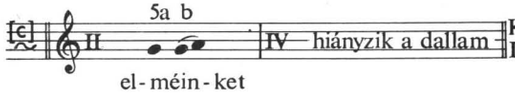
Isteni diczeretre, mikoron az Christus felmene menyorszagban,



Kettőshang I 9a.

egeknek kegies biraiaia.

Rá 87. l.: Mostani ekes innepnap

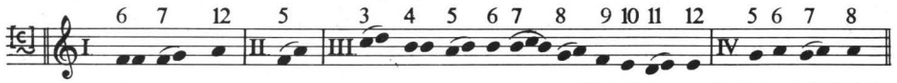


Kettőshang I 6, 9a,b, III 1, 4.

III. 7-nél szintén jelzi a kulcsot, mint Ba.

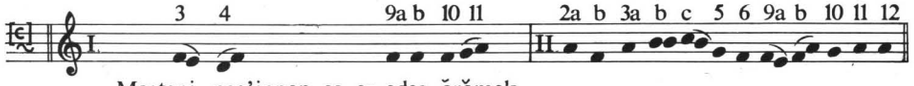
el-méin-ket

Spá 143. l.: Mostani ekes innepnap

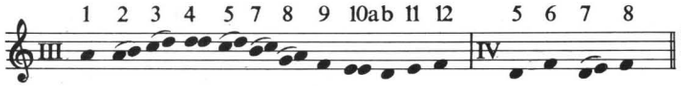


Kettőshang I 6, 9a,b, III 1,4.

Ká 77. l.: Mostani nag'innep (szövege Csá 26-nak variánsa.)

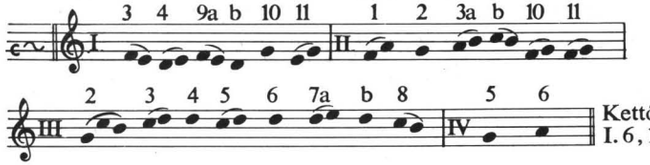


Mostani nag'innep es ez edes ŏrŏmek



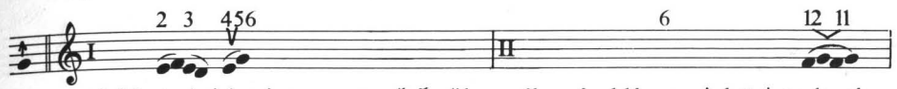
Kettőshang I 8, II 3 b, III 4, 10a.

Ep 593. l.: Mostani nag'idnep (szövege HG 295a szerint)

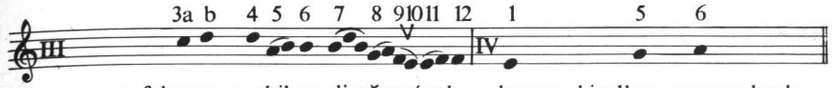


Kettőshang I. 6, 12, II. 6, III. 6, 12, IV. 8.

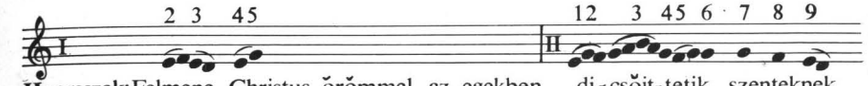
Ög 117. l.: Mostani jeles innepnap (az eredeti szekunddal lejjebb irva!)



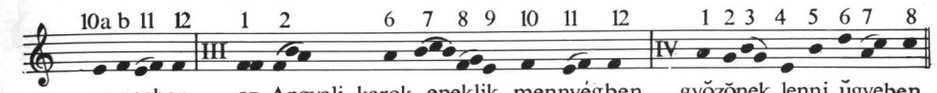
I. versszak: Mostani jeles innepnap es ŏrŏmŏk, ékes éneklésre minket ingerlenek,



mert felmene szekiben dicsŏsegének, kegyes kirallya mennyeknek.



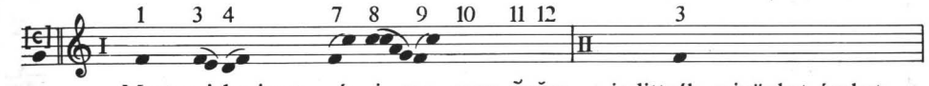
II. versszak: Felmene Christus ŏrŏmmel az egekben di-csŏit-tetik szenteknek



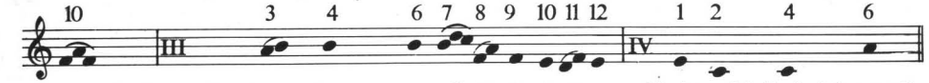
seregeben az Angyali karok eneklik mennyegben győzŏnek lenni ŭgyeben

Kettőshang I 1, 9a,b, III 1.

Kom 61. l.: Mostan jeles Innep



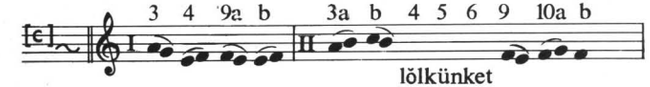
Mostan jeles innep, és i-gen nagy ŏrŏm, indittyák szivünket éneket



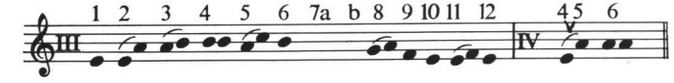
mondani, mikor menyben menven ŏ dütsŏsségében, Christus király helyhezteték.

Kettőshang I 8.

Ke 3. l.: Mostani nagy innep (szövege HG 245a variánsa)

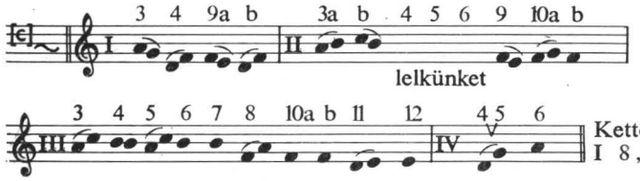


lŏlkünket

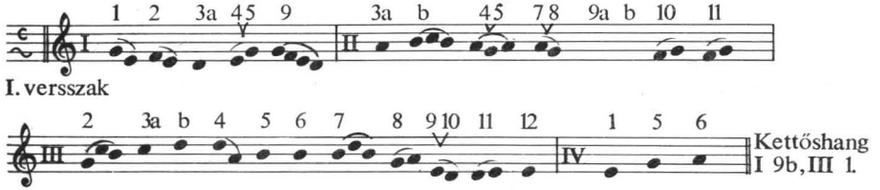


Kettőshang I 8, III 4, IV 6.

Csu 25. l.: Mostani nag'innep (szövege HG 245a variansa)

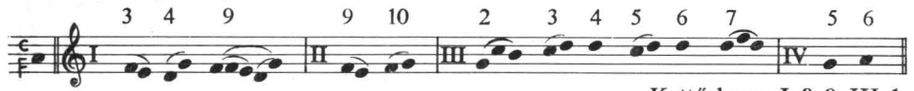


Lő 48. l.: Mostani jeles innepnap (Szövege Ög 117. l. szerint. Az eredeti szekunddal lejjebb irva.)



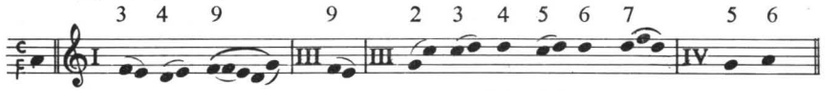
Kettőshang I 1,9b, III 1, IV 8.

Raj 30 *(R 132)*: Festum nunc celebre



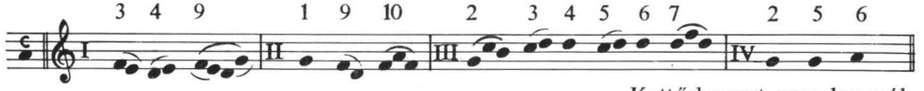
Kettőshang I 8,9, III 1.

Raj 30 *(R 132)*: Sacris solemis



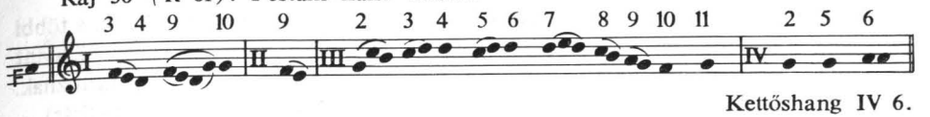
Kettőshang I 2,9, II 1,8, III 9.

Raj 30 *(R 8 és R 26g)*: Sacris solemis



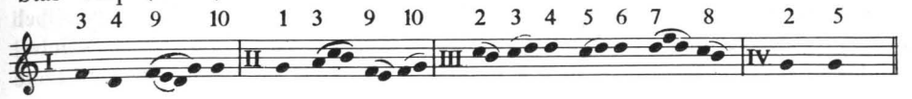
Kettőshangot nem használ.

Raj 30 *(R 81)*: Festum nunc celebre

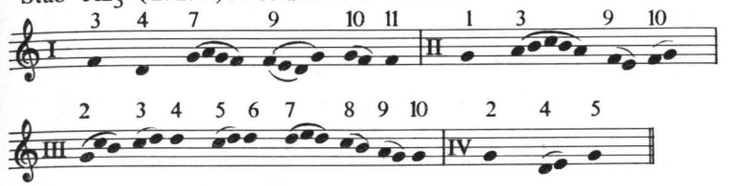


Kettőshang IV 6.

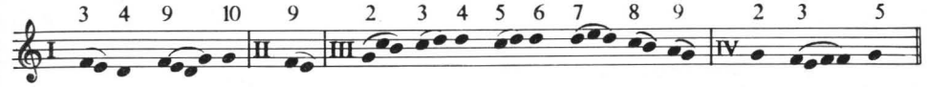
Stäb 512_1 (231. l.): Festum nunc celebre



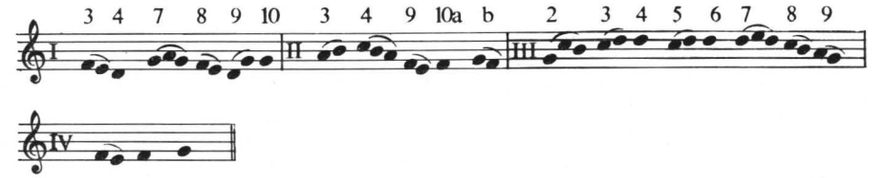
Stäb 512_3 (292. l.): Festum nunc celebre



Zahn 4229a (III. k. 5. l.): Festum nunc celebre



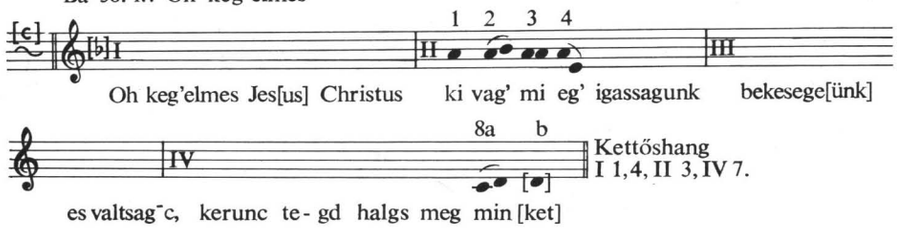
Bäum 331 (I, k. 629. l.): Festum nunc és Fest und hoch auff dem Thron



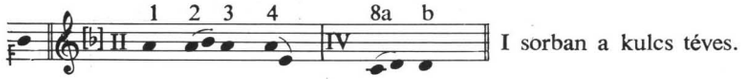
9

Az Ó kegyelmes és Örvendezzen kezdetű szövegek 4. sora 9 szótaggal öröklődik, a többi a középkori 8-ast viszi tovább. – Az I 3-nál jelentkező záróhang feletti szext *(b)*, ill. kvint *(a)* szerint két csoportba oszthatók a dallamok. A graduálok a szextes csoportba tartoznak. (Spá 83 és 87 terccel lejjebb írta I. sorát, Csu 20 és Bé 3 I 3 hangja bizonyára elírás). – A későbbi kat. CC és Zahn német dallama a kvintes csoportba tartozik. Ez a tény a graduáloktól való függetlenségükre utal. Rajeczky és Stäblein mindkettőre hoz példákat. Ba – úgy látjuk – Raj R 132-höz áll legközelebb. A mai használatú Ref 344 a graduálbeli dallamok egyszerűsítése, de közvetlen forrása ismeretlen. Népi változatunk – mivel a kvintes csoporthoz tartozik – nem a graduálokkal rokon, ám a kvintesek szerkezete követhető benne (lásd Raj R 8!).

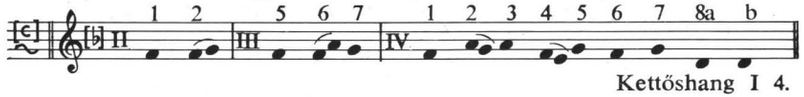
Ba 58. l.: Oh keg'elmes



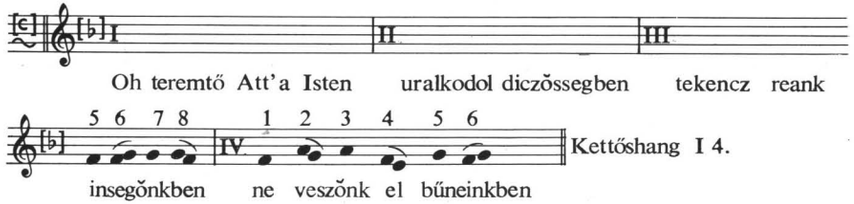
HG 236 b: Oh kegyelmes (szövege Ba 58 szerint.)



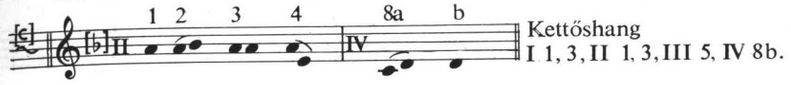
Csá 17. l.: Oh kegyelmes (szövege Ba 58 szerint.)



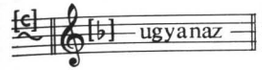
Csá 33 : Oh teremtő Att'a Isten



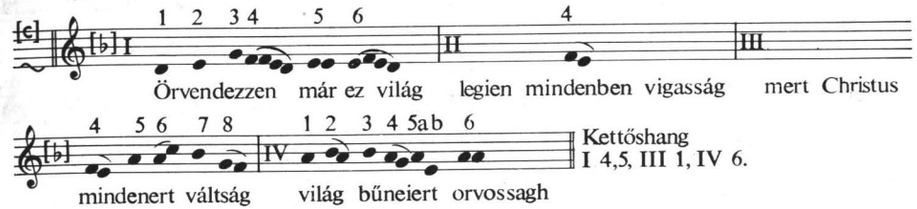
Rá 60. l.: Oh keg'elmes (szövege Ba 58 szerint)



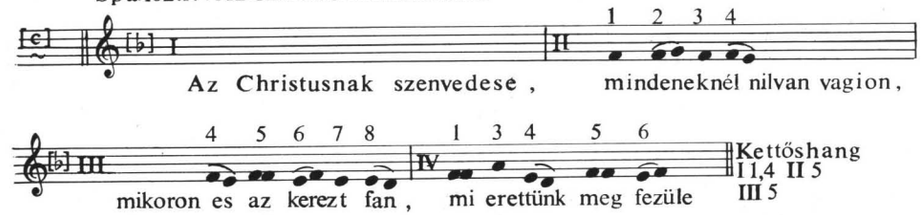
Rá 70 : Oervendezzünk kerezt'enek



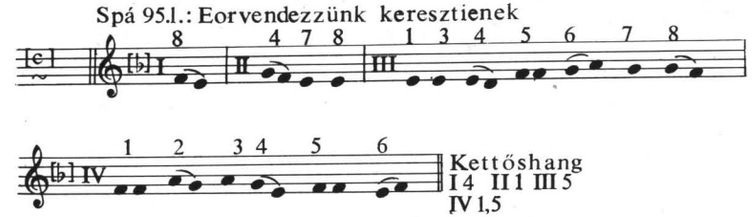
Spá 83. l.: Örvendezzen már ez világ



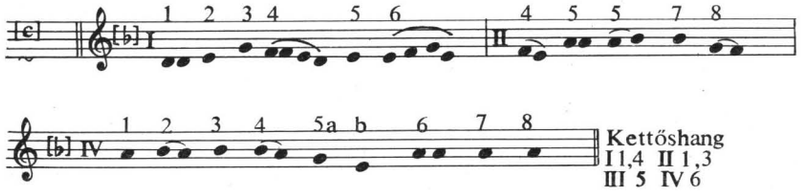
Spá.102.l. : Az Christusnak szenvedese



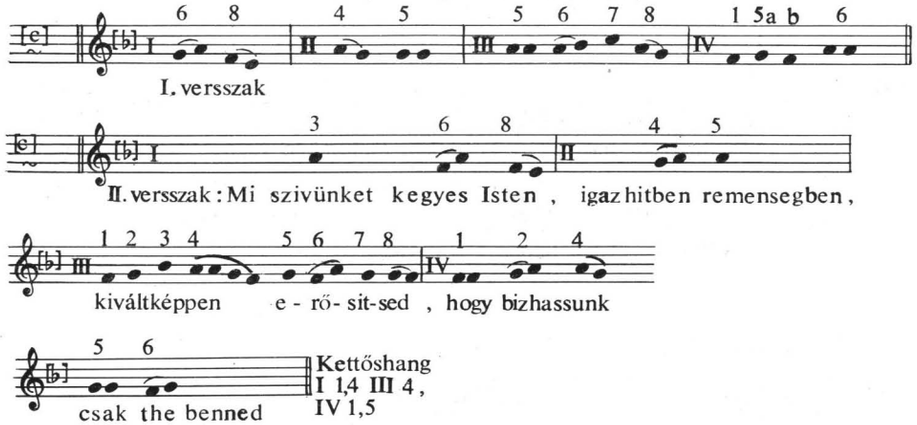
Spá 95.l.: Eorvendezzünk keresztienek



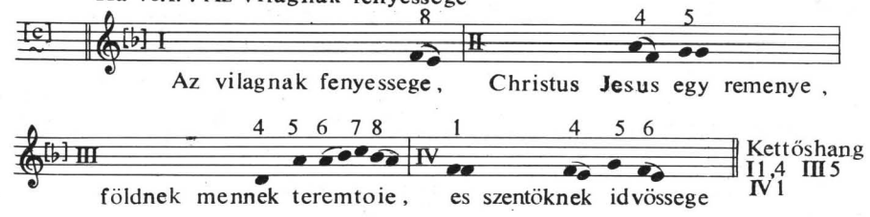
Spá 87.l. : Oh kegielmes (Szövege Ba 58. szerint)



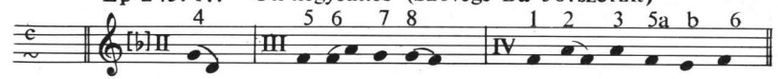
Ká 65.l. : Oh kegyelmes (Szövege Ba 58. szerint)



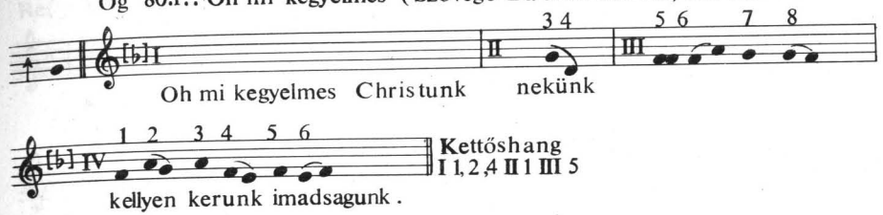
Ká 76.l. : Az vilagnak fenyessege



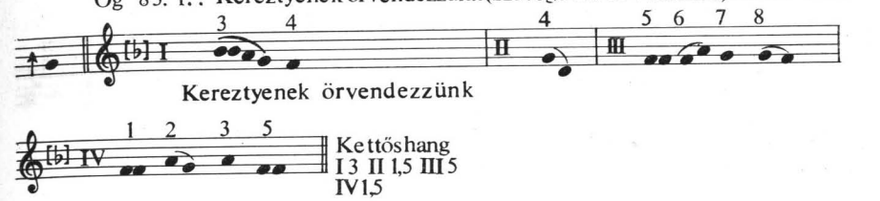
Ep 245. l. : Oh kegyelmes (Szövege Ba 58. szerint)



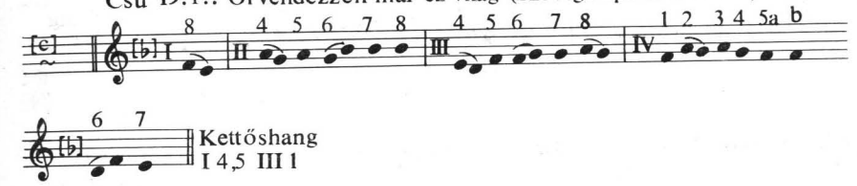
Ög 80.l. : Oh mi kegyelmes (Szövege Ba 58. változata) Kulcsa hibás



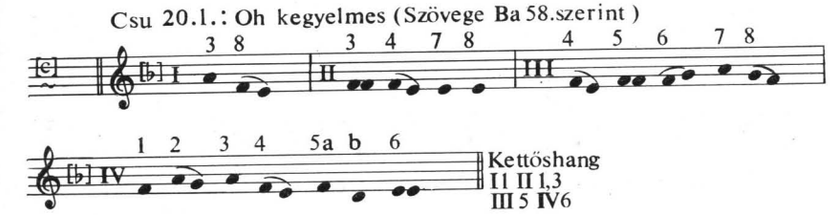
Ög 83. l. : Kereztyenek örvendezzünk (Szövege Ba 65 . változata) Kulcsa téves



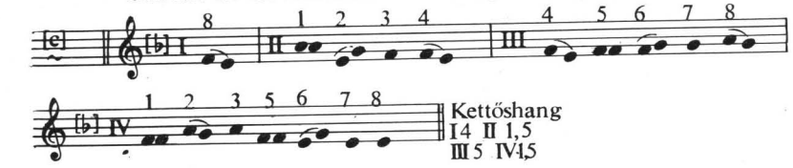
Csu 19.l. : Örvendezzen mar ez világ (Szövege Spá 83. szerint)



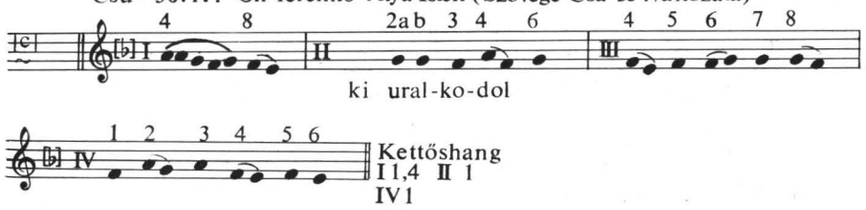
Csu 20.l. : Oh kegyelmes (Szövege Ba 58. szerint)



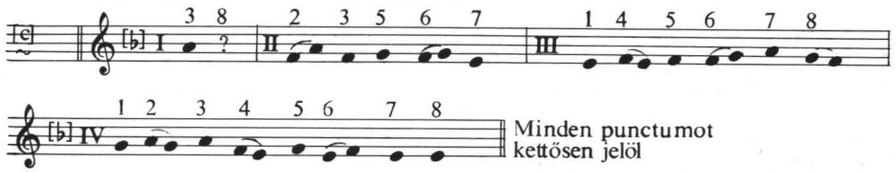
Csu 21. l. : Örvendezzunk keresztyenek



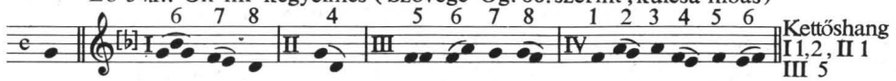
Csu 30.1.: Oh Teremtő Atya Isten (Szövege Csá 33.változata)



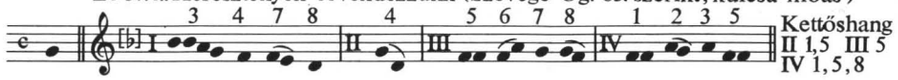
Bé 79.1.: Örvendezzünk keresztènek



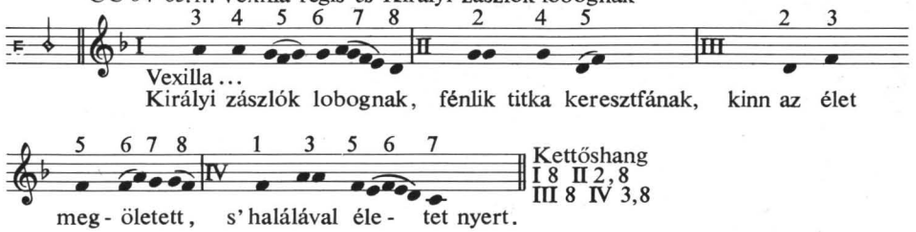
Lő 34.1.: Oh mi kegyelmes (Szövege Ög. 80.szerint, kulcsa hibás)



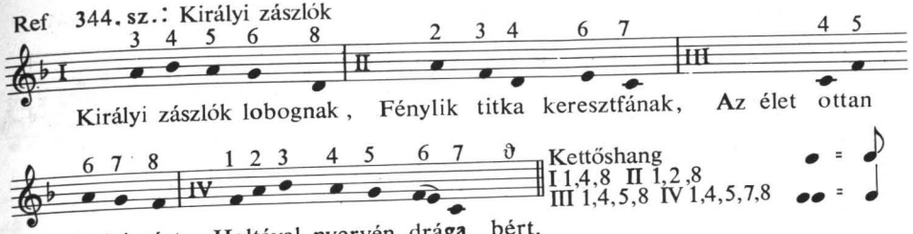
Lő 37.1.: Keresztények örvendezzünk (Szövege Ög. 83. szerint, kulcsa hibás)



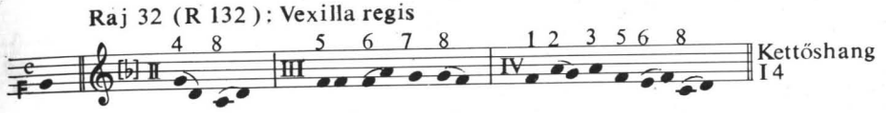
CC 64-65.1.: Vexilla regis *és* Királyi zászlók lobognak



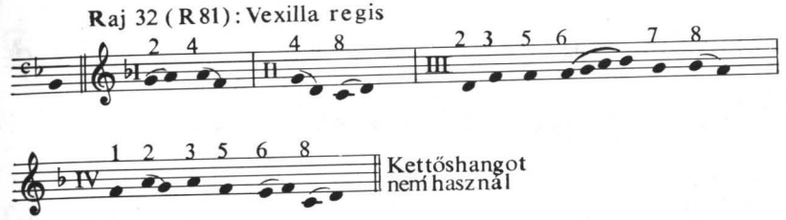
Ref 344.sz.: Királyi zászlók



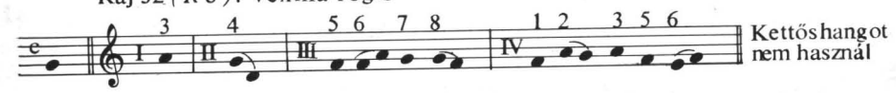
Raj 32 (R 132): Vexilla regis



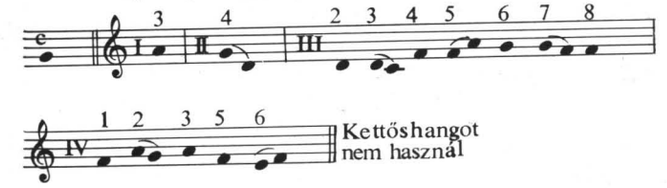
Raj 32 (R 81): Vexilla regis



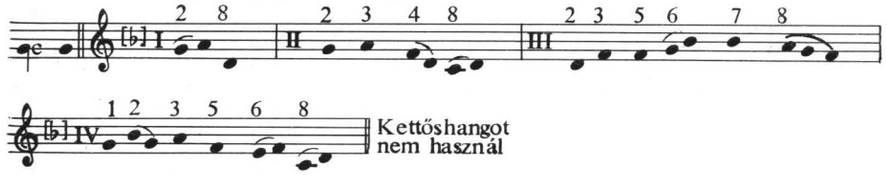
Raj 32 *(R 8)*: Vexilla regis



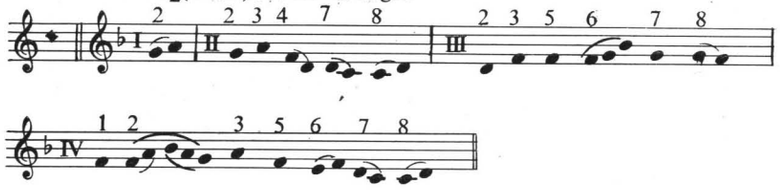
Raj 32 *(R 26g)*: Vexilla regis



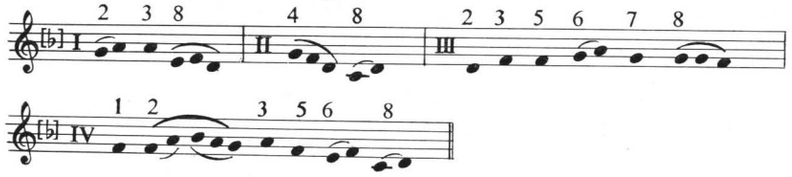
Univ II. (316.l.) : Vexilla regis



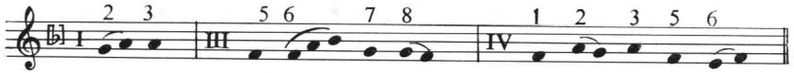
Stäb 32_2 (34.l.) : Vexilla regis



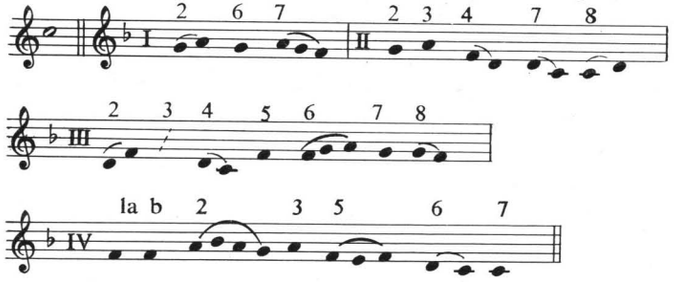
Stäb 32_5 (227.l.) : Vexilla regis



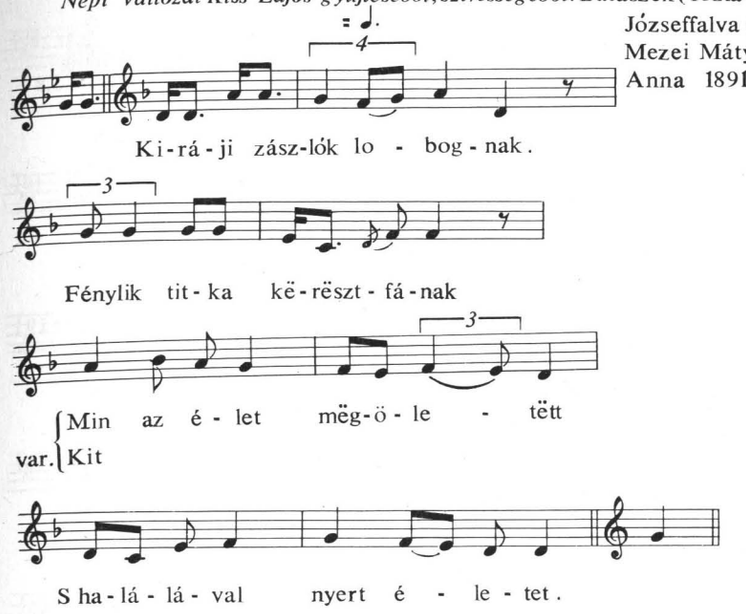
Zahn 315a (I.k.86.l.) : Seht heut an wie der Messias



Bäum 194 IV (I.k.443.l.) : Der höchst König



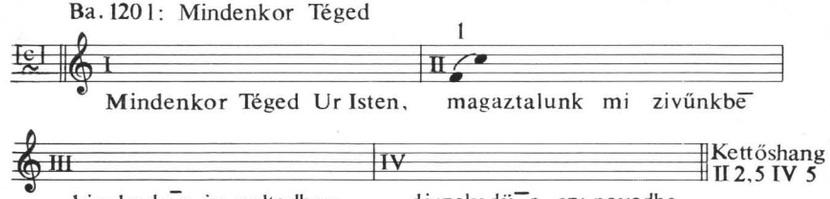
Népi változat Kiss Lajos gyüjtéséből, szivességéből: Bátaszék (Tolna m.) 1963 XI. Józseffalva (Bukovina Mezei Mátyásné Mezei Anna 1891) AP 4881 d.,



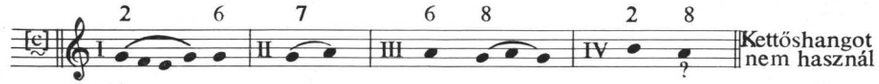
10

Feltünő, hogy Csá-tól kiindulva (Spá, Ká és Csu) milyen gyakran zárnak graduáljaink a IV. sorban *a*-n, az I. sor zárása szerint. Ög és Lő nem követi őket. – Bäumker dallama távol áll a mieinktől. – Ba variálása ellenére is nagyjából követi középkori mintáját. Legközelebb Raj R 81-et érezzük hozzá.

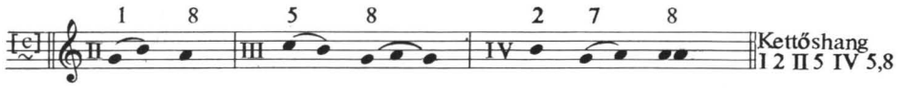
Ba. 1201: Mindenkor Téged



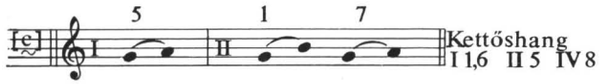
Csá 341: Idvöz leg`irgalmas Isten.



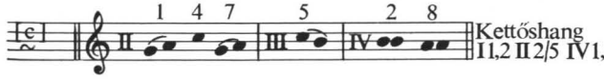
Csá 44.1.: Mindenkor Téged Uristen



Csá 44.1.: Attia Istennek egi fia

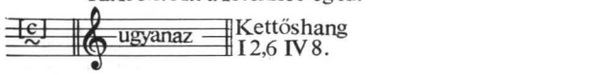


Csá 45.1.: Az eczakai setetsegh

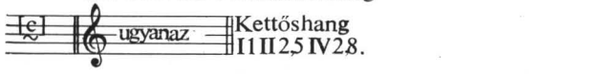


Rá 138.1: Mindenkor teged Ur Isten

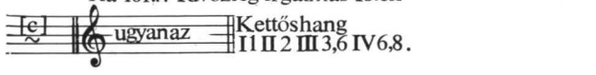
Rá 150.1: Att'a Istennec eg'fia



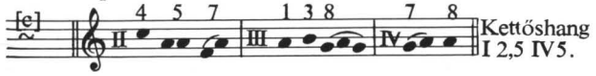
Rá 153.1: Az éczakai setetség



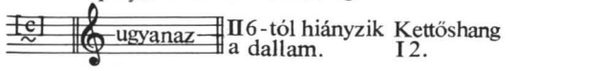
Rá 161.1: Idvözleg'irgalmas Isten



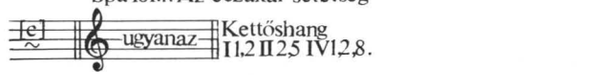
Spá 169.1: Mindenkor teged Uristen



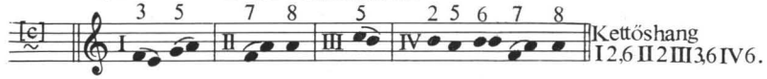
Spá 179.1: Attia Istennek egi fia



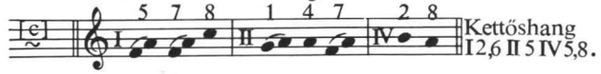
Spá 181.1: Az eczakai setetseg



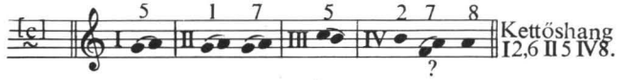
Spá 190.1: Idvez legi irgalmas Isten



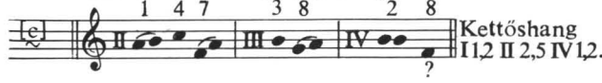
Ká 114.1: Mindönkor teged Ur Isten



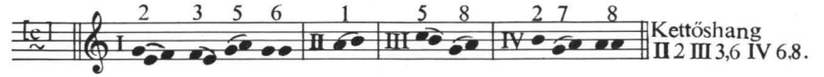
Ká 120.1: Atya Istennek egy Fia



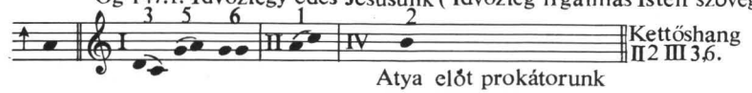
Ká 122.1: Az etczakai setetsegh



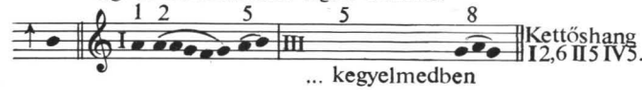
Ká 125.1: Idvözleg' irgalmas Isten



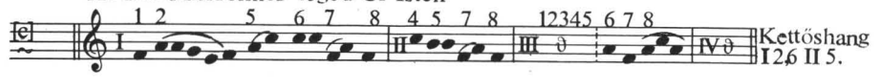
Ög 147.1: Idvözlegy édes Jésusunk (Idvözleg' irgalmas Isten szöveg variánsa)



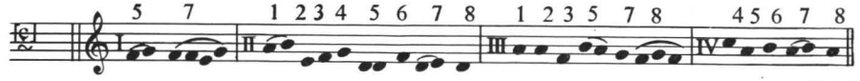
Ög 185.1: Mindenkor teged Ur Isten



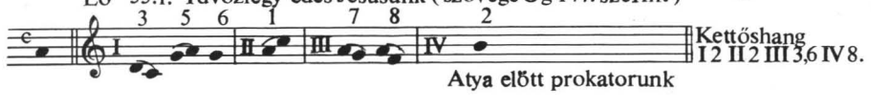
Ke 17.1: Mindönkor teged Ur Isten



Csu 38.1: Atya Istennek egy Fia

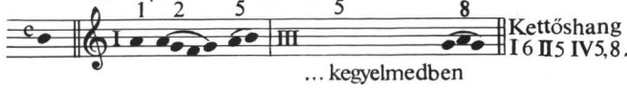


Lő 55.1: Idvözlegy édes Jesusunk (szövege Óg 147. szerint)



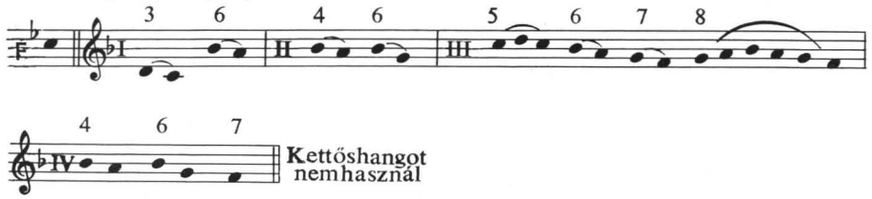
Atya előtt prokatorunk

Lő 69,1: Mindenkor teged Ur Isten

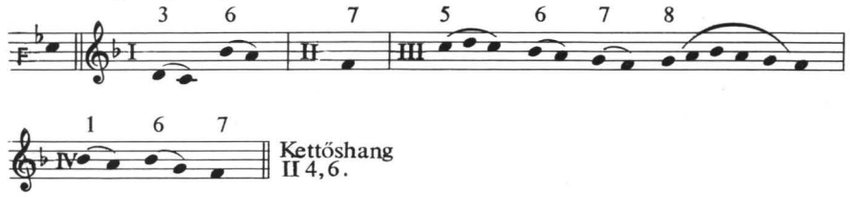


... kegyelmedben

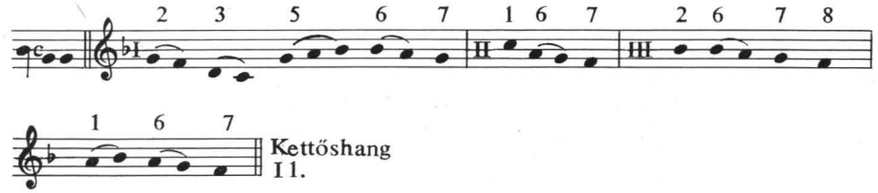
Raj 37 *(R 81)*: Quem Terra



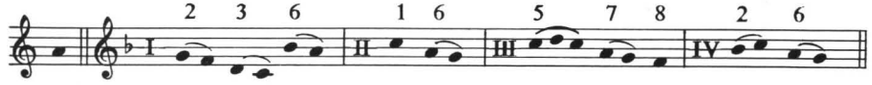
Raj 37 *(R 81)*: Vox clara ecce



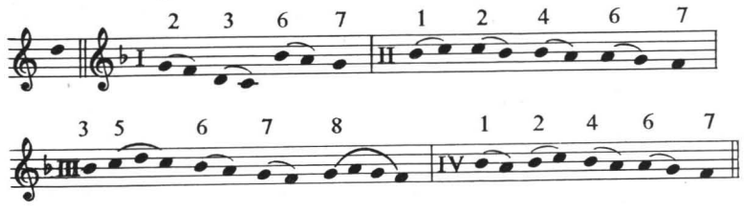
Raj 37 *(R 139)*: Amore Christi nobilis



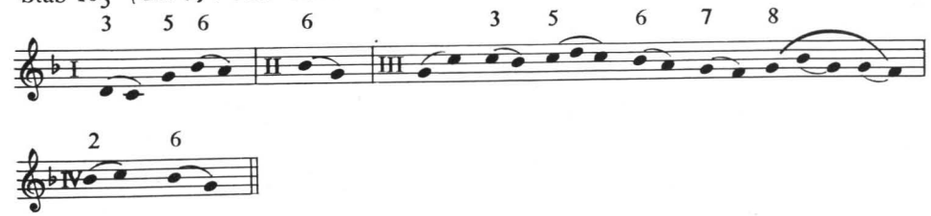
Stäb 16_2 *(39 l.)*: Amore Christi nobilis



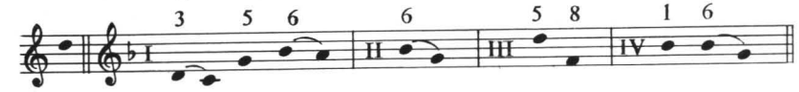
Stäb 16_3 *(87 l)*: Quem terra



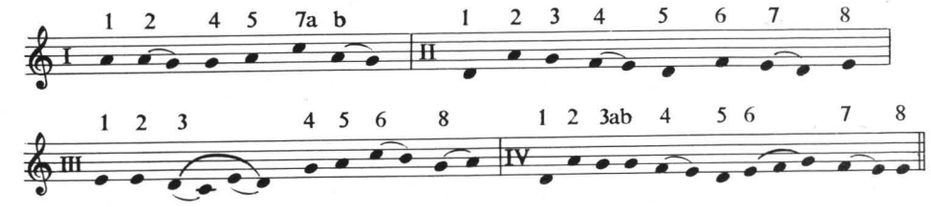
Stäb 16_5 *(216 l)*: Vox clara ecce



Stäb 16_6 *(223 l.)*: Quem terra



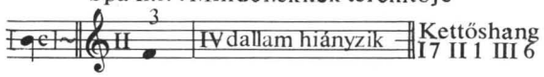
Bäum 47/I *(IIk. IB3.l)*: Quem terra *és* Dem alle



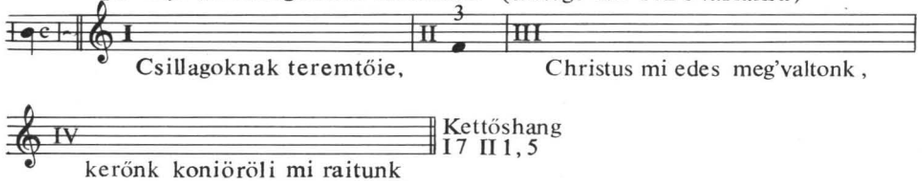
11

HG szószerint egyezik Raj R 8 és 26g-vel. Ep *ece* kezdőmotívumú dallama is közismert a középkorban, nálunk is (R 81), így kapcsolata a német forrásokhoz itt nem bizonyítható. – A későbbi 141. genfi zsoltár és ennek mai népi változata az Ep féle típusból való, de graduáljainkkal nincs közvetlen kapcsolata.

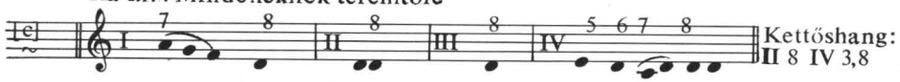
Spá 11.1. : Mindeneknek teremtője



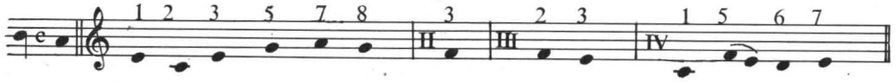
Spá 10.1. ; **Csillagoknak teremtőie** (szövege HG 142 b variánsa)



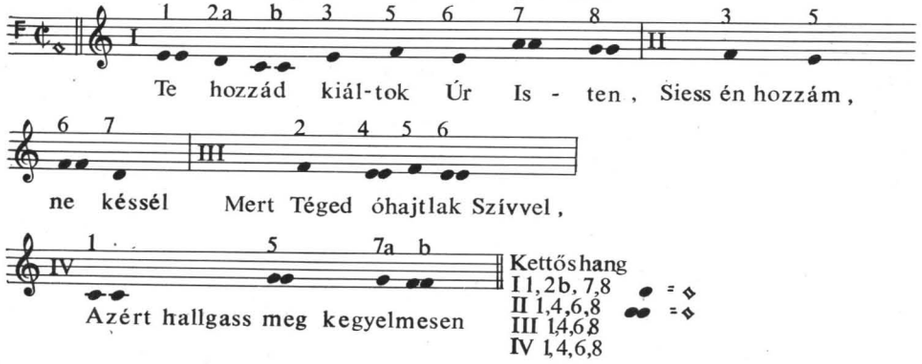
Ká 1.1. : Mindeneknek teremtőie



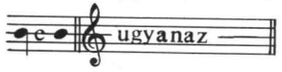
Ep.53.1. : Mindeneknek teremtője



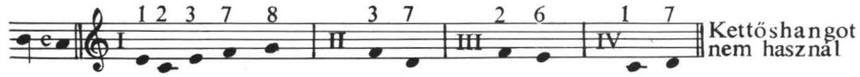
Genf (141. zsoltár) Te hozzád kiáltok, Úr Isten



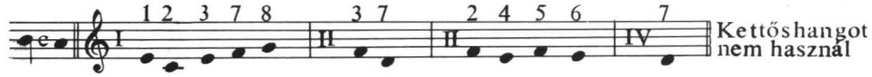
Raj 38 *(R 8 és 26)* : Conditor alme



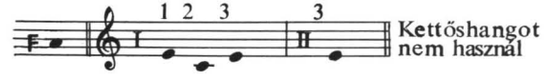
Raj 38 *(R 81)* : Conditor alme



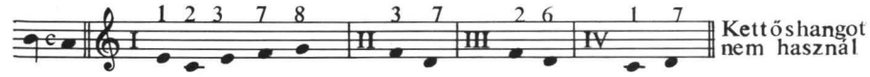
Raj 38 *(R 21)* : Conditor alme



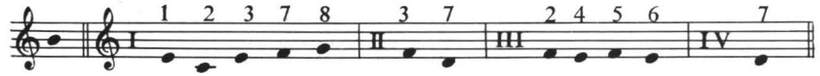
Raj 38 *(R 132)* : Conditor alme



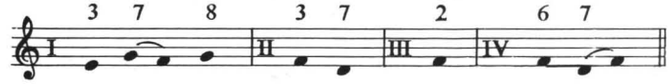
Univ I (302.1.): Conditor alme



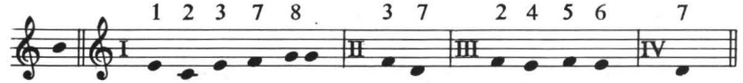
Stäb 23$_2$ (30.1.) : Conditor alme



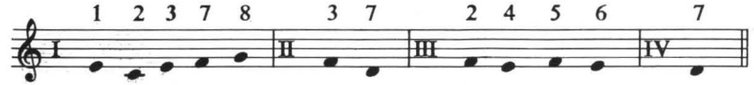
Stäb 23$_6$ *(2711):* Conditor alme



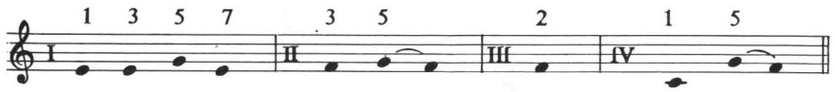
Zahn 339 *(Ik 951):* „ Kehrt euch zu mir"



Bäum 4/I *(Ik 2471):* O Gott des gsterns Herr Jesu Christ

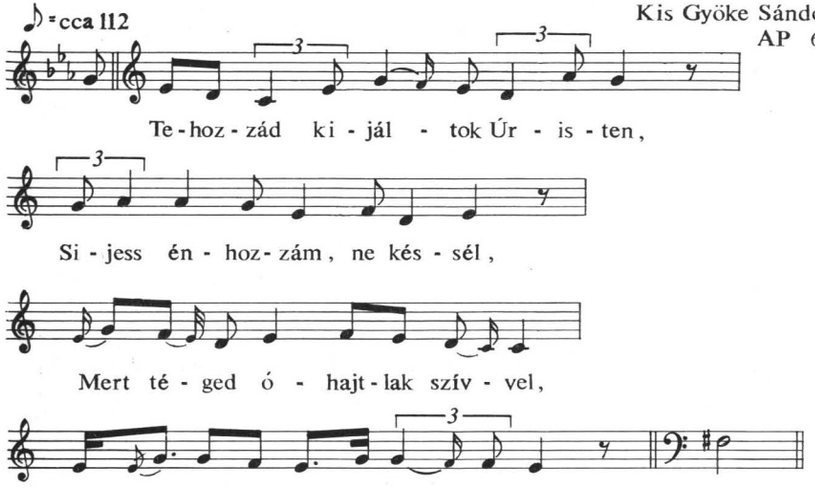


Bäum 4/II *(Ik 2471):* Gott heilger schöpfer aller stern



Népi változat Kiss Lajos gyüjtéséből, szivességéből: 141.zsoltár. *Kórógy,* 1968 XI.

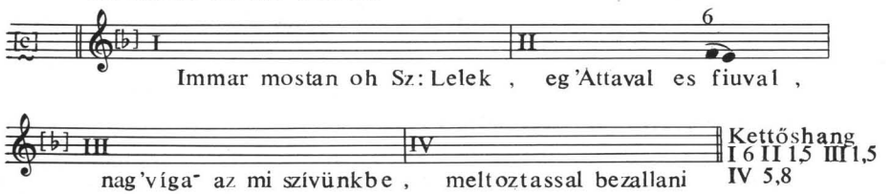
Kis Gyöke Sándor/1889/
AP 6982.d.



12

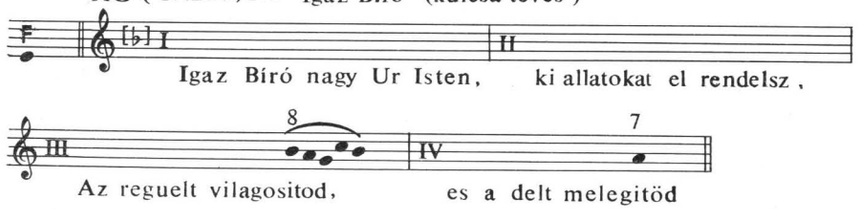
Az igen elterjedt himnusz Raj R 8 és 26g-hez áll közel. – HG mindhárom, Ög és Lő pedig egyezik melódiájában, kulcsa szerint *d* záróhanggal moll jellegűvé alakítaná dallamát. Ilyen hagyomány híján kulcsukat inkább tévesnek tartjuk. – A mai Ref és Ev a graduálon kívüli Kv-ból veszi át pontosan dallamát. Kv III. sorának mintáját viszont Ká két dallamában véljük megtalálni.

Ba 116. l.: Immar mostan

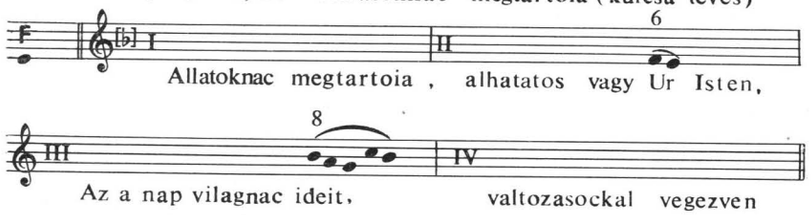


HG (12,15a) l.: Immar mostan (kulcsa téves)

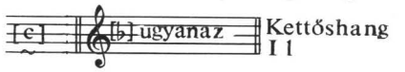
HG (17,23a) l.: Igaz Bíró (kulcsa téves)



HG (24,34b) l.: Allatoknac megtartoia (kulcsa téves)



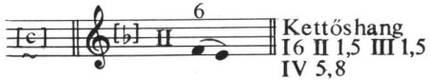
Óv 1.1.: Uy vilagossag ielenek



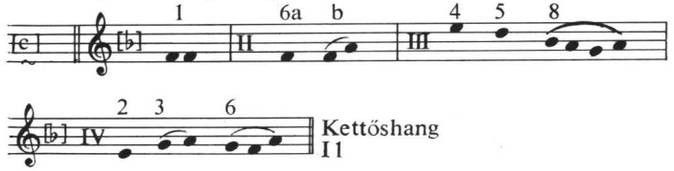
Csá 41.l.: Immar mostan

Rá 1.l.: Uy vilagosság ielenek

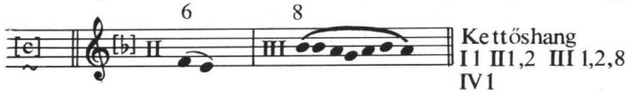
Rá 133.l.: Immar mostan



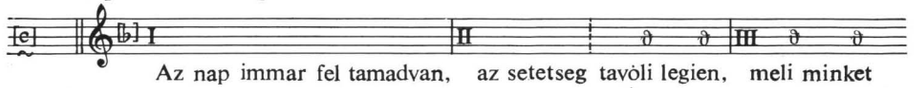
Spá 1.l.: Uy vilagossag ielenek



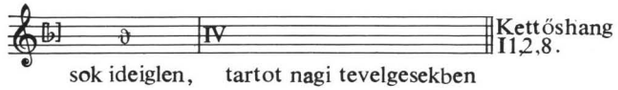
Spá 3.l.: Az üdvezitőt regenten (Szövegét lásd ⑤ sz.csoportban Ep-nél!)



Spá 180.l: Az nap immar

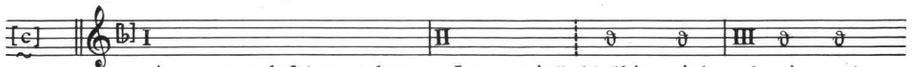


Az nap immar fel tamadvan, az setetseg tavóli legien, meli minket

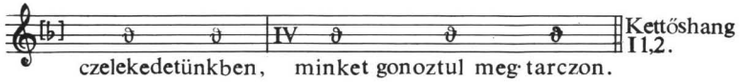


sok ideiglen, tartot nagi tevelgesekben

Spá 184.l.: Az nap reánk

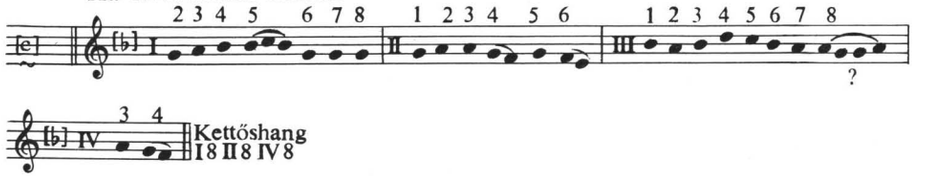


Az nap reank fel tamadvan, Isten szivünkből imagiuk, hogi az mi

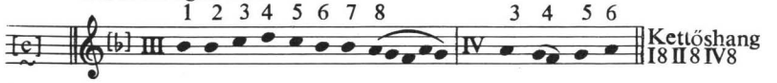


czelekedetünkben, minket gonoztul meg·tarczon.

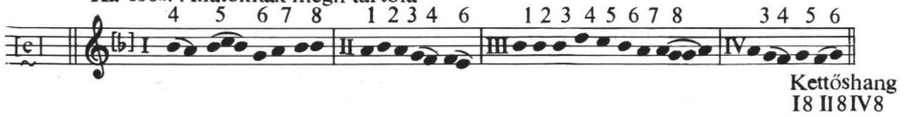
Ká 107.l: Immar mostan



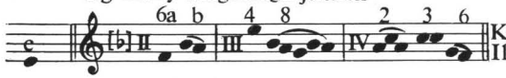
Ká 108.l: Igaz biro



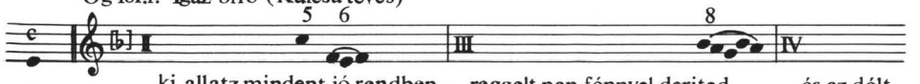
Ká 108.l: Allatoknak megh tartoia



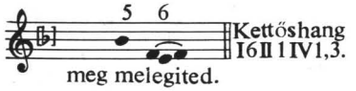
Ög 1.l: Uy vilagossagh jelenék



Ög 181.l: Igaz biro (Kulcsa téves)

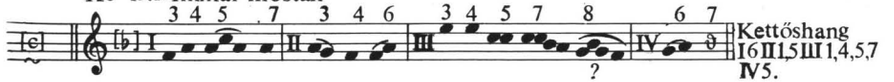


ki allatz mindent jó rendben, reggelt nap fénnyel derited, és az délt

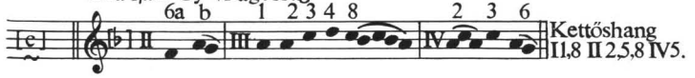


meg melegited.

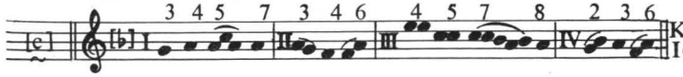
Ke 15.l: Immar mostan



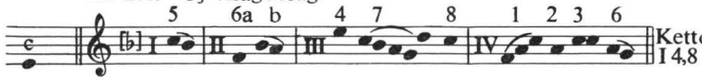
Csu 1/a l: Uy vilagossag



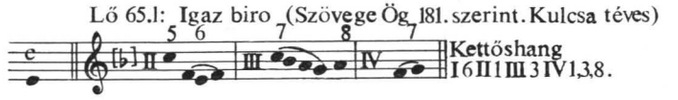
Csu 34.l: Immar mostan



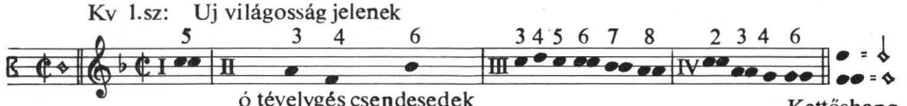
Lő 2.l: Uj vilagosság



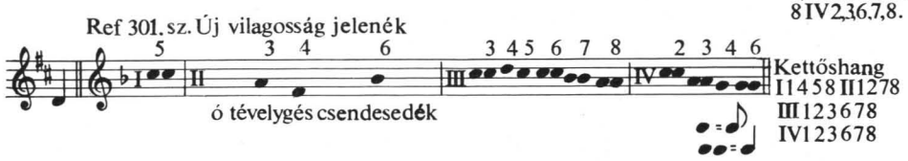
Lő 65.l: Igaz biro (Szövege Ög 181. szerint. Kulcsa téves)



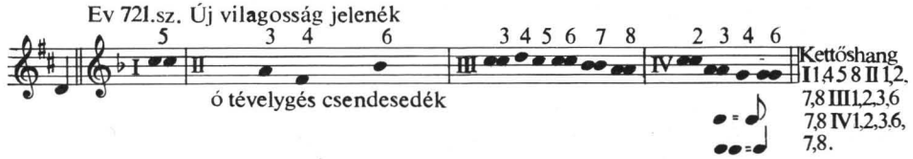
Kv 1.sz: Uj világosság jelenek



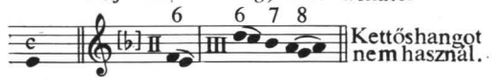
Ref 301. sz. Új vilagosság jelenék



Ev 721.sz. Új vilagosság jelenék

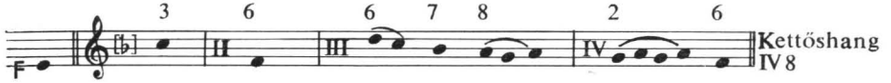


Raj 42. *(R 8 és 26g)*: Lauda mater

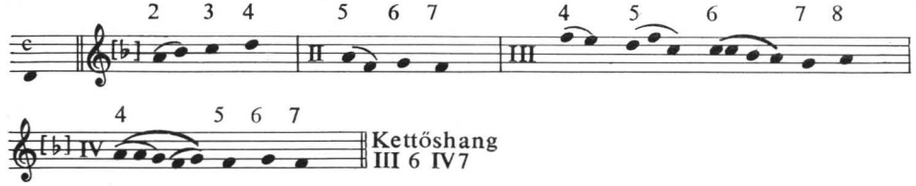


Raj 42. *(R 8 és 26g)* : Verbum supernum prodiens

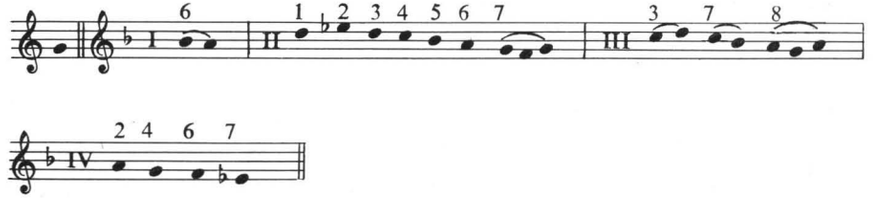
Raj 42. *(R 43)* : Dies venit victoriae



Univ III (226.l.) : Te splendor et virtus



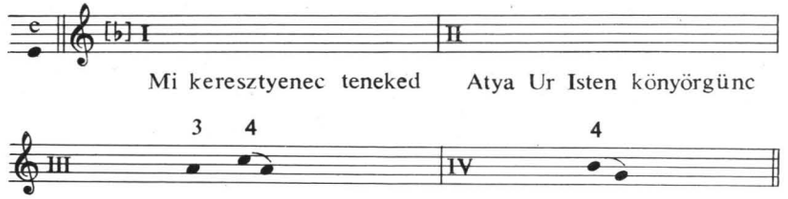
Stäb 57 (34.l.) : Magnum salutis



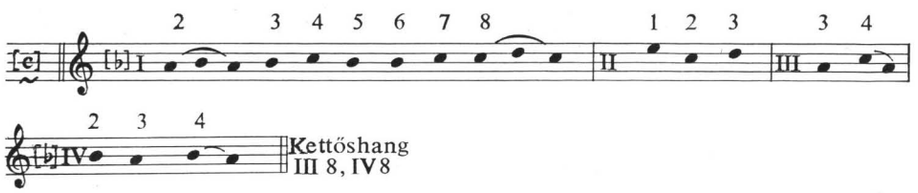
13

HG kulcsát tévesnek tartjuk Ba-val való erős egyezése miatt. Ba III. és IV. sorának ambitus szűkítését a kevés középkori forrás miatt nem tudjuk biztosan értelmezni.

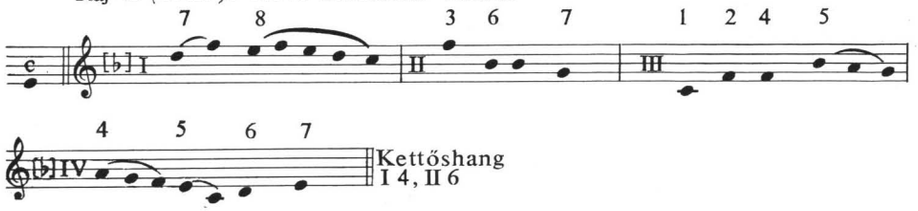
Hg 55a 1: Mi keresztyenec (kulcsa téves)



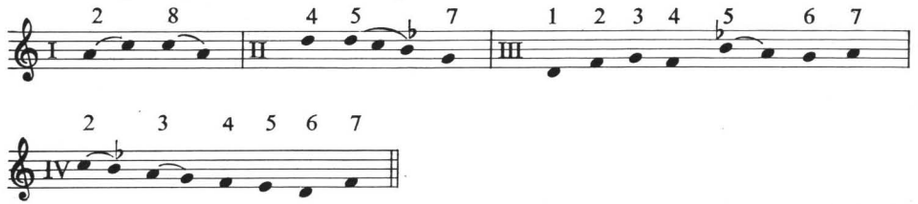
Ká 113.1: Mi keresztyenek teneköd



Raj 43 *(R 121)*: Novo decurrens lumine



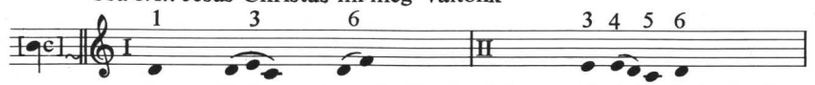
Stäb 752 (443.l.): Proles de coelo prodiit



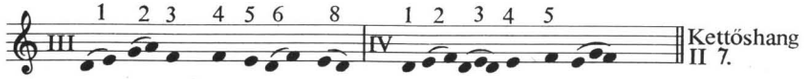
14

HG 7, 8, 9, 8-as szótagszáma tér el csak a középkori hagyománytól. – A három féle szöveg szerint HG, Csá és Ep önálló dallamalakításnak is tűnik, de mindhárom közelebb áll a magyar forrásokhoz, mint a külföldiekhez, főleg Zahnhoz. – Csu, Ög és Lő szoros kapcsolata III 1- és 2-nél, valamint I 3 és IV 3-nál szembetűnő. – A későbbi Debr dallamát nem a graduálokból, hanem Zahntól veszi át és vezetőhanggal látja el.

Csá 8.1.: Jesus Christus mi meg' valtonk

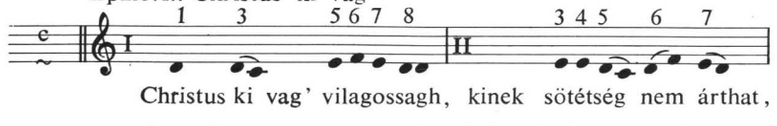


Jesus Christus mi meg' valtonk, bűn setétségét fedezd el,

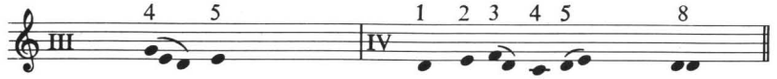


mert te vag' az vilagossagh es minket ne hagi el vesznőnk.

Ep233.1.: Christus ki vag'

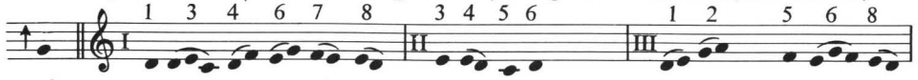


Christus ki vag' vilagossagh, kinek sötétség nem árthat,

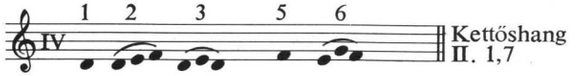


vilagosicz meg szivünket, hog' ismerhessünk tégedet.

Ög 67.1.: Jesus Christus mi meg váltónk (Szövege Csá 8. variánsa, kulcsa hibás)

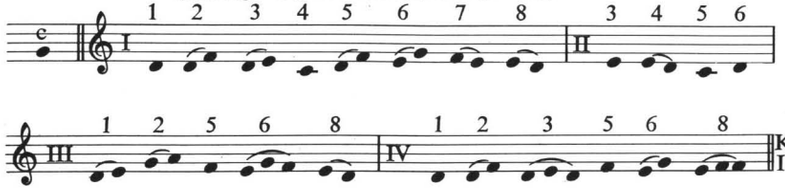


fedezőnk, te vagy igaz

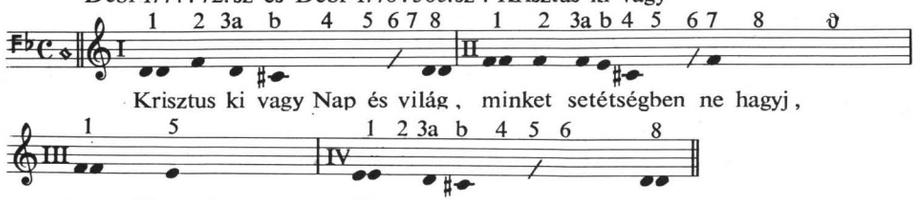


kérűnk légy nekűnk vidamsag.

Lő 30.1.: Jesus Christus mi meg váltonk
(Szövege Ög 67. szerint, kulcsa hibás)



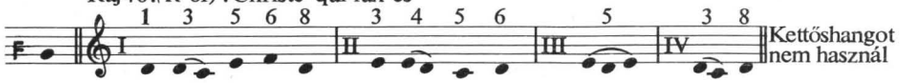
Debr 1774 : 72. sz és Debr 1778 : 305. sz : Krisztus ki vagy



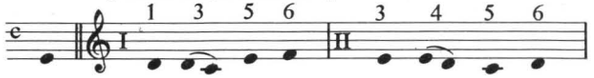
Krisztus ki vagy Nap és világ, minket setétségben ne hagyj,

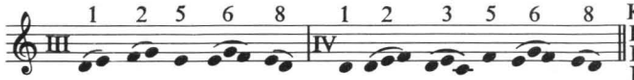
Igaz világosság te vagy, Kárhozatra men-nünk ne hagyj.

Raj 46. *(R 81)*: Christe qui lux es

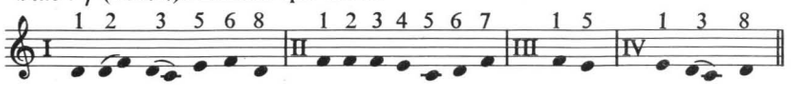


Raj 46. *(R 136)*: Christe qui lux es

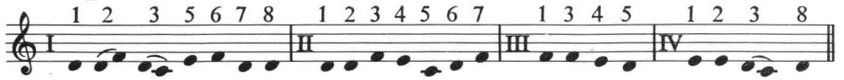




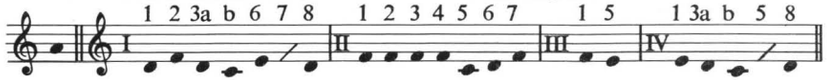
Stäb 9_7 (270.1.): Christe qui lux es



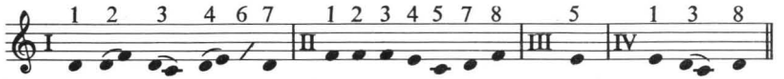
Stäb 9_2 (29.1.): Christe qui lux es



Zahn 343 (I. k. 97. l.): Christe der du bist Tag und Licht



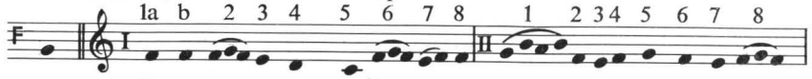
Bäum 246 / I (II.k. 246.1.): Christ der du bist licht



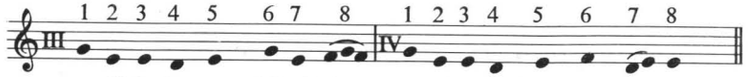
15

HG I. sorát 9 szótagúvá bővíti. – Spá dallama Raj R 132-vel csaknem, R 8 és 26g-vel teljesen egyezik. A többi dallam hangneme problematikus. Általában a 3. vonalon kezdik s néhány kivételével így is zárják. Ez a mixolid (VIII. tónus) részére szokatlan kezdés. Ög és Lő kiírt kulcsa is ezen a vonalon *a* hangra utal. – HG-t kulcsa szerint írtuk le. Ha azonban tévesnek minősítjük kulcsát, terccel feljebb olvasva az I. sora a Ba csoport I. sorának felel meg, a II. sortól kezdve viszont a középkori minta szerint VIII. tónust alakít ki. – Sá és Csu a két megoldás között bizonytalan lejegyzésről tanuskodik.

HG 133/b.l.: Immaron az nap

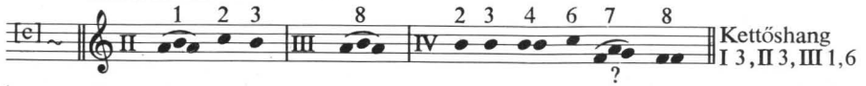


Immaron az nap meghosszabult es el eneszesre terült

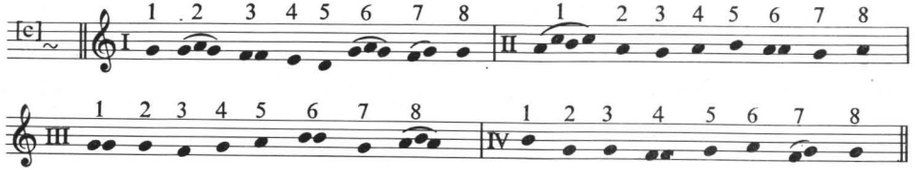


az éj-is hozzanc közell iöt, az ellenseg is meg beuölt (?)

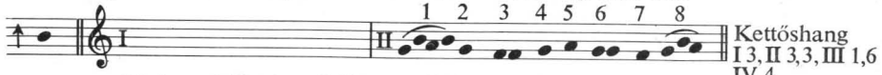
Sá 38. l.: Mostan az idők



Spá 65. l.: Mostan az idők

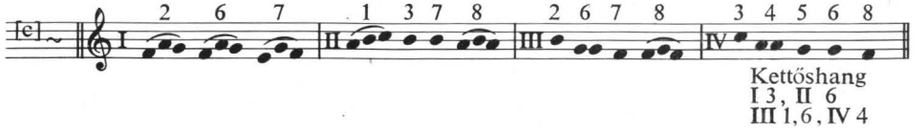


Ög 84.l.: Mostan el jŏttek az ŭdŏk (Ba 154. szöveg variánsa)

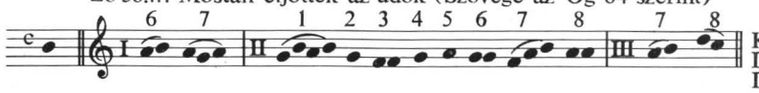


Mostan el-jŏttek az ŭdŏk, mi-kor meg jelent mi-nekŭnk.

Csu 22.l.: Mostan az idők

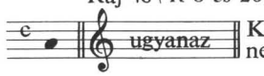


Lő 38.l.: Mostan eljŏttek az ŭdŏk (Szövege az Ög 84 szerint)

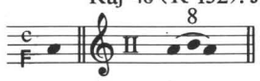


NB Mivel a középkori források VIII tónusuak (mixolid), Ba helyett Spá-hoz hasonlítjuk őket.

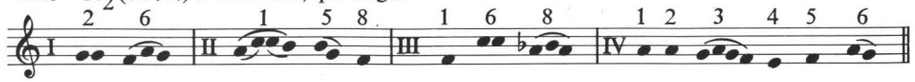
Raj 48 *(R 8 és 26 g)* Jam ter qaternis



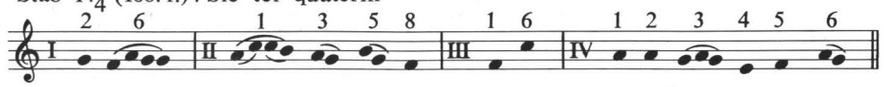
Raj 48 (R 132): Jam ter quaternis



Stäb 14_2 (30.1.): Intende, qui regis



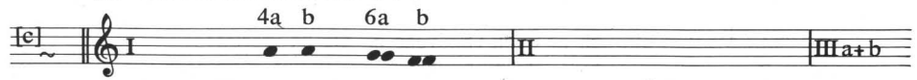
Stäb 14_4 (188.1.): Sic ter quaterni



16

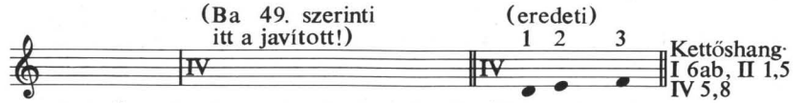
A Dícsérjük kezdetű himnusz az I. sorban 10-re, a Mennynek földnek kezdetű pedig a III-ban 9 szótagra bővül. – Ba-nak III a és b sorát közöljük. Előbbi az eredeti leírt dallam, utóbbi vékonyabb kottákkal javított dallam. Ugyanígy találjuk Ba 49-ben is, míg Ba 51-ben csak a b típust látni, mint eredeti dallamot. Vajon maga a graduál leírója javította az előző két dallamot, vagy más, nem tudni. Az írás korabelinek látszik. A b típusú a középkori dallam. A későbbi graduálok HG és Ká 59 kivételével mind a b típust, a középkorit hozzák. – Feltünő az egyezés Raj R 132-vel, Ba 51-nél az egyezés szószerinti. Stäblein-külföldi példáiból vett dallamok főleg a IV. sorban térnek el a mieinktől. A graduálok többsége Ba 51-nek a IV 2 és 3 helyén lévő, középkori megoldását veszik át.

Ba 49.1.: Diczeriűk minn' aia⁻.



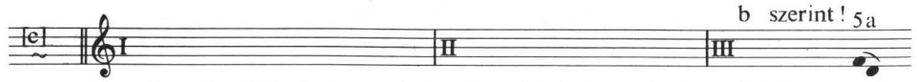
Diczeriük minn' aia⁻ az Ur Istent, es szolgall'uk o irgalmat, halakot

(Ba 49. szerinti itt a javított!) (eredeti)

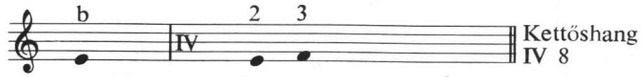


aduan ŏ neki hozzank walo io uoltar⁻l hozzank walo

Ba 51.1.: Mennek földnek teremtŏet

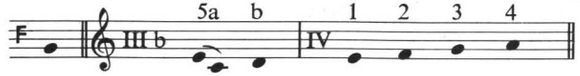


Mennek földnek teremtŏet, diczerietek kereszt'enek, hatalmassagat

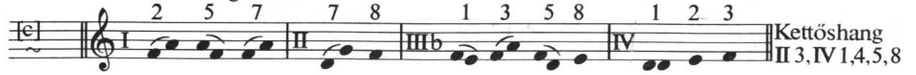


rettegietek, keg'es uoltat remenl'etek

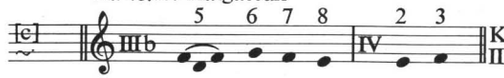
HG 131 b 1.: Mennec földnek teremtőiet (Szövege Ba 51. szerint)



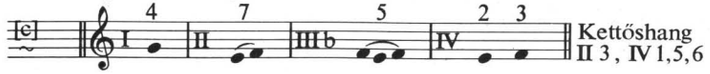
Nd 39.1.: Halgassuk



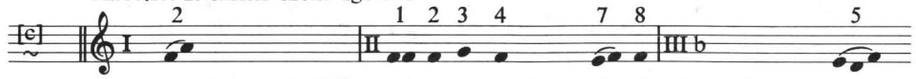
Rá 48.1.: Halgassuk



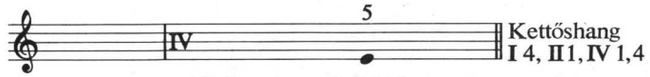
Spá 55.1.: Halgassuk



Ká 55.1.: Istennek szent Igeiből

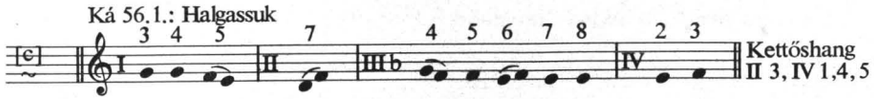


Istennek szent Igeiből mi keresztyének tanullyunk, Es mindonkoron

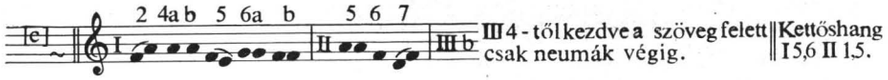


magunkat, bŭnŏktul megh oltalmazzuk.

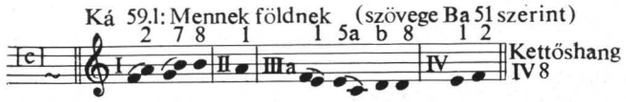
Ká 56.1.: Halgassuk



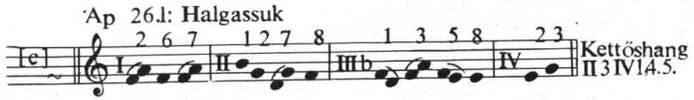
Ká 58.1: Diczeriuk mindnyaian (Szövege Ba 49. szerint)



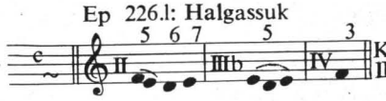
Ká 59.1: Mennek földnek (szövege Ba 51 szerint)



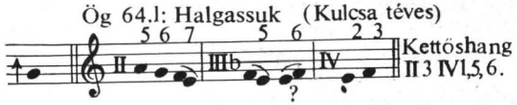
Ap 26.1: Halgassuk



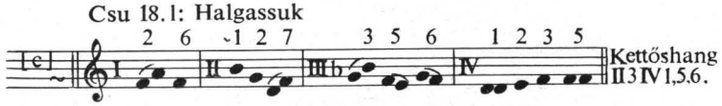
Ep 226.1: Halgassuk



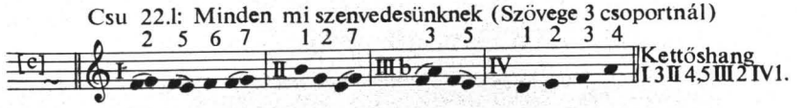
Ög 64.1: Halgassuk (Kulcsa téves)



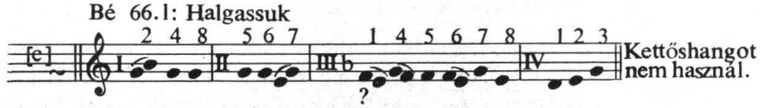
Csu 18.1: Halgassuk



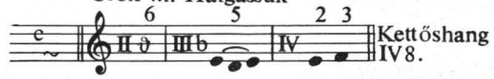
Csu 22.1: Minden mi szenvedesünknek (Szövege 3 csoportnál)



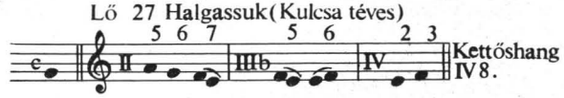
Bé 66.1: Halgassuk



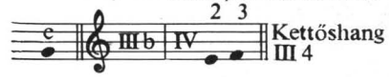
Cson 4.1: Halgassuk



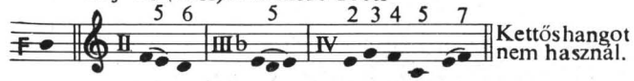
Lő 27 Halgassuk (Kulcsa téves)



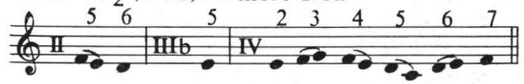
Raj 50 *(R 132)* Ex more docti



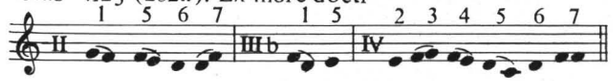
Raj 50 *(R 81)*: Ex more docti



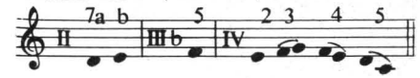
Stäb 412_2 (225.1) Ex more docti



Stäb 412_3 (282.1): Ex more docti



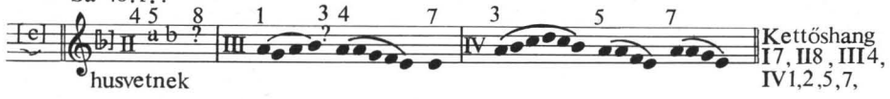
Bäum 183a (I.k. 427.1): Ex more docti



17

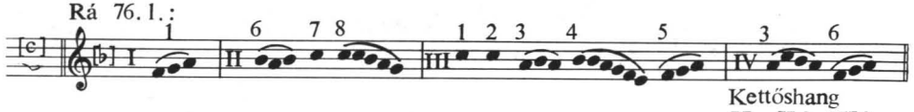
Bár a középkori források fríg zárásúak, mégis Ba-t külön típusként jelöltük meg: ritkán használ kulcsot, de jelen esetben határozottan *f* kezdőhangot jelöl. Ennek megfelelően követi Sá, Rá és Ká. A XVII. sz-ban Ög a kulcsa szerint frígben jegyzi dallamát, (III. tónus), s így követik Spá, Csu és Lő. Raj R 8, 26g és 132 közel állanak dallamainkhoz.

Sá 48.1.:



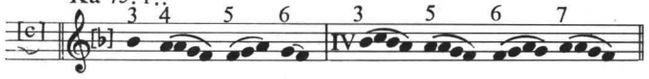
Kettőshang I7, II8, III4, IV1,2,5,7,

Rá 76.1.:



Kettőshang I7, II8, III3 IV 1,2,5,7,8

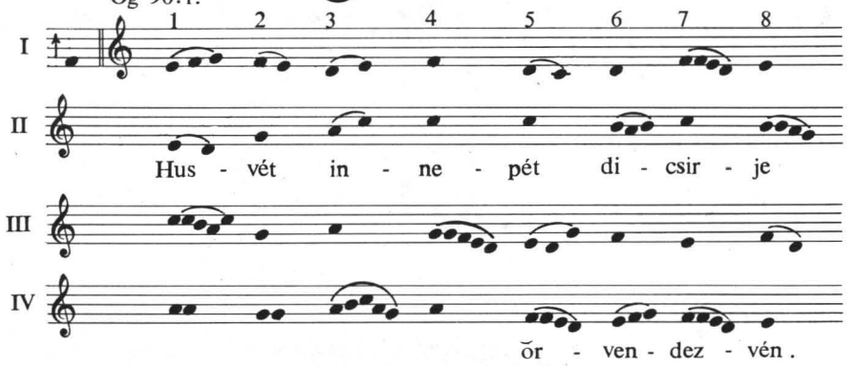
Ká 75.1.:



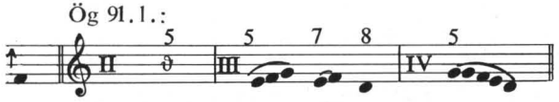
Kettőshang I7, II4, IV1,2,5,7,8

B típus

Ög 90.1.

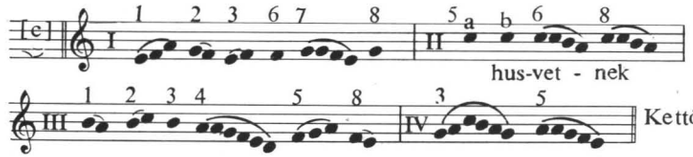


Ög 91.1.:



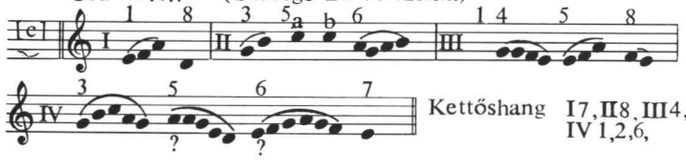
Kettőshang I7, II8, III 1,4,5, IV 1,2,5,7

Spá 104.1.: (Szövege Ba 70 szerint)



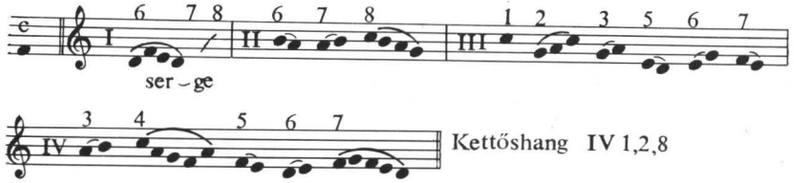
Kettőshang I7, II6,8, III4, IV 1,2,5,7

Csu 24.1.: (Szövege Ba 70 szerint)



Kettőshang I7, II8, III4, IV 1,2,6,

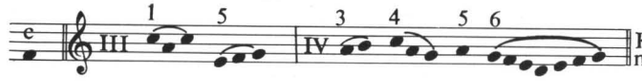
Lő 42.1. (Szövege Ög 90 szerint)



Kettőshang IV 1,2,8

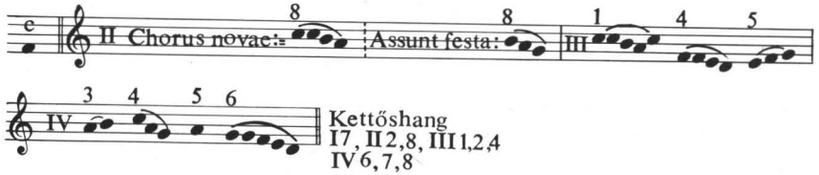
B típushoz hasonlítva:

Raj 54 *(R 8 és 26 g)*: Chorus novae Jerusalem



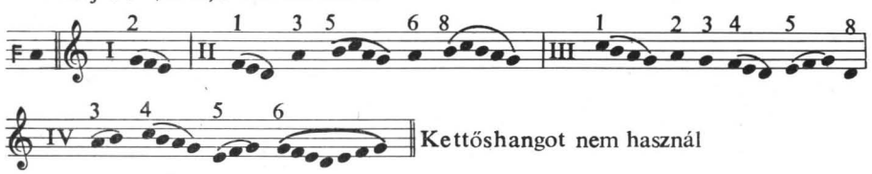
Kettőshangot nem használ

Raj 54 *(R 132)*: Chorus novae és Assunt testa

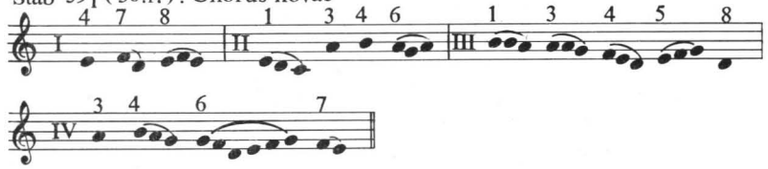


Kettőshang I7, II2,8, III1,2,4 IV 6,7,8

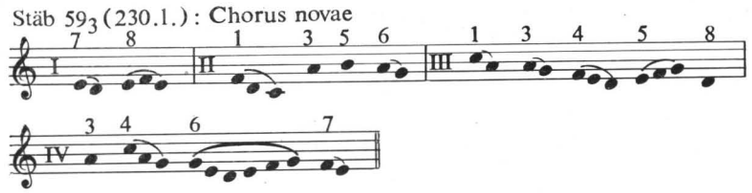
Raj 54 *(R 81)*: Chorus novae



Stäb 59_1 (36.1.): Chorus novae



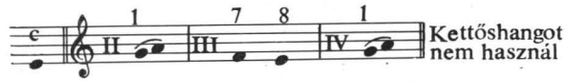
Stäb 59_3 (230.1.): Chorus novae



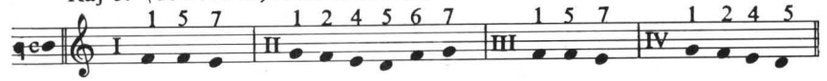
18

Nem meglepetés Zahn német forrásával való szószerinti egyezés. Az Ep-nek a többi magyar graduáltól való függetlenségére már utaltunk (l. Bárdos, Eperjesi Graduál id. m. I. 168. l.). Így az eperjesi német környezet hatását természetesnek tartjuk.

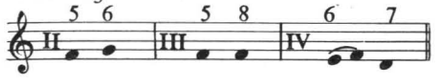
Raj 59 *(R 81)*: Plasmator hominis



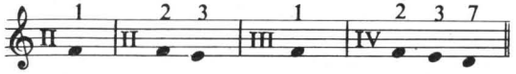
Raj 59 *(R 24 és 21)*: Immense coeli



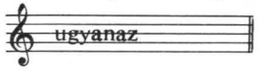
Stäb 145_3 (213.1.): Immense coeli



Stäb 145_1 (86.1.): Immense coeli



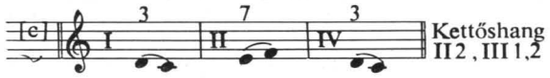
Zahn 513 (I.k. 513.1.): Immense coeli



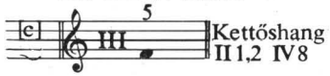
19

A középkori Raj R 132 kézirattal Ba lényegében, Ög és Lő pedig teljesen egyezik. Ke leírása bizonytalan.

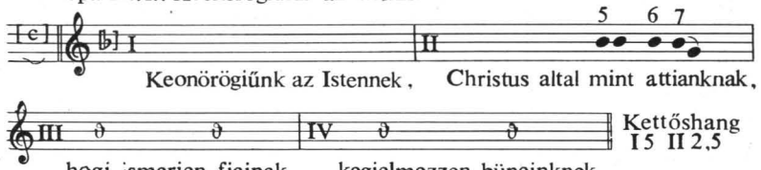
Csá 41.1. : Látod Isten



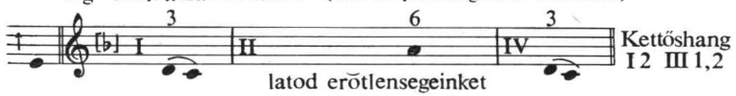
Rá 136.1. : Látod Isten



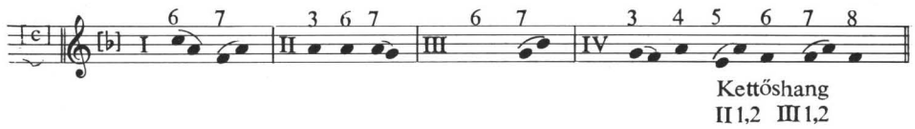
Spá 177.1.: Koenörögiűnk az Istennek



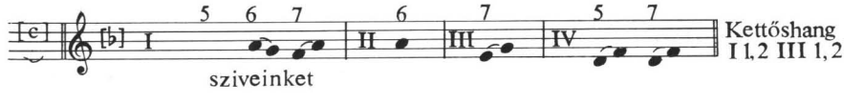
Ög 182.1.: Látod Isten (Ba 119. szövegének variánsa)



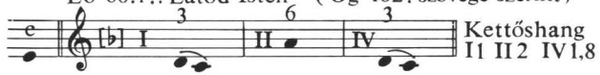
Ke 17.1.: Látod Isten



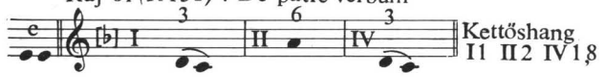
Csu 35.1.: Látod Isten



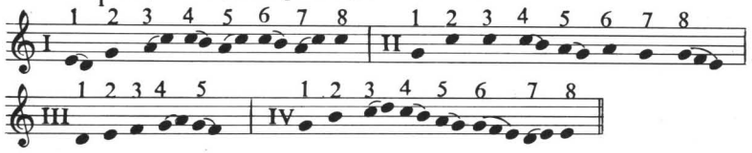
Lő 66.1.: Látod Isten (Ög 182. szövege szerint)



Raj 61 *(R 132)* : De patre verbum



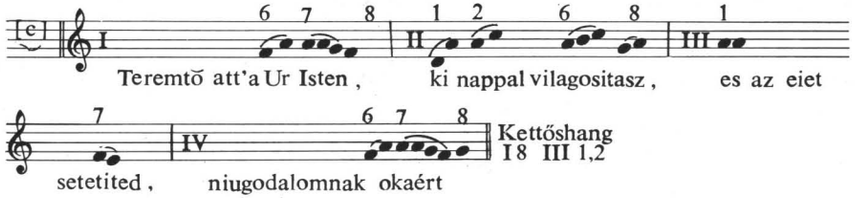
Stäb 505, 1.: (220.1.): De patre verbum



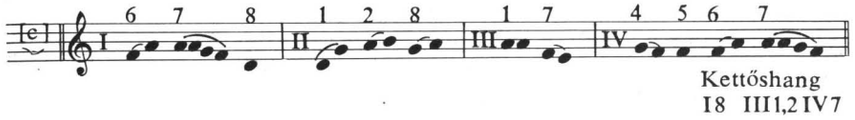
20

Ba tér csak el a középkori mintától a 9, 9, 10, 8-as soraival. Ba II 1 helyén egyéni alakításnak látszó kvart lépést a többi graduál a középkori minta szerint kvintre javítja, Ög és Lő pedig furcsa kettős kvarttá alakítja. – I 2, I 7 és IV 7 helyeket tekintetbe véve Ep elkülönül a többitől. Ezek Raj R 8 és 132-höz hasonlítanak, Ep viszont Raj R 43, R 81 és Zahn dallamával egyezik.

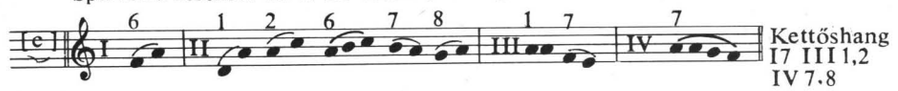
Sá 15.1.: Teremto att'a Ur Isten



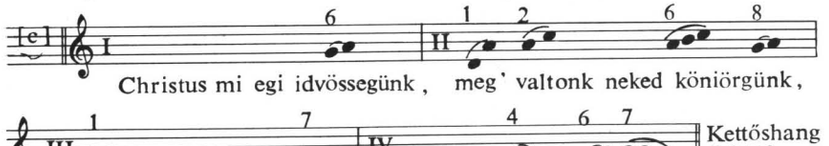
Nd 29.1.: Teremtő att'a Ur Isten (Szövege Sá 15. szerint)



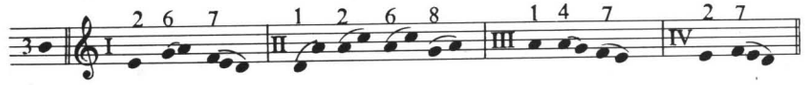
Spá 35.1.: Teremtő att'a Ur Isten (Szövege Sá 15. szerint)



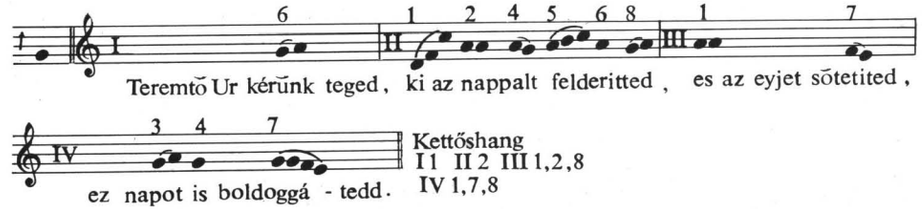
Spá 37.1.: Christus mi egi idvössegünk



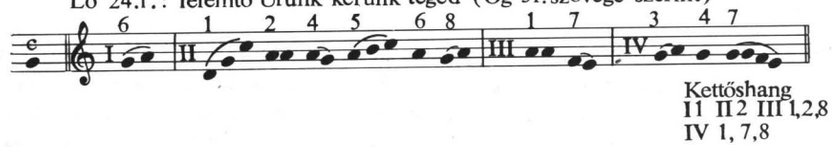
Ep 711.1.: Atya Istennek egy Fia (Szövegét lásd a (10) sz. csoportban)



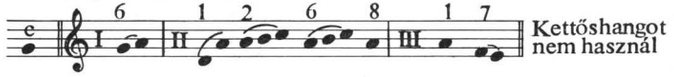
Ög 51.1.: Teremtő Ur kérünk teged



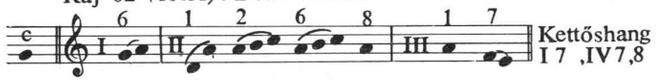
Lő 24.1.: Teremtő Urunk kerünk teged (Ög 51. szövege szerint)



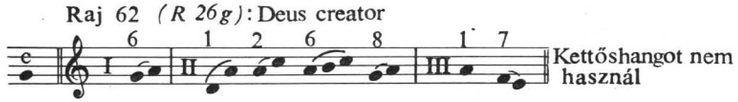
Raj 62 *(R 8)*: Deus creator



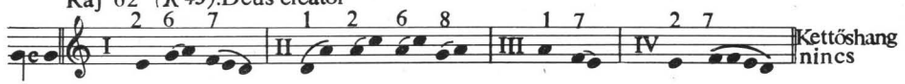
Raj 62 *(R 132)*: Deus creator



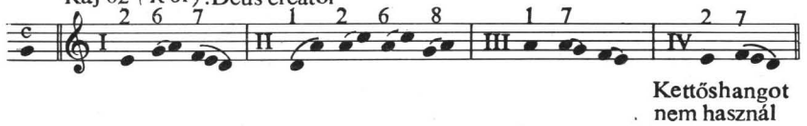
Raj 62 *(R 26g)*: Deus creator



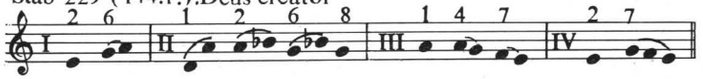
Raj 62 *(R 43)*:Deus creator



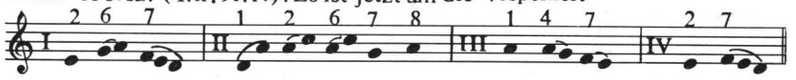
Raj 62 *(R 81)*:Deus creator



Stäb 229 (144.1.):Deus creator



Zahn 330. sz. (I.k. 91.1.): Es ist jetzt um die Vesperzeit

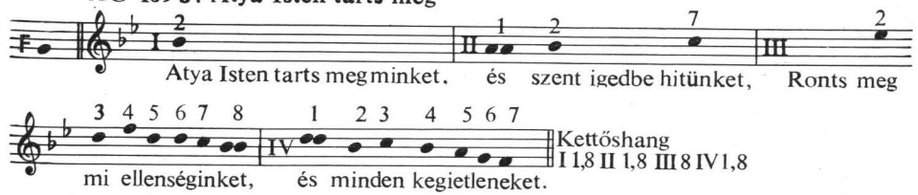


21

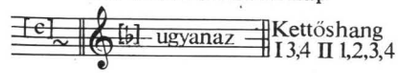
A Fénylik az nap kezdetű himnusz szótagszáma mindegyik forrásban a IV. sorban 9-re bővül. – Ba csaknem szószerint egyezik Raj R 132-vel, HG és Bé kivételével a többi is követi őt. – A felületes leíró Bé furcsa átalakítást mutat, kvart transzpozíció sem közelíti jobban dallamainkhoz. – HG variánsainak (I 1, II 2 és a III, IV. soɾ) középkori forrásokban

nem találjuk kellő alapját. Őt viszont a graduálokon kívüli énekeskönyvek követik, a kat. CC 1651-ben már vezetőhanggal is ellátja, s így veszi át napjainkban a Ref 233 és Ev 747 is. Ref 302 ellenben Ba követőihez csatlakozik.

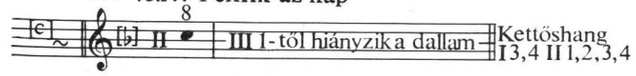
HG 109b: Atya Isten tarts meg



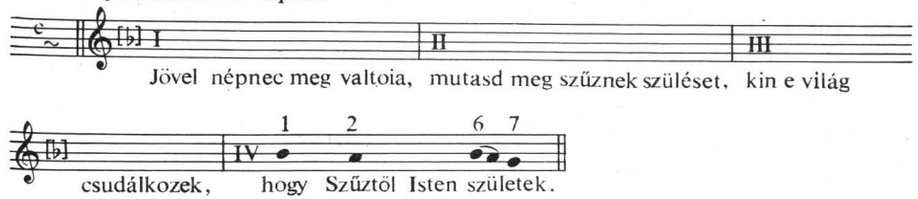
Rá 73.1.:Fénlik az nap



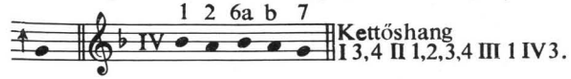
Ká 73.1.: Fenlik az nap



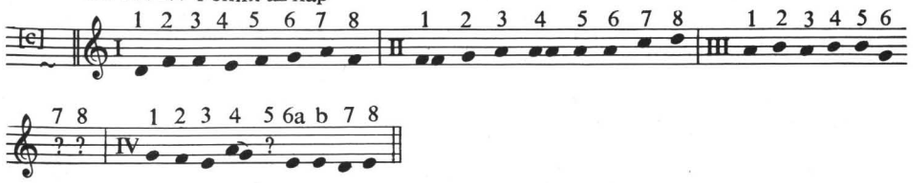
Ep 51.1.: Jövel népnec



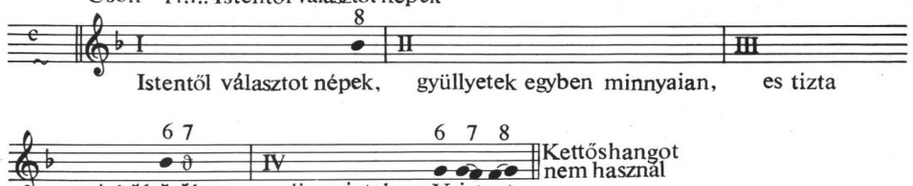
Ög 89.1.: Fenlik az nap (Kulcsa hibás)



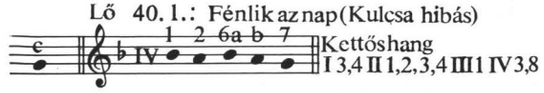
Bé 97. l.: Fénlik az nap



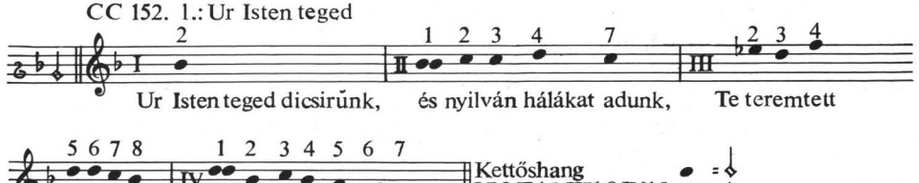
Cson 14.l.: Istentől választot népek



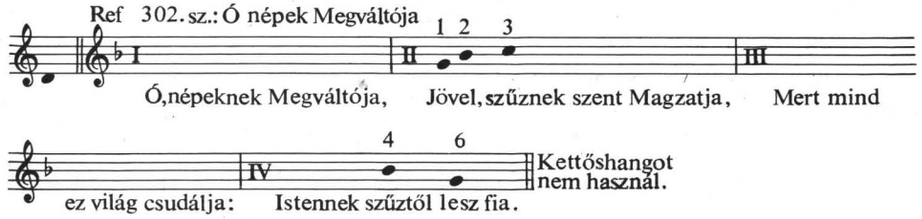
Lő 40. l.: Fénlik az nap (Kulcsa hibás)



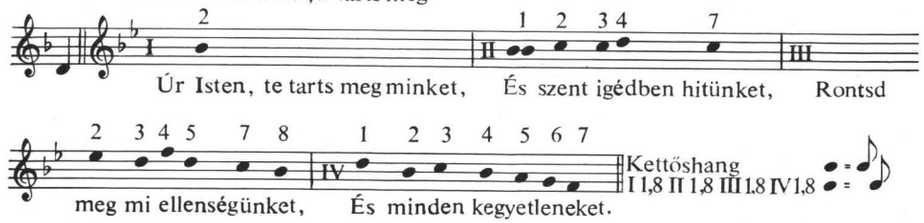
CC 152. l.: Ur Isten teged



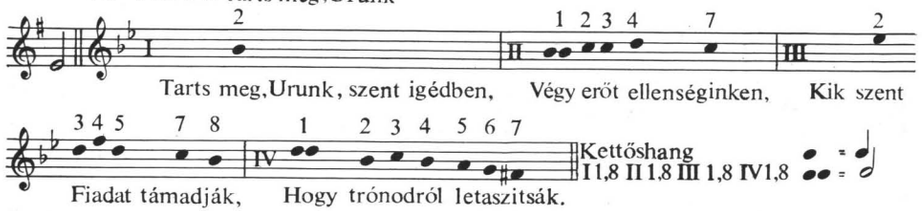
Ref 302. sz.: Ó népek Megváltója



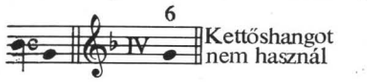
Ref 233. sz. Úr Isten, te tarts meg



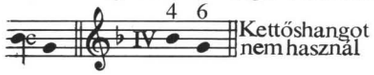
Ev 747. sz. Tarts meg, Urunk



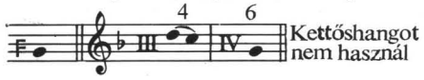
Raj 65 *(R 132)* Veni redemptor



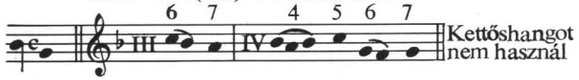
Raj 65 *(R 8 és 26g):* Veni redemptor



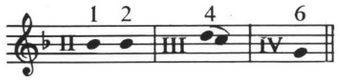
Raj 65 *(R 81):* Veni redemptor



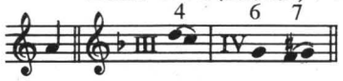
Univ III. (2.1.): Conditor alme



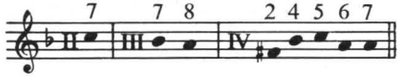
Stäb 501 (217.1.): Veni redemptor



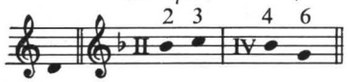
Zahn 307a (I.k.84.1.) Von Adam her solange Zeit



Zahn 307 b (I.k.84.1.): Veni redemptor



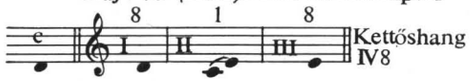
Bäum 1/I. (I.k.243.1.): Veni Redemptor és Der Heyden Heylandt komm her zu



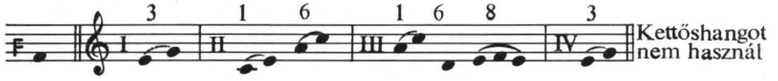
22

Dallamunknak Raj R 132-vel feltünő az egyezése. Csupán a III 6 hely furcsa számunkra. Átveszi a *d–e* clivist, de két szótagot ír alá, s így a 8. szótag helyén az *e*-t már nem jelzi.

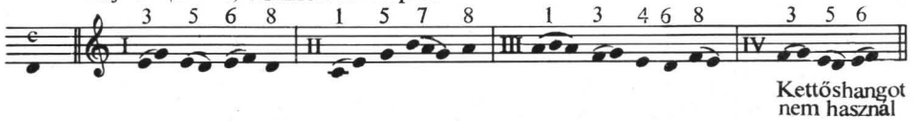
Raj 70 *(R 132):* Christe redemptor



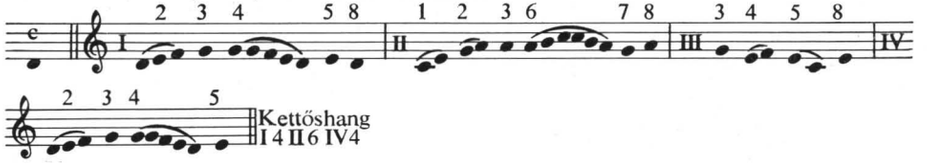
Raj 70 *(R 81):* Christe redemptor



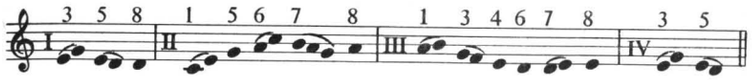
Raj 70 *(R 261)* : Christe redemptor



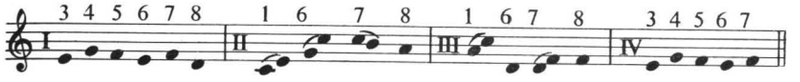
Univ III (234.1.) Placare Christe servulis



Stäb 71$_1$ (43.1.): Bellator armis



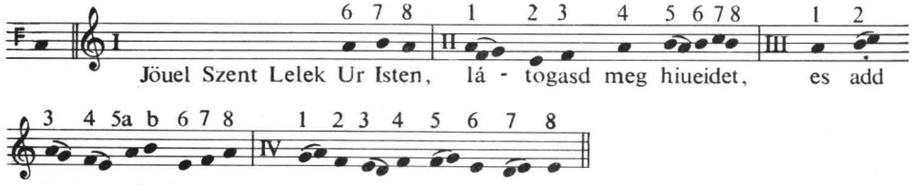
Stäb 71$_6$ (218.1.): Christe redemptor



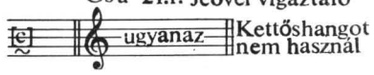
23

Csak az Ög, Bé és Lő ragaszkodik az eredeti 8-as szótagszámokhoz. Ba és követői a III. és IV. sorban 6 és 12 szótagúak. Mi az eredeti középkori forma szerint folyamatosan írtuk fel őket. – Ba és Raj R 132 feltünően közel állnak egymáshoz. A II 1 melizmás megoldása – melyet csak az Ep, Bé, Ap és Lő nem használ – csupán a magyar középkori anyagban jelentkezik. Ugyancsak az összes graduál IV 5 helyén található clivis motívum – torculus helyett – csak a hazai középkori emlékekben található. – HG terccel lejjebb írja dallamát I 6-tól kezdve, így III. tónusban (fríg) zár. A II. sortól Ke és Csu is követi, bár az utóbbi visszakanyarodik az eredeti záráshoz. – Ög szótagszám és dallam tekintetében is közelebb áll a középkori forráshoz, mint Ba. Ep-ben viszont Raj R 81 rokonságát érezzük. – A graduálokon kívüli énekeskönyvek népénekké való átalakításukban a szokás szerint melizmák helyett egyszerű szillabikus megoldásokra törekszenek. A kat. Kersch 158 talán Raj R 81 féle típust érezte mintának, de variánsainak alapját nem találjuk anyagunkban. A ma használatos Ref 373 és Ev 742 sem graduáljainkból él, hanem Zahn 295-tel egyezik.

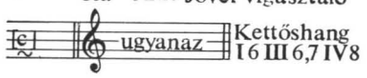
HG 313/b: Jöuel Szent Lelek



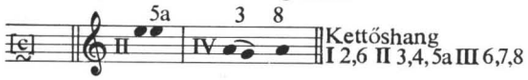
Csá 21.1. Jeovel vigaztalo



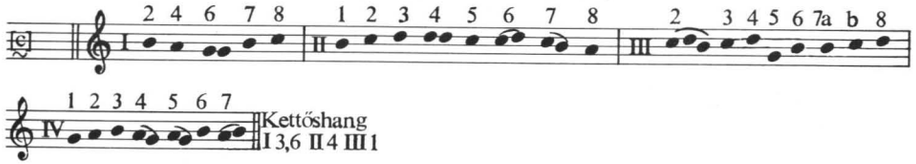
Rá 92.l. Jövel vigasztalo



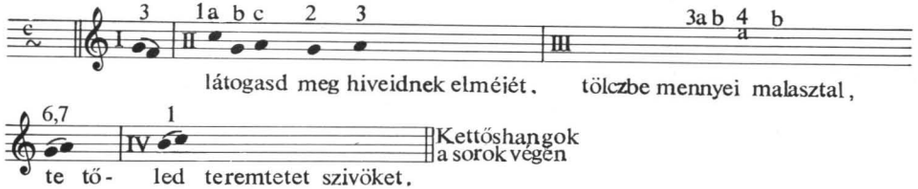
Spá 151.l.: Jövel vigaztalo



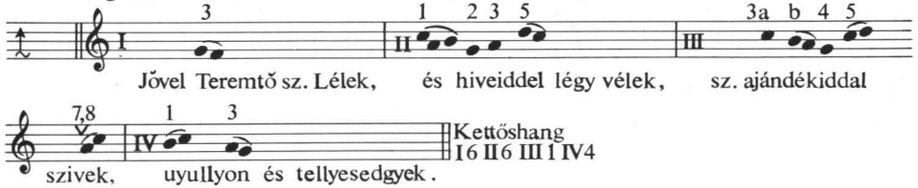
Ap 39.l.: Jövel szent lelek (szövege HG 313b szerint)



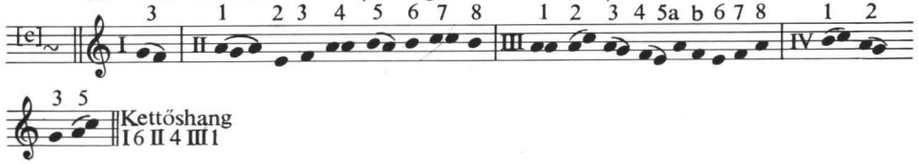
Ep 640.l.: Jövel szent Lélek (HG 313b szövege változata)



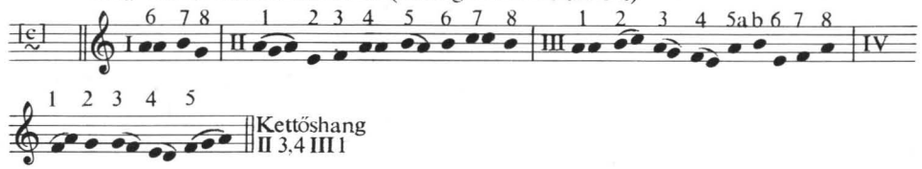
Ög 129.l.: Jövel teremtő sz. Lélek (Kulcsa hibás)



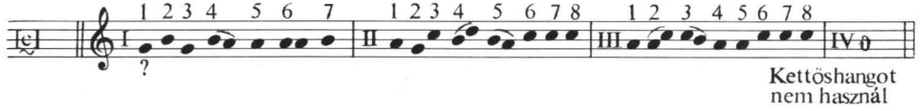
Ke 7. l.: Jövel szent Lelek (Szövege HG 313b szerint)



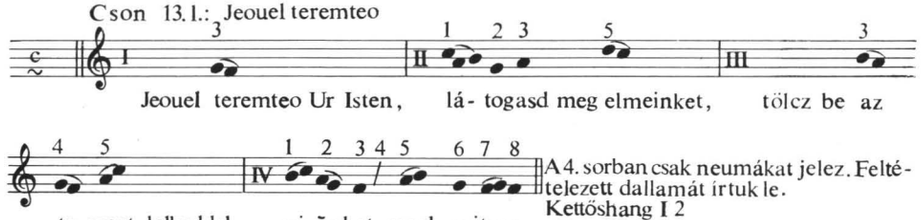
Csu 27. l.: Jövel szent Lelek (Szövege HG 313b szerint)



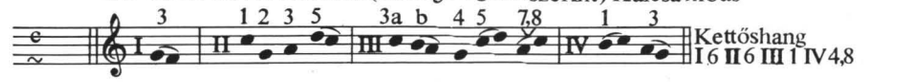
Bé 123.l.: Jövel teremtö sz. Lélek (Szövege Ög 129. szerint)



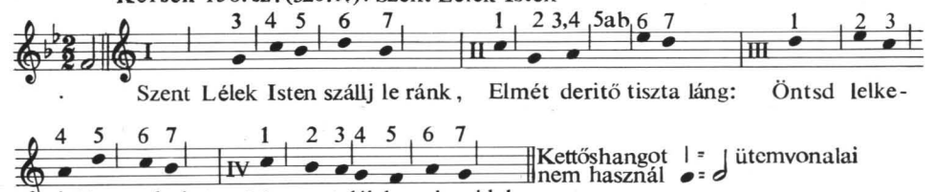
Cson 13.l.: Jeouel teremteo



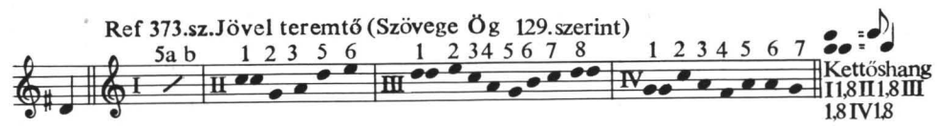
Lő 51.l.: Jövel teremtő (Szövege Ög 129. szerint) Kulcsa hibás



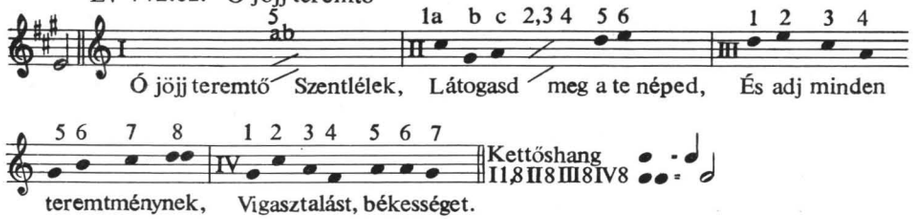
Kersch 158. sz. (326.l.): Szent Lélek Isten



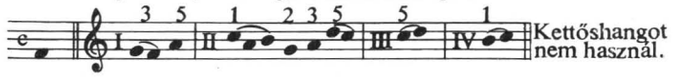
Ref 373.sz. Jövel teremtő (Szövege Ög 129. szerint)



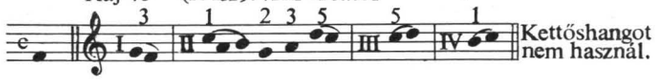
Ev 742.sz. Ó jöjj teremtő



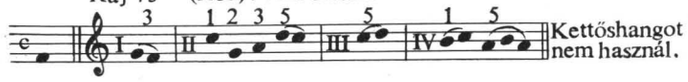
Raj 73 *(R8 és 26g)*: Veni creator Spiritus



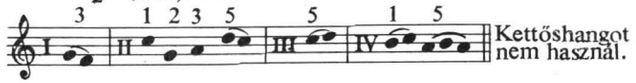
Raj 73 *(R 132)*: Veni creator



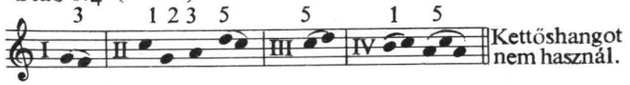
Raj 73 *(R81)*: Veni creator



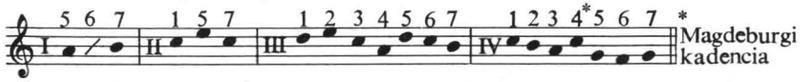
Stäb 17_2 (27.1.): Nunc stance nobis



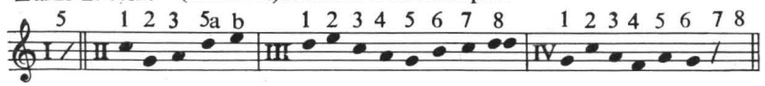
Stäb 17_4 (232.1.): Veni creator



Zahn 294.sz. (I.k.80.1.): Komm Gott Schöpfer



Zahn 295.sz. (I.k.80.1.): Komm Gott Schöpfer

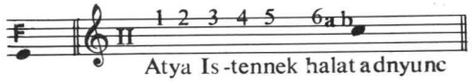


Bäum 344.sz. (I.k.646l.): Komm heiliger Geist, - Veni creator

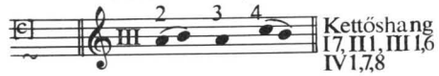
24

A Naptámadástul kezdetű himnusz mindenütt 8, 9, 8, 9, HG és Kom pedig a Jó keresztyének c-ben 8, 9, 8, 8 szótagszámmal él. – Ba Raj R 132-vel egyezik leginkább, míg Ep inkább R 81-el. Ög és Lő II. sorának megoldására *(h)* az R 26 ill. Stäb 53_1 ad példát. Ámde Kom II. sorára *(a)* már nem találunk alkalmas mintát.

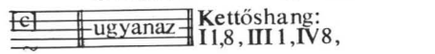
Hg 218b : Jo keresztyenec



Óv 25.1. : Jo kereszt'enek

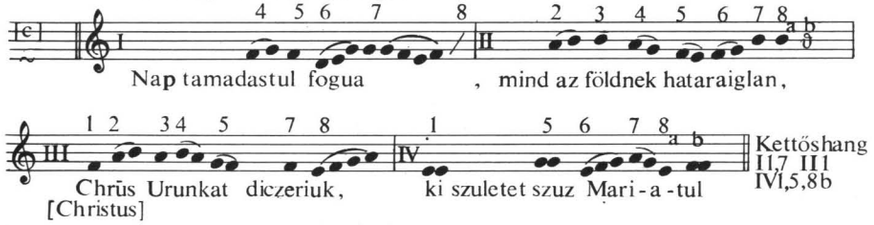


Óv 25. l.: Gonosz keg'etlen

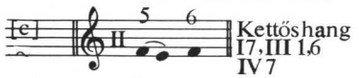


Sá 11.1. : Jo keresztienek

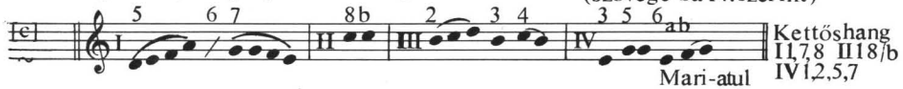
Sá 14.1.: Nap tamadastul fogua



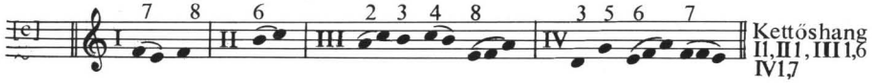
Rá 27.1.: Jo keresztenec



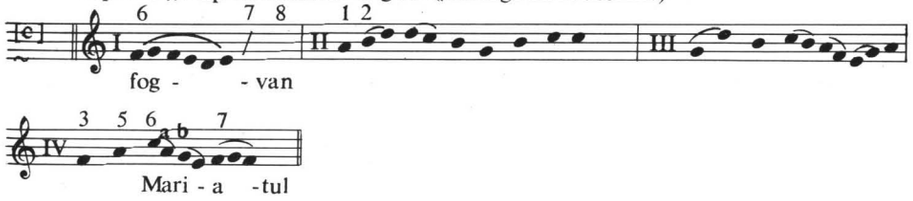
Spá 24.1.: Nap támadástul fogvan (szövege Sá 14. szerint)



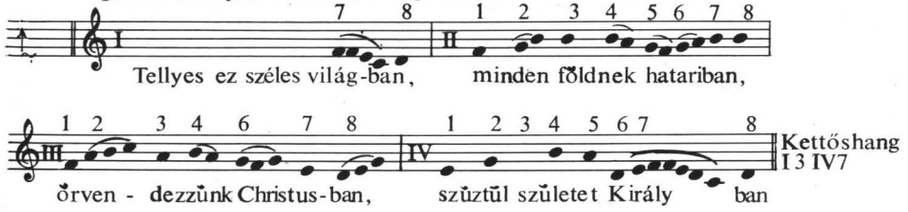
Ká 27.1.: Jo keresztyenek



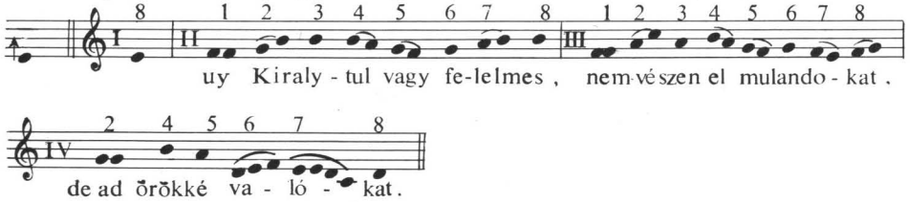
Ep 116.1.: Nap tamadastul fogvan (Szövege Sá 14 szerint)



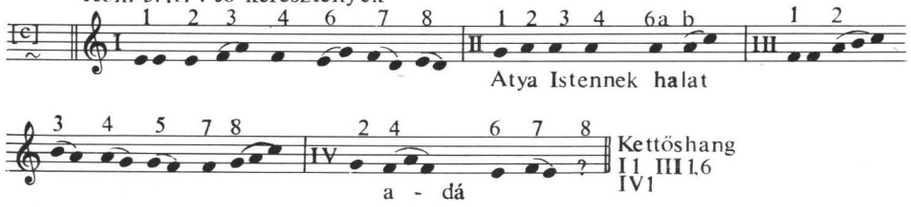
Ög 28.1.: Tellyes ez szeles világban



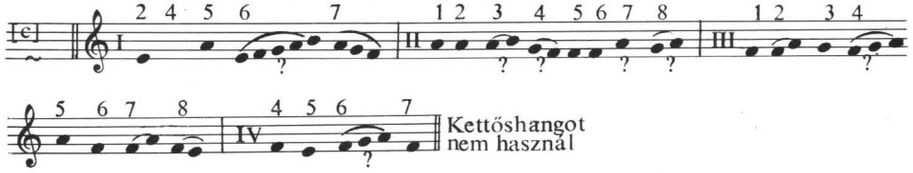
Ög 47.1.: Gonosz kegyetlen (Kulcsa csak a 4. sorban helyes.)



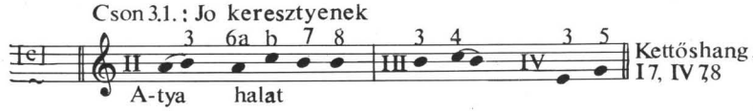
Kom 37.1.: Jo keresztények



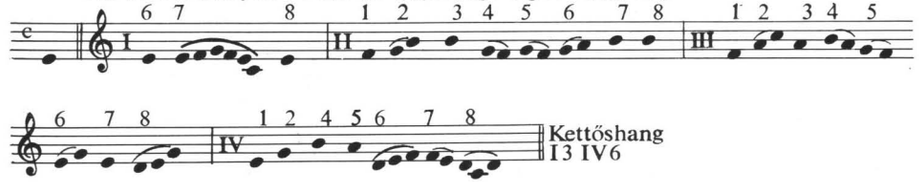
Bé 33.1.: Tellies ez szeles (Szövege Ög 29. szerint)



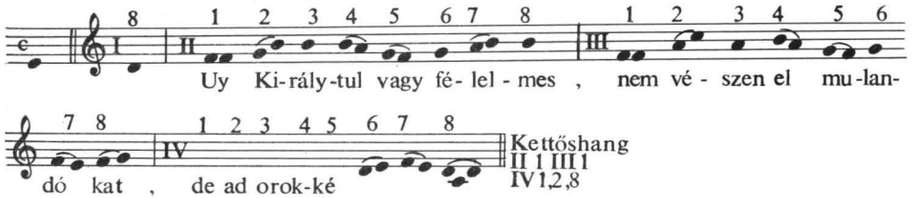
Cson 3.1.: Jo keresztyenek



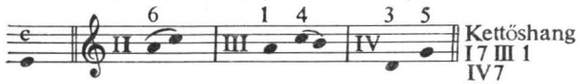
Lő 14.1.: Tellyes ez szeles (Szövege Ög 29. szerint)



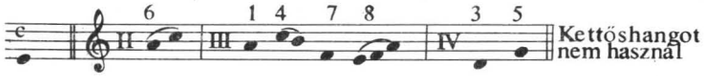
Lő 23.1. : Gonosz kegyetlen (Kulcsa Ög 29. szerint, szintén rossz)



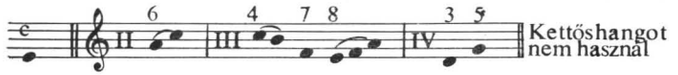
Raj 77 *(R 132)* : A solis ortus *és* Hostis Herodes impie



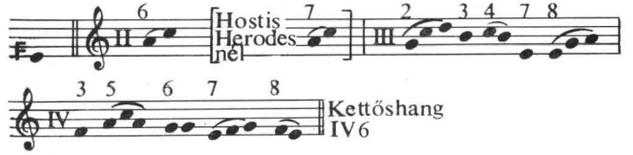
Raj 77 *(R 26 g)* : A solis ortus



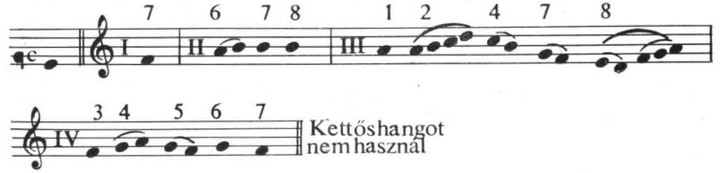
Raj 77 *(R 8)* : A solis ortus



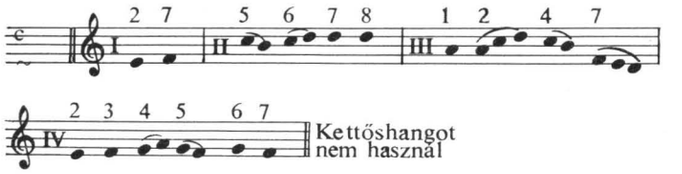
Raj 77 *(R 81)* : A solis ortus és Hostis Herodes



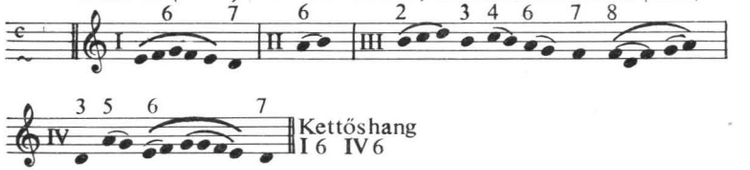
Raj 77 *(R 26 l)* : A solis ortus



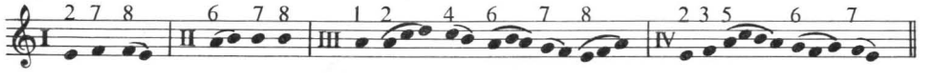
Univ I *(304 v)* : A solis ortus



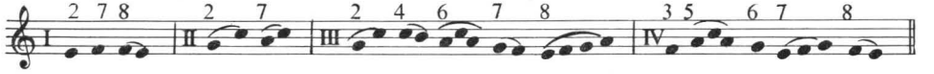
Univ III *(23.1.)* : Salvate flores, Crudelis Herodes *(23.1.)*



Stäb 53$_1$ *(31.1.)* : Enixa est puerpera

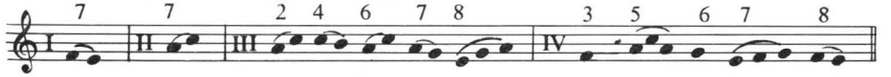


Stäb 53$_4$ *(219.1.)* : A solis ortus

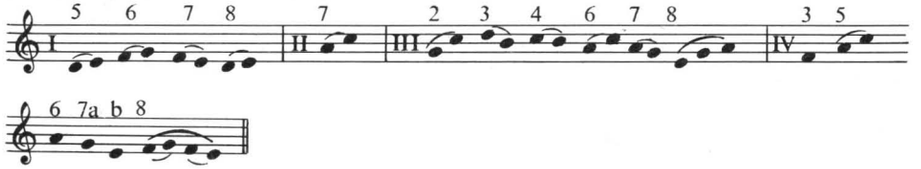


Stäb 53$_6$ *(275.1.)* : A solis ortus

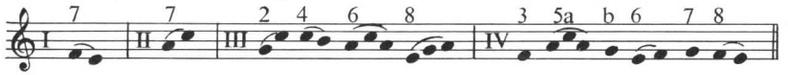
Zahn 297a *(I.k . 80 .1.)* : Christum wir sollen



Bäum 34| I. *(1.k. 279.1.)* : Christum wir sollen



Bäum 34/III. *(I.k.280.1.)*: A solis ortus *és* Christum wir sollen

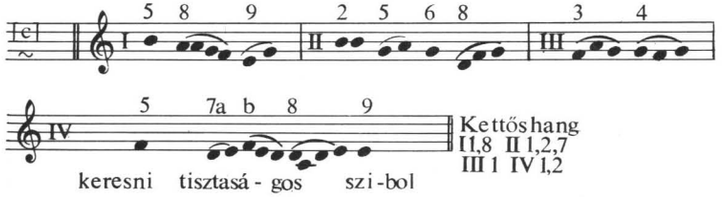


25

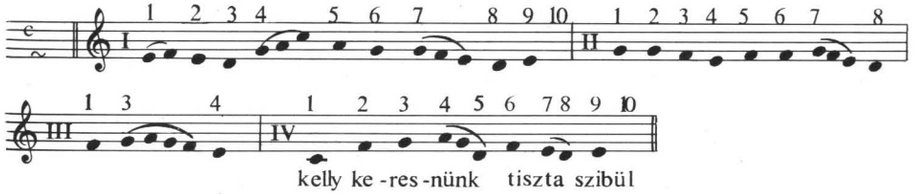
Spá és Sá átveszi pontosan a középkori 10, 10, 7, 10 formát, Nd a IV. sor 8-as, Ög és Lő pedig a III. és IV. sort 8-as szótagszámmal fordítja. – Forrásaink eléggé követik a középkori dallamokat, de egyikkel sem jellemző a kapcsolatuk. Ep ill. Ög variánsainak önállóságáról ítéletet mondani a kevés középkori példa alapján nehéz.

Sá 16.1.

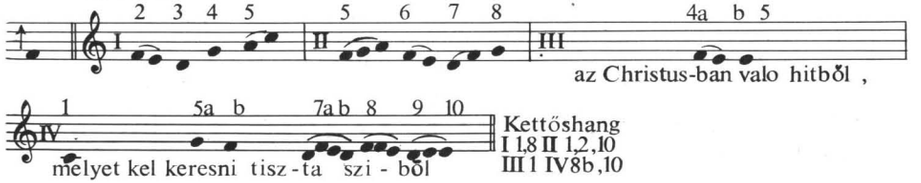
Nd. 30.1.



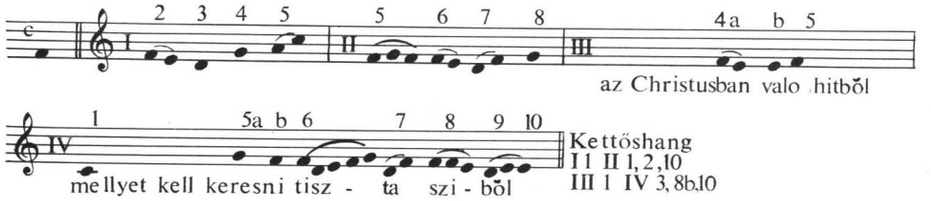
Ep 225.1.



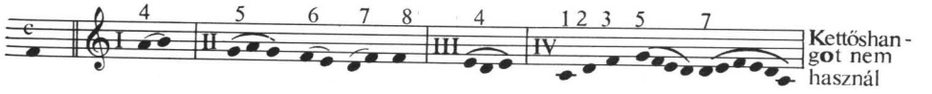
Ög 52.1.



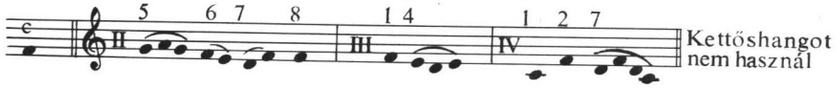
Lő 25.1.



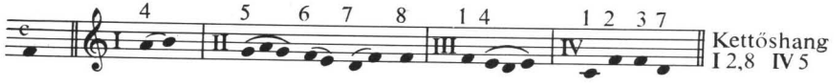
Raj 78 *(R 8)*: Dies absoluti praetereunt



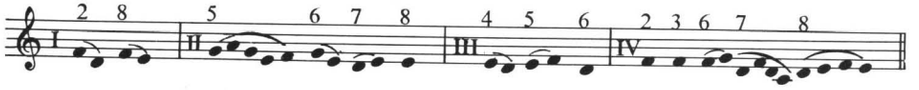
Raj 78 *(R 81)*: Dies absoluti praeterunt



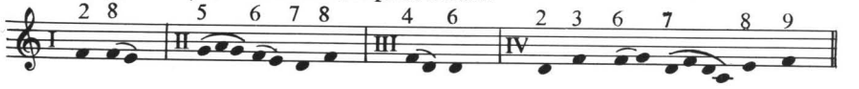
Raj 78 *(R 132)*: Dies absoluti praeterunt



Stäb 508$_1$ *(224.1.)*: Dies absoluti praeterunt



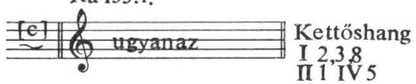
Stäb 508$_2$ *(283.1.)*: Dies absoluti praeterunt



26

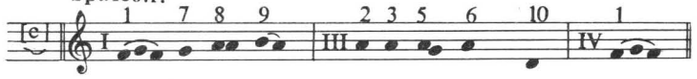
Csupán Ba és az őt rendszerint pontosan másoló Rá tér el az örökölt 11, 11, 11, 5 szótagszámtól a III. sorban, a többi kiigazítja *és* közbeiktatásával ill. szövegvariánssal. – Jelen esetben éppen az Ep követi egy hang híján Raj R 81-t. Tőle függetlenül, szintén önállóan igazodik a középkori forrásokhoz Cson is. – Ha akadnak is feltünő eltérések Ba és a középkori kéziratok között (II. 6–11 és III. sor), mégis közelebb áll hozzájuk, mint Stäblein példájához.

Rá 155.1.



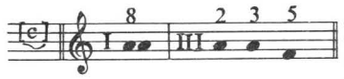
Kettőshang
I 2,3,8
II 1 IV 5

Spá 186.1.



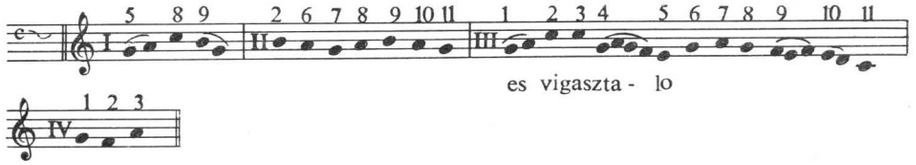
Kettőshang
I 2,3,8
II 1 III 5,9

Ká 123.1.

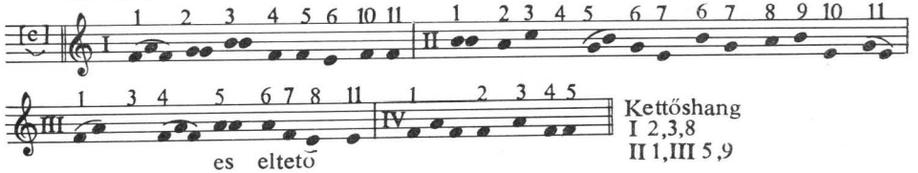


Kettőshang
I 2,3,8
II 1 III 5,9

Ep 689.1. (Kulcsa hibás)



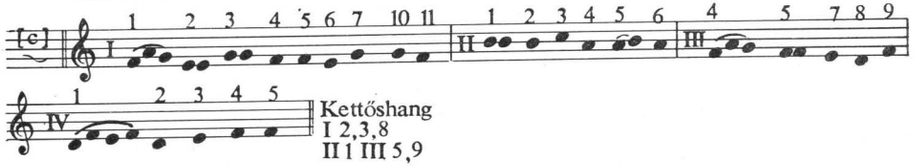
Ke 25.1. javított



Kettőshang
I 2,3,8
II 1,III 5,9

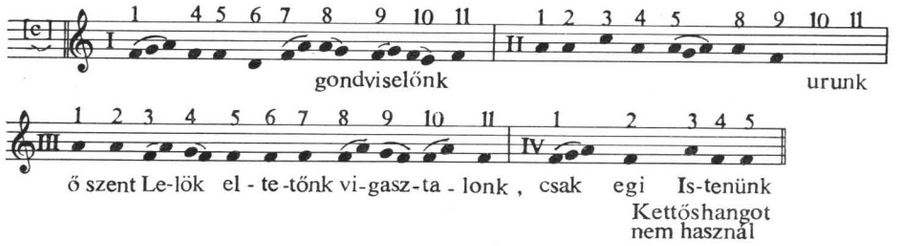
es eltető

Csu 30.1.



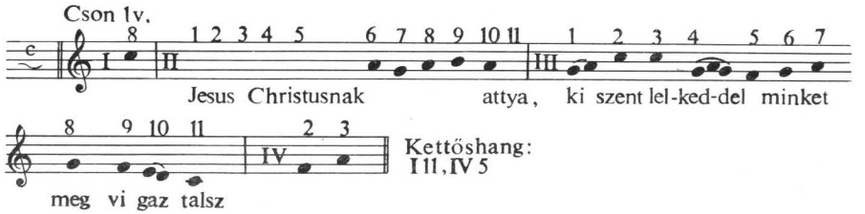
Kettőshang
I 2,3,8
II 1 III 5,9

Bé 161.1.



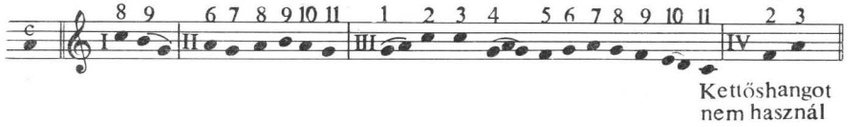
Kettőshangot
nem használ

Cson 1v.



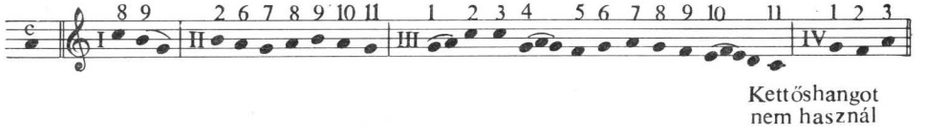
Kettőshang:
I 11, IV 5

Raj 81. *(R 8, 26g, és 132)*: O pater sancte



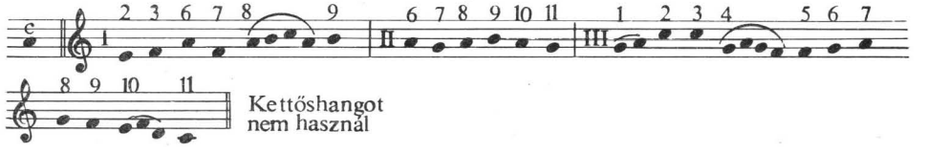
Kettőshangot
nem használ

Raj 81. *(R 81)*: O pater sancte



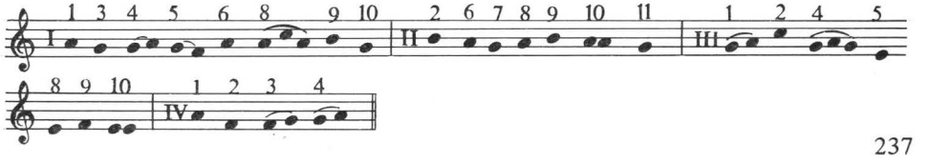
Kettőshangot
nem használ

Raj 81. *(R 24)*: Nocte surgentes



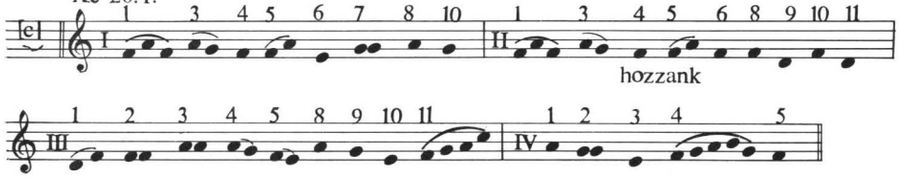
Kettőshangot
nem használ

Stäb 731 45.1.): Christe sanctorum

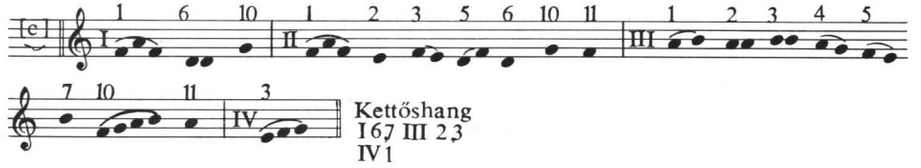


HG ugyan közel áll az egyetlen megmaradt Raj R 81 dallamunkhoz, de a III. sor, valamint IV 3 ismeretlen forrás feltételezésére ösztönöz. Stäblein két dallama sem ad segítséget. – Ke és Csu felületes kézirat, mégis fel kell figyelnünk Ke-nél a III. sor mély kezdésére.

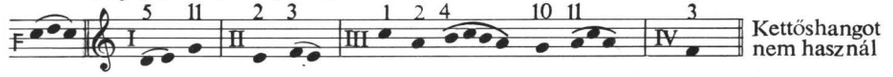
Ke 26.1.



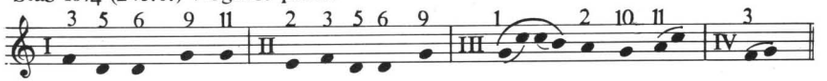
Csu 35.1.



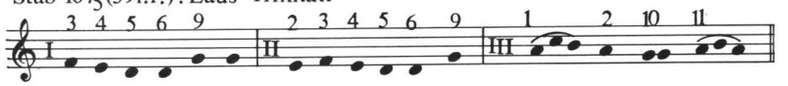
Raj 83.*(R 81)*: Virginis proles



Stäb 107_4 (245.1.) Virginis proles

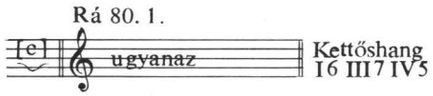


Stäb 107_5 (391.1.): Laus Trinitati

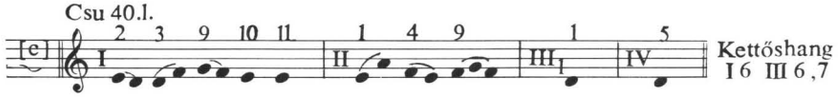


Ba eredetijében az I. sor hibásan terccel feljebb van írva. Ezt az elírási hibát Raj R 132 kéziratból veszi át nyilván. A hibára Rajeczky is utal. – Ba-ból átmásolja természetesen Rá is, Csu viszont függetleníti magát, sőt egyéb helyeken is pontosabban követi a középkori dallamot. Valószínűbb, hogy ő Raj R 8 vagy 26g-t ismerte, mert elkerülte az első sorban lévő hibát. Raj R 81 és Stäblein dallama távolabb áll kéziratainktól.

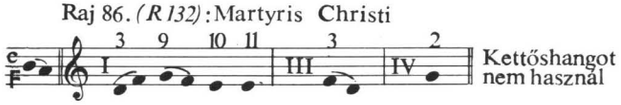
Rá 80. 1.



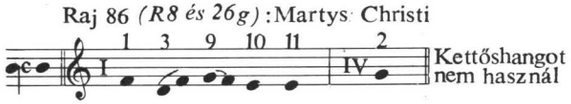
Csu 40.1.



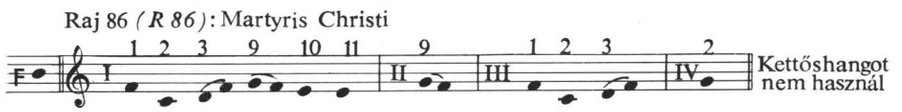
Raj 86. *(R 132)*: Martyris Christi



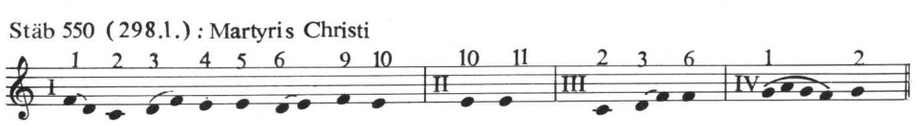
Raj 86 *(R 8 és 26g)*: Martys Christi



Raj 86 *(R 86)*: Martyris Christi

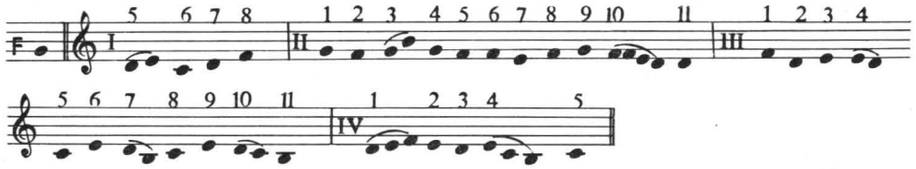


Stäb 550 (298.1.): Martyris Christi

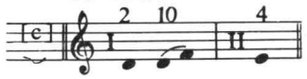


HG eljárása a legfeltűnőbb. A II. sortól kezdve végig szekunddal lejjebb csúsztatja dallamát, s így *c*-n zár. – Szokatlan még, hogy Lő nem az Ög-t, hanem az Ep-t követi s vele együtt Raj R 81-el közeli rokon. Az Ög viszont HG, Rá és Spá-val együtt Ba megoldását veszi át főleg az I. sorban s így Raj R 132 ill. R 8-al rokonok. Bäumker dallama ugyan közel áll Ep-hez, de Zahn példái erős szótagátrendezéseik miatt nem jöhetnek számításba.

HG 289a.l.: Iduezlégy Christus ez vilagnak Ura (Szövegét lásd (28).sz csoportnál)

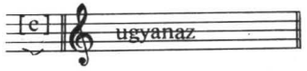


Sá 49.l.: Szenteknek te vag'



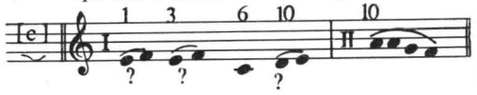
Kettőshang
II 10,11 III 1,2,9

Rá 84.l.: Szenteknek te vag'



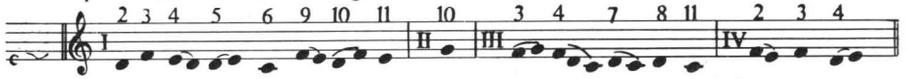
Kettőshang
II 1,10 III 1,2,9
IV 5

Spá 141.l.: Szenteknek te vag'

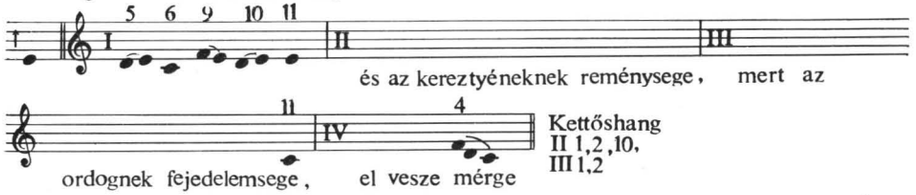


Kettőshang
I 1 II 1,10 III 2,9
IV 5

Ep 504.l.: Szenteknek te vag'

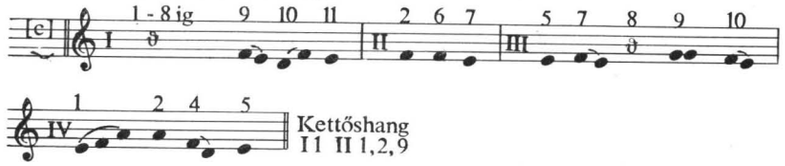


Ög 92.l.: Szenteknek te vag'



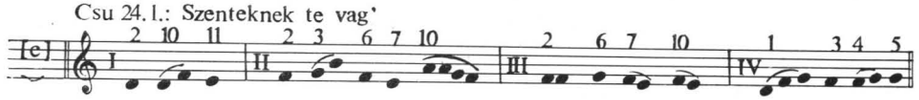
Kettőshang
II 1,2,10,
III 1,2

Ke 1.l.: Szenteknek te vag'



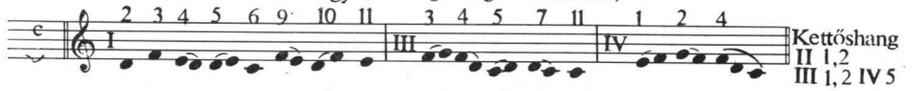
Kettőshang
I 1 II 1,2,9

Csu 24.l.: Szenteknek te vag'



Kettőshang
II 1,10
III 1,2,9

Lő 44.l.: Szenteknek te vagy (Szövege Ög 92. szerint)

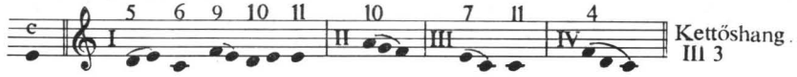


Kettőshang
II 1,2
III 1,2 IV 5

Raj 87.l.: *(R 132)*: Vita sanctorum

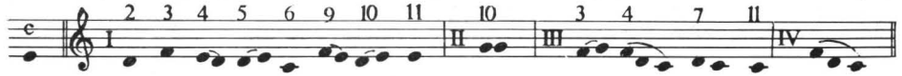
Kettőshang
II 10 III 3

Raj 87. *(R 8)*: Vita sanctorum



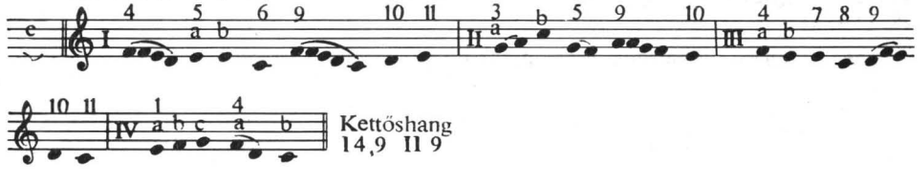
Kettőshang
III 3

Raj 87 *(R 81)*: Vita sanctorum



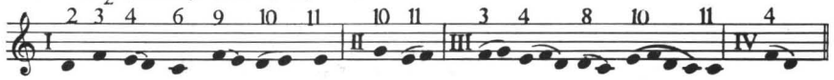
Kettőshang
II 10 III 3

Univ III.(219.l.): Custodes hominum

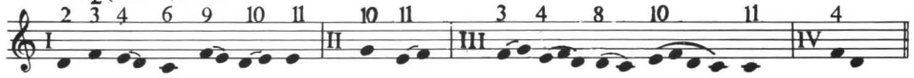


Kettőshang
I 4,9 II 9

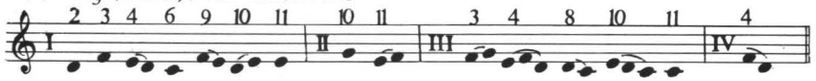
Stäb 423_2 (228.l.): Vita sanctorum



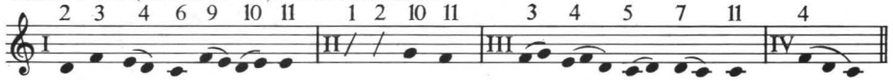
Stäb 423_2 (228.l.): Vita sanctorum



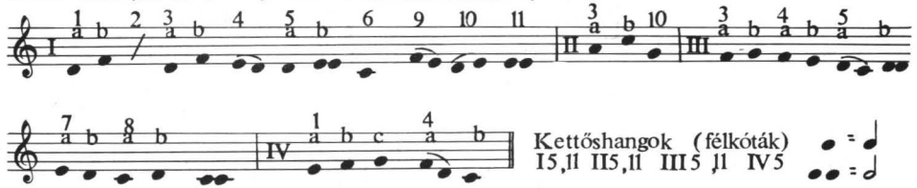
Stäb 423_3 (258.l.): Vita sanctorum



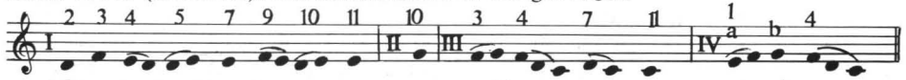
Zahn 5005 (III. k. 264.l.): Vita sanctorum



Zahn 5008. (III.k. 265.l.): Herr Christ des Lebens Quell



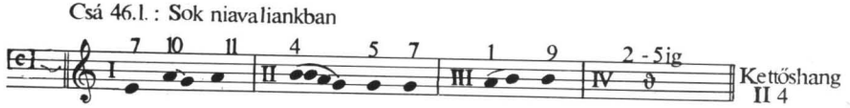
Bäum 271 I. (I k. 554.l.): Vita sanctorum és Der heiligen Leben



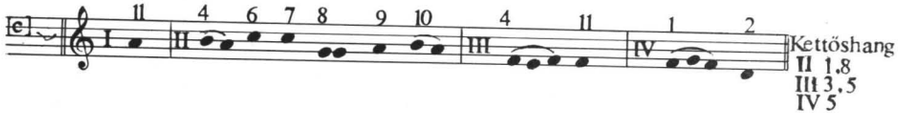
30

Feltünő, hogy Ep önállóan kapcsolódik ill. variálja az ismeretlen középkori forrás dallamát. Ög viszont a Ba-tól örökölt dallamváltozatot közelebb viszi Ba-nak Raj R 132 ill. R 8 és 26g-ben feltehető mintájához. Stäbleinnek főleg 2. példája távol esik tőlünk.

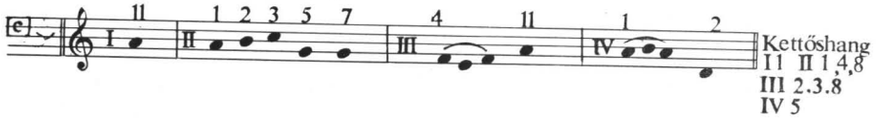
Csá 46.l.: Sok niavaliankban



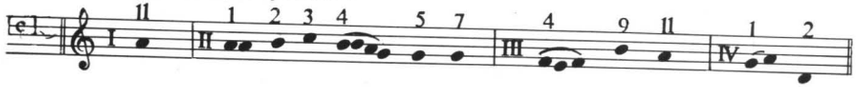
Rá 171.l.: Sok n'aval'ankban



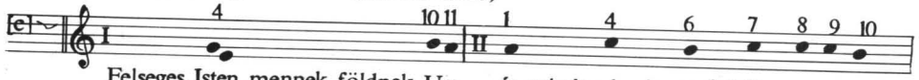
Spá 194.l.: Sok niavaliankban



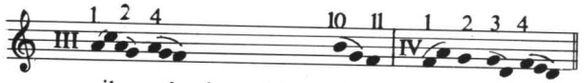
Ká 131.l.: Sok nyavalyánkban



Ep 703. l.: Felseges Isten (Kulcsa téves)

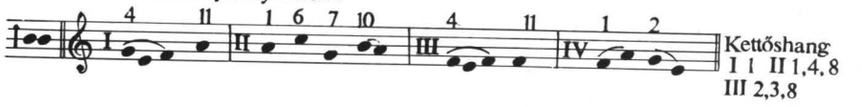


Felseges Isten mennek földnek Ura, és mindeneknek nag' bölcz alkotoja,

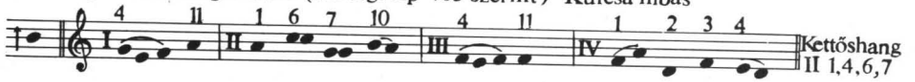


vilagosságnak czudalatos Atya, es formaloja

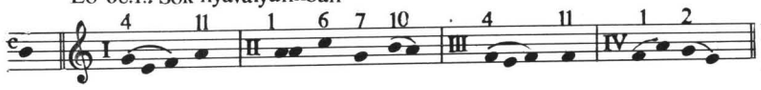
Ög 184.l.:Sok nyavalyánkban



Ög 173.l.: Felseges Isten (Szövege Ep 703 szerint) Kulcsa hibás

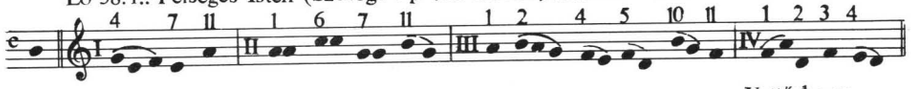


Lő 68.l.: Sok nyavalyánkban



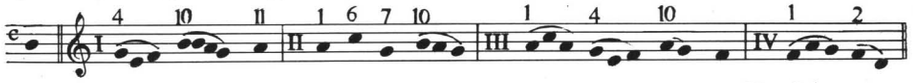
Kettőshang
I 1 II 1,4,8
III 2,3,8

Lő 58.l.: Felséges Isten (Szövege Ep 703 szerint) Kulcsa hibás



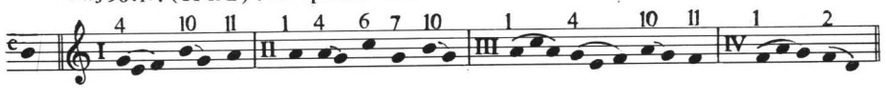
Kettőshang
I 1 II 1,4,6,7
IV 5

Raj 90.l.: (R 8 és 26g): Ut queant laxis



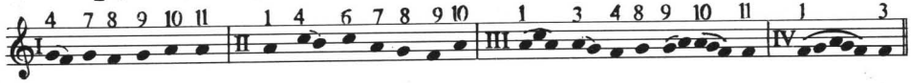
Kettőshangot
nem használ

Raj 90.l.: (R 132): Ut queant laxis

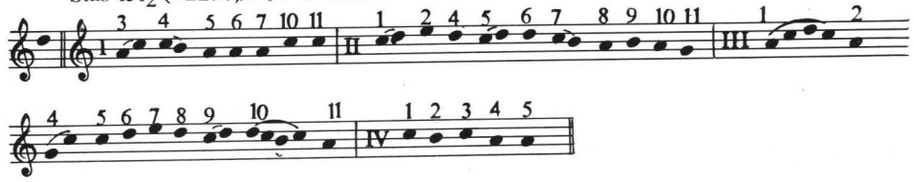


Kettőshang I 1

Stäb 422_2 (295.l.): Ut queant laxis



Stäb 151_2 (222.l.): Quod chorus vatum

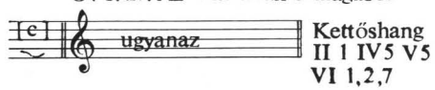


31

Az eredeti szótagszám mindkét típusban 8, 7, 8, 7, 8, 7. Már Ba-ból indul ki a 8, 8, 8, 8, 8, 7 átalakítás, s az Ög-ben lesz a folyamat teljes 8, 8, 8, 8, 8, 8. – A két dallamtípus (Raj 99 és 98) között fluktuálást vehetünk észre. Az Á típusban (III. tónus, fríg) Ep II. sora a B típus magasságában jár, viszont Ba a B típusban az előző típus szerint indítja dallamát,

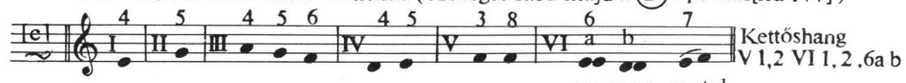
s csak a sor végén vált át a B típus felé, s a IV. sor végén mégis frígben zár. (Ezt inkább elírásnak tartjuk.) E bizonytalanság jellemzi a többi graduált is. Így az Ög 195 a IV. sortól az Á típusból a B-be vált át s így is zár. – A későbbi graduálon kívüli Kv az Ög szövegét veszi át, de inkább Ba-val rokon. CC az Ep megoldását követi a 2. sorban, de nem érzünk közvetlen kapcsolatot benne a graduálokkal. A késői Tárk 27 pedig messze jár a graduálok világától, a B típusban viszont Tárk 56 mollosítása ellenére is közvetlenül a középkori kéziratokat követi.

Óv 17.l.: Az Att'anak orszagabol



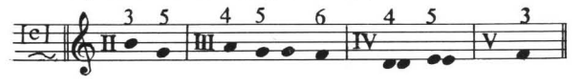
Kettőshang
II 1 IV5 V5
VI 1,2,7

Csá 45.l.: Jer diczeriük kereztienek (Szövegét lásd majd a (B) tipusnál[Ba 144])



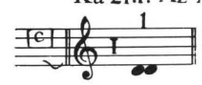
Kettőshang
V 1,2 VI 1,2,6a b
es nem u-tal

Spá 15.l.: Az attianak orszagabol



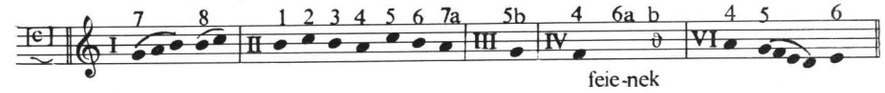
Kettőshang
I 1 III IV 5,6
V 5 VI 1,2

Ká 21.l. Az Atyanak orszagabol



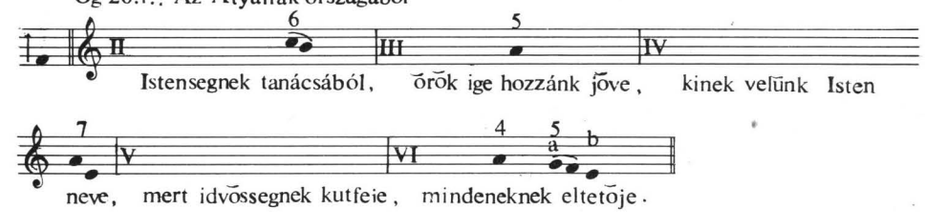
Kettőshang
I 1, II 1, IV5, V9
VI 1,2

Ep 118.l.: Az Atyanak orszagabul



feie-nek

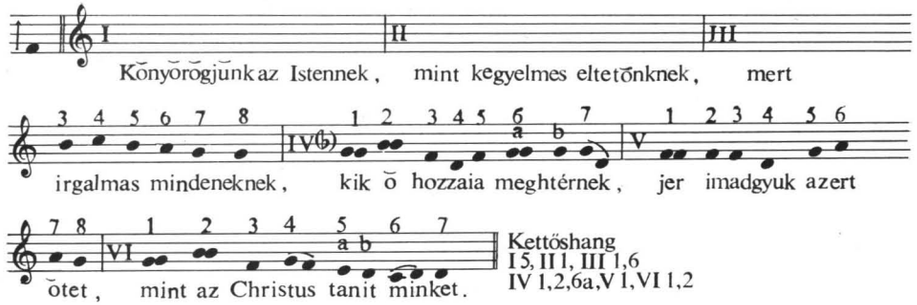
Ög 26.l.: Az Atyának országából



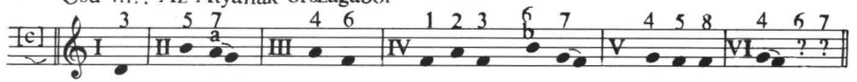
Istensegnek tanácsából, örök ige hozzánk jöve, kinek velünk Isten

neve, mert idvösségnek kutfeie, mindeneknek eltetője.

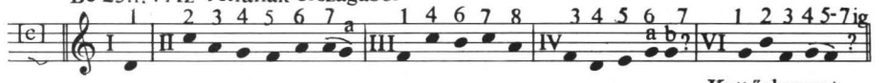
Ög 195.l.: Könyörögjünk az Istennek



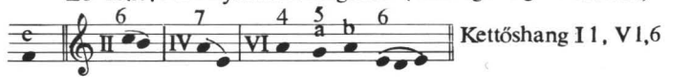
Csu 4.l.: Az Atyanak orszagabol



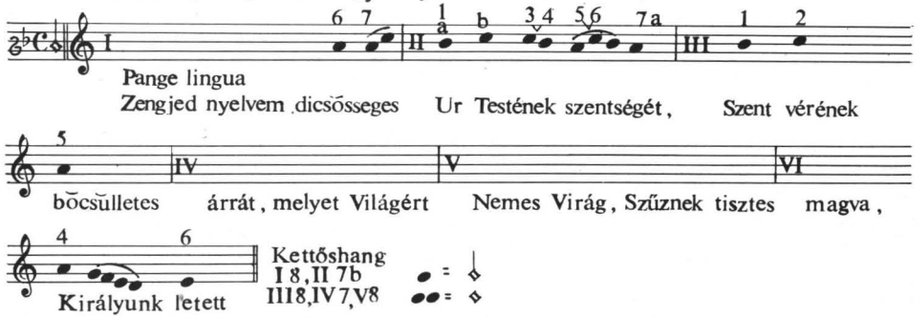
Bé 25.l.: Az Atianak orszagabol



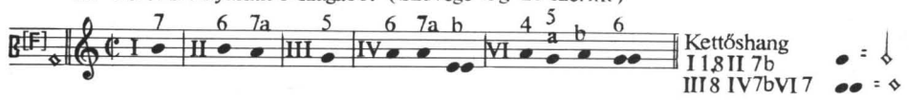
Lő 12.l.: Az Atyának országából (Szövege Ög 26 szerint)



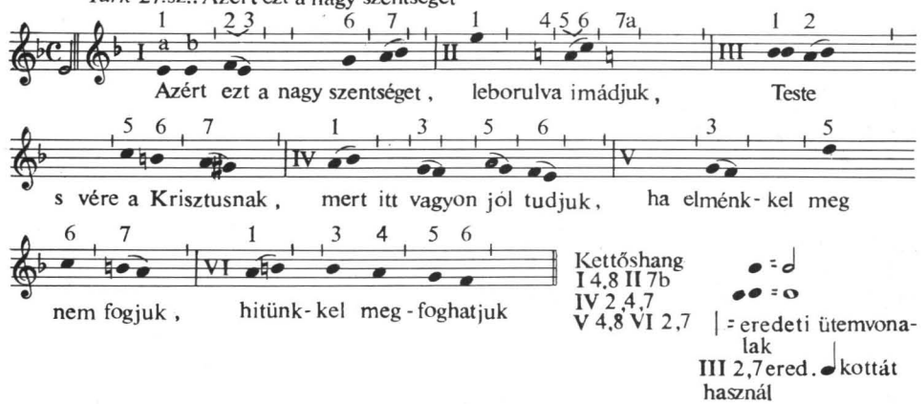
CC 87.l. Pange lingua és Zengjed nyelvem



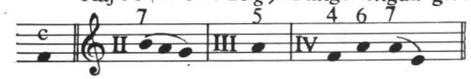
KV 9.l.: Az Atyának országából (Szövege Ög 26 szerint)



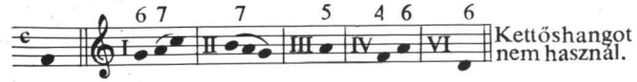
Tárk 27.sz.: Azért ezt a nagy szentséget



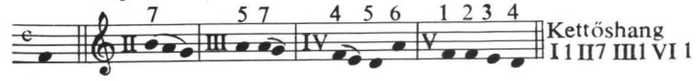
Raj 99 *(R 8 és 26 g)*: Pange lingua gloriosi, corporis



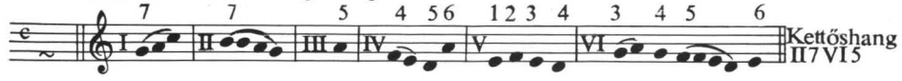
Raj 99 *(R 81)*: Pange lingua



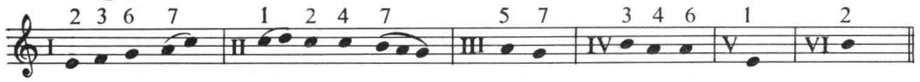
Raj 99 *(R 132)*: Urbs beata



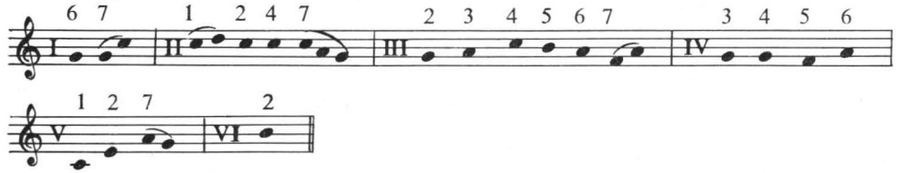
Univ III. 81.l.: Pange lingua



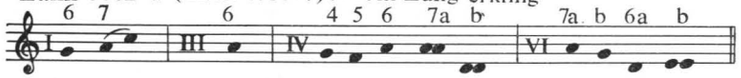
Stäb 56_1 (33.1.): Crux fidelis



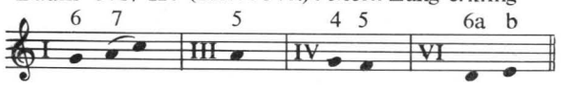
Stäb 56_4 (286.l.): Pange linga



Zahn 3682 a (II.k.471.l.): Mein Zung erkling

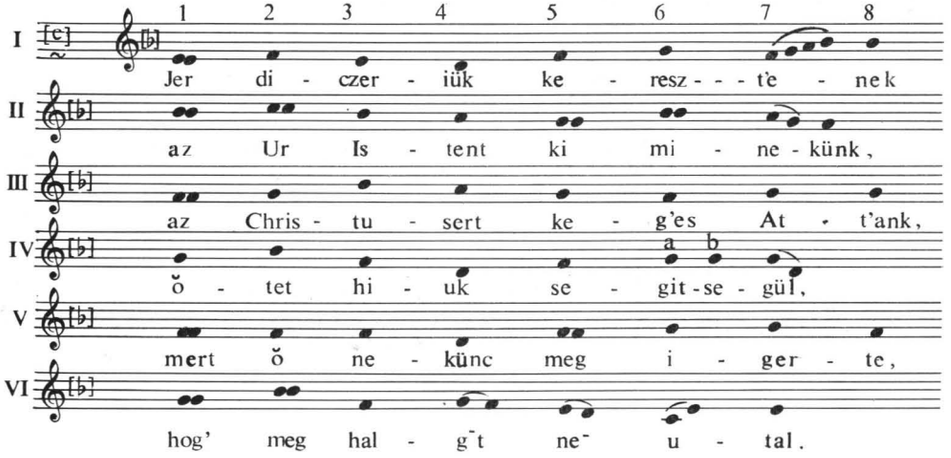


Bäum 371/II. (I.k.693.l.): Mein Zung erkling

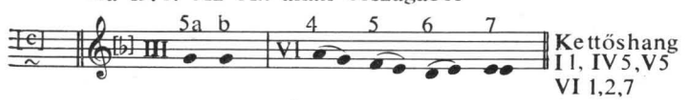


Ⓑ tipus

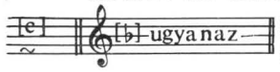
Ba 144. l.



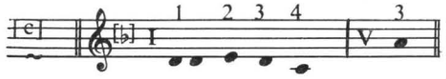
Rá 19.1. Az Att'anak orszagabol



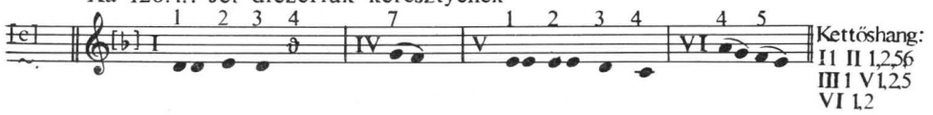
Rá 19.1. Jer diczeriük kereszt'enek



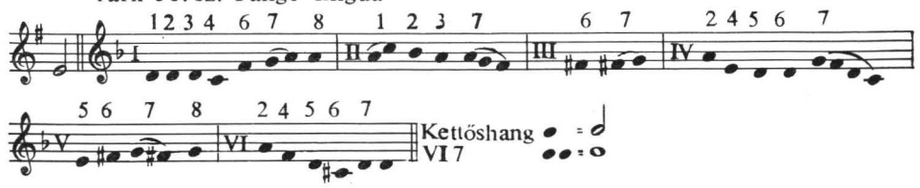
Spá 21.1.: Jer diczeriűk kereztienek



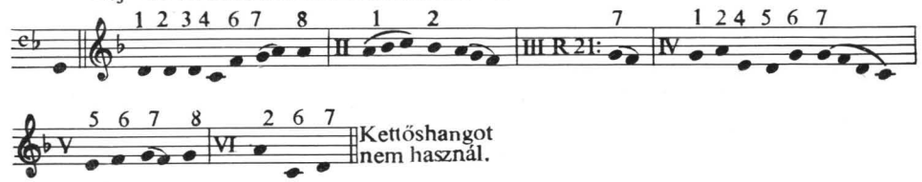
Ká 128.l.: Jer diczeriuk keresztyenek



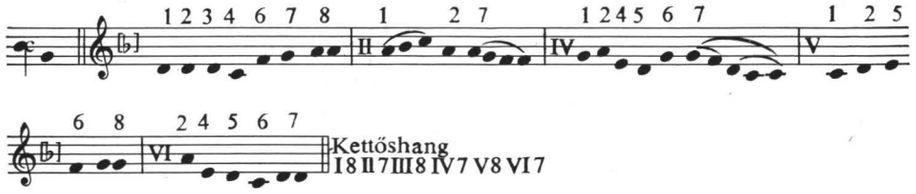
Tárk 56. sz. Pange lingua



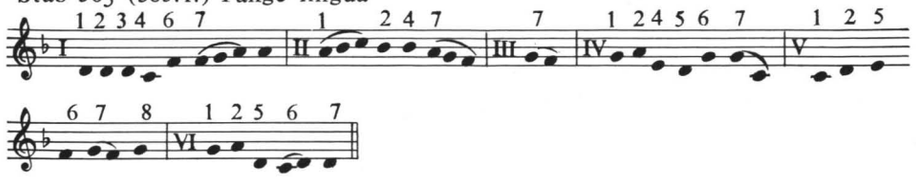
Raj 98 *(R 21 és 26l)*: Urbs beata Jerusalem



Raj 98 *(R 139)*: Gaude mater



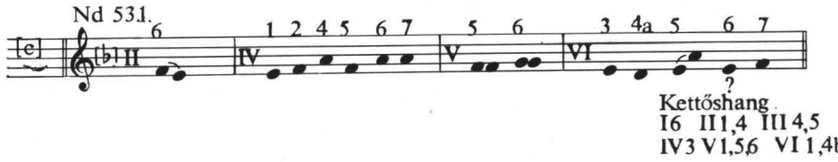
Stäb 565 (385.1.) Pange lingua



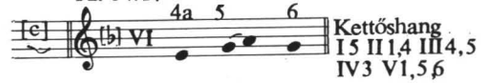
32

Az örökölt 8, 7, 8, 7, 8, 7 szótagszámot e csoportban csak a VI. sorban egészítik ki graduáljaink 8-ra. – Dallamváltozataink Raj R 81-el rokonok. R 8 és 26g dallamát, mely szekunddal magasabban VIII. tónusként szerepel, nem is írtuk ki. – Stäblein példáját pedig I 1 és II 1 formulája távolítja el a mieinktől.

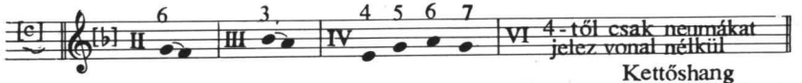
Nd 53.1.



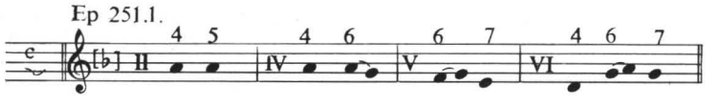
Rá 64.1.



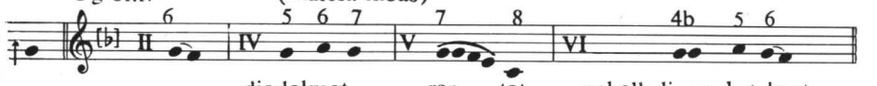
Ká 67.1.



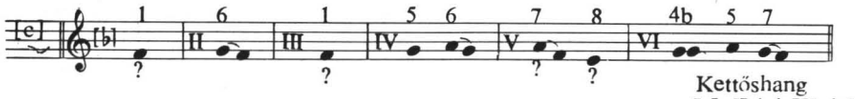
Ep 251.1.



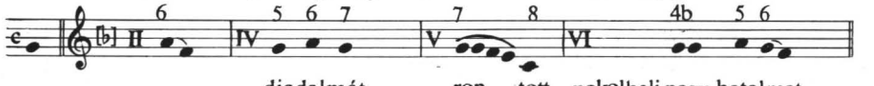
Ög 81.1. (Kulcsa hibás)



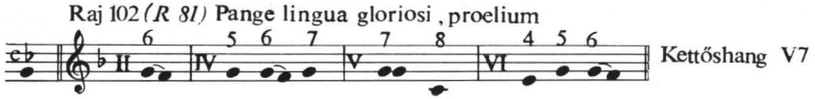
Csu 21.1.



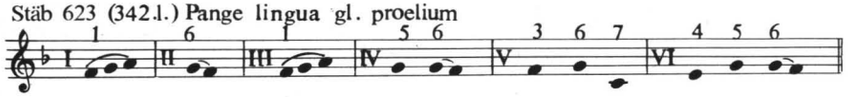
Lő 35.1. (Szövege Ög 81.1.) Kulcsa hibás



Raj 102 *(R 81)* Pange lingua gloriosi . proelium



Stäb 623 (342.1.) Pange lingua gl. proelium

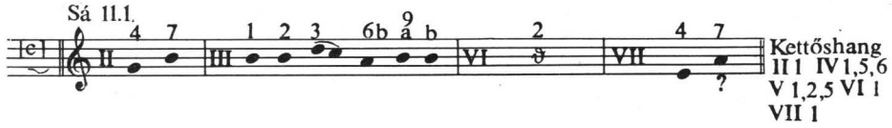


33

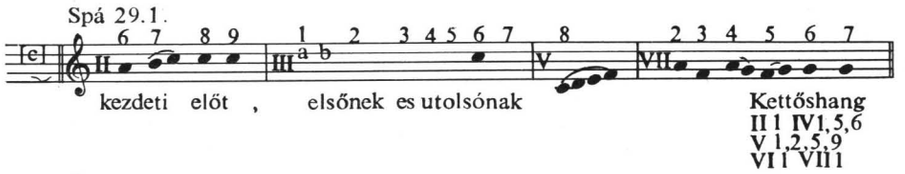
A középkori forma 8, 8, 9, 7, 8, 7, 7 szótagszámú. Valamennyi graduálunk a III. sort 11-re bővíti. Spá, Ög és Lő a II. sort is 9 szótagúvá alakítja. Ög és Lő viszont V 5–8 szótagú szöveget és dallamot is elhagyja. – Az összehasonlításra szolgáló dallamok a Raj R 8 és 26g egyezik csak Ba III 8 melizmájával. Sajnos e két kézirat IV–VII sora hiányzik, így Ba VII. sorában a furcsa V. tónusú zárás értelmezését sem segítik. Forráskutatásunk bizonytalan marad. Mindenesetre Zahn 2. sorának 7 szótagszáma eltávolítja példáját

hagyományunktól. Ba után Sá és Spá zárása is problematikus, viszont az Ög és Lő a középkori minta szerint III. tónusúra javítja záradékát, ha közben – mint jeleztük – az V 5–8 részletet érthetetlen módon el is hagyja. Máshol mindenütt szerepel!

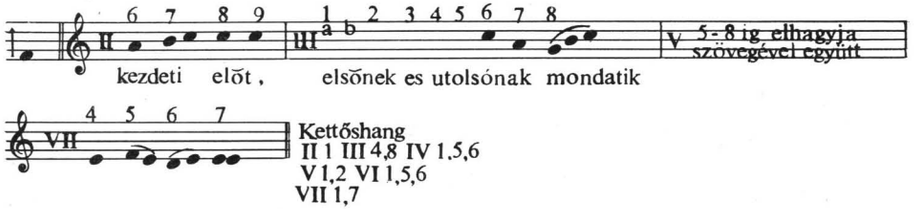
Sá 11.1.



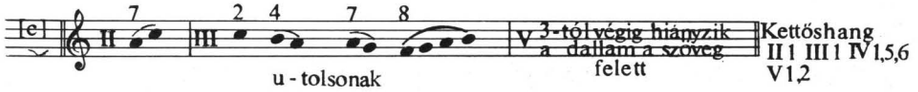
Spá 29.1.



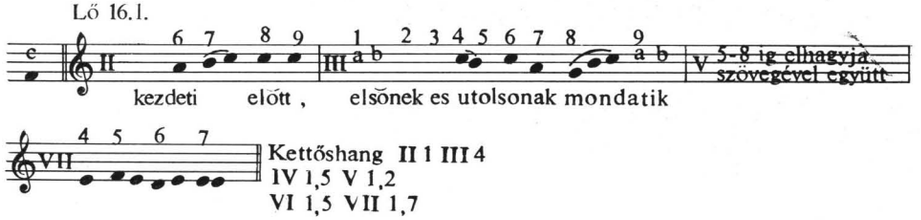
Ög 29.1.



Csu 5.1.

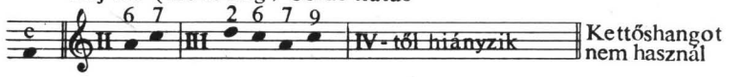


Lő 16.1.

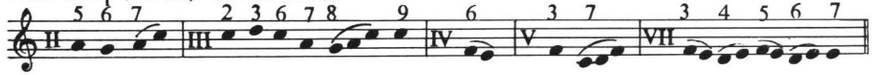


Raj 105 (R 81) Corde natus

Raj 105 (R 8 és 26 g) Corde natus

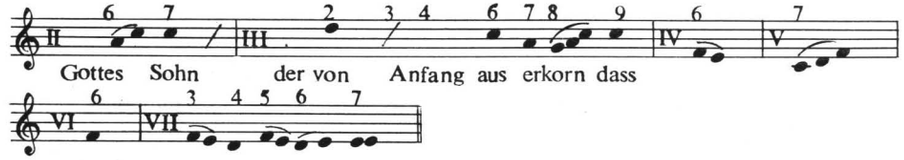


Stäb 504_1 (217.1.) Corde natus

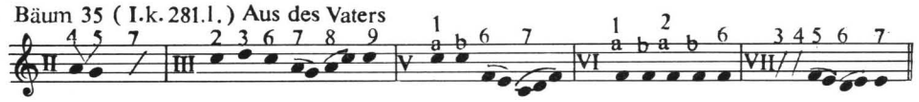


Stäb 504_3 (367.1.) Corde natus

Zahn 4887 (III.k. 222.1.) Aus des Vaters



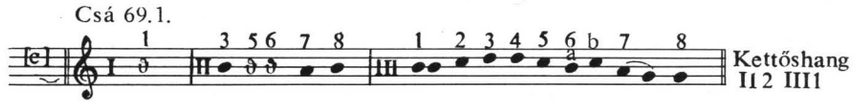
Bäum 35 (I.k. 281.1.) Aus des Vaters



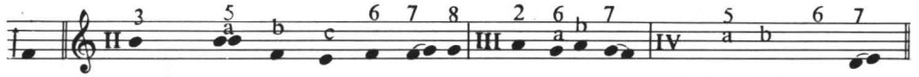
34

Egyik graduálunk sem ragaszkodik az eredeti szótagszámhoz. – Sajnos a magyar középkori hagyományunkból még nem került elő ez a dallamunk. Stäbleinnél is csak ezt az egyet találtuk megfelelőnek. Mint látni, a III. sorban Csá jobban közelít a középkori mintához, mint Spá és az Ög.

Csá 69.1.



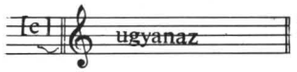
Ög 244.1.



megnyitad menyorszag halalnak hatalmat

Kettőshang
I 1 II 1,5a
III 1 IV 1

Spá 213.1.



Kettőshang
I 1 II 1 III 1 IV 1,8

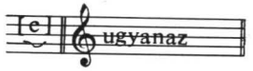
Stäb 628(344.1.)Verbum supernum prodiens

A következő 35–38 sz. dallamoknak egyenlőre nem találtuk meg latin megfelelőjüket: A 36 sz. 1, 2 és 4. sora a Veni Sancte Spiritus sequentia 1. strófájának felel meg, a 2. és 5. sora valószínűleg tropizálásból keletkezett.
A 35 variánsdallamai:

Csá 35.1.

Kettőshang
I 3,II 4, III 4,7,8,10,11
V 1

Rá 103.1.

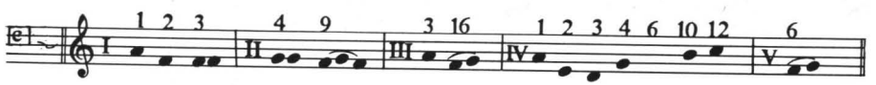


Kettőshang
II 4, III 4,7,8, 11,12

Ög 150.1.

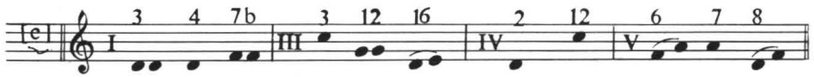
Kettőshang
I 3, II 4, III 4, 7, 8, 11, 12
V 1

Ke 24.1.



Kettőshang
I 3 II 4 III 4,7,8,11,12
V 1

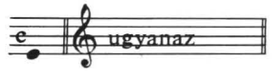
Csu 29.1.



Kettőshang
I 3,7b, II 4, III 4,7,8,11,12
IV 8,9

A 36 sz.-t tartalmazza még:

Lő 76.1.

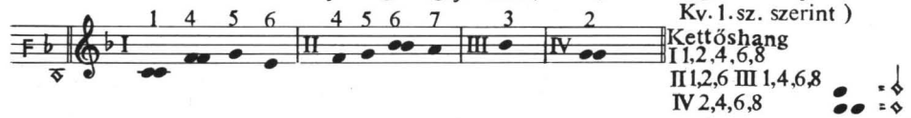


A 37 és 38 -t másutt nem találtuk.

39

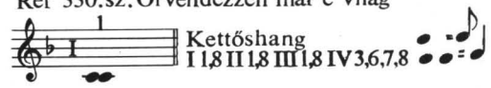
Ez a graduálok világán kívül fennmaradt himnuszunk már messze esik középkori példáinktól: teljesen szillabikussá, népének jellegűvé vált már a Kv-ben is. Némi változáson esik át a Debr.-ben is. A mai Ref viszont csaknem szószerint Kt-t veszi át. – Népi változatunk Debr.-re építi díszített melódiáját.

Debr. 1774 és 1778. 1.sz : Új világosság jelenék (Szövegét lásd (12) sz. csoportnál Kv. 1. sz. szerint)



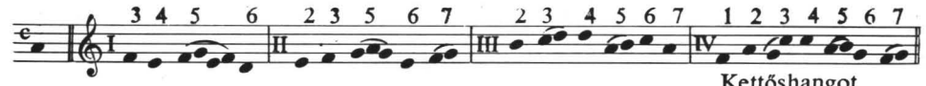
Kettőshang
I 1,2,4,6,8
II 1,2,6 III 1,4,6,8
IV 2,4,6,8

Ref 330.sz. Örvendezzen már e világ



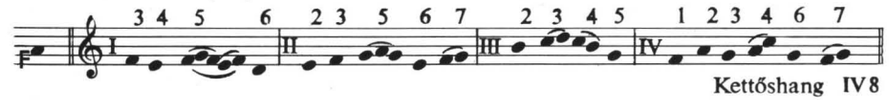
Kettőshang
I 1,8 II 1,8 III 1,8 IV 3,6,7,8

Raj 16 (R 8 és 26 g) Rex Christe factor



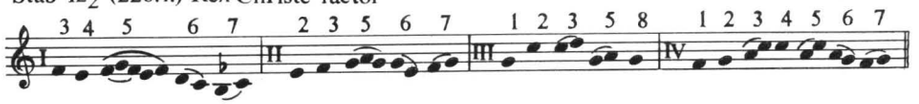
Kettőshangot nem használ

Raj 16 (R 132) Hymnum dicamus

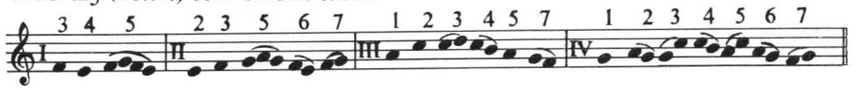


Kettőshang IV 8

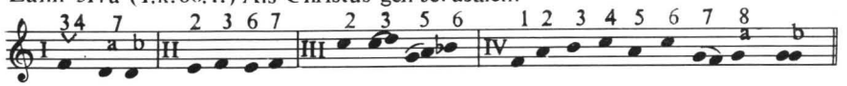
Stäb 12_2 (228.l.) Rex Christe factor



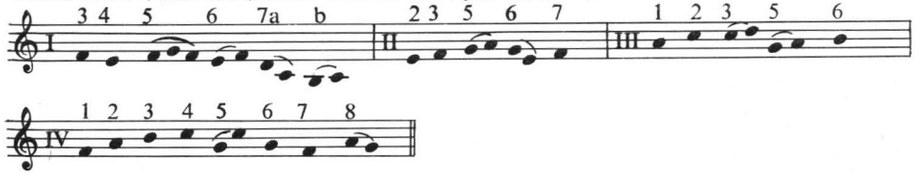
Stäb 12_3 (287.l.) Rex Christe factor



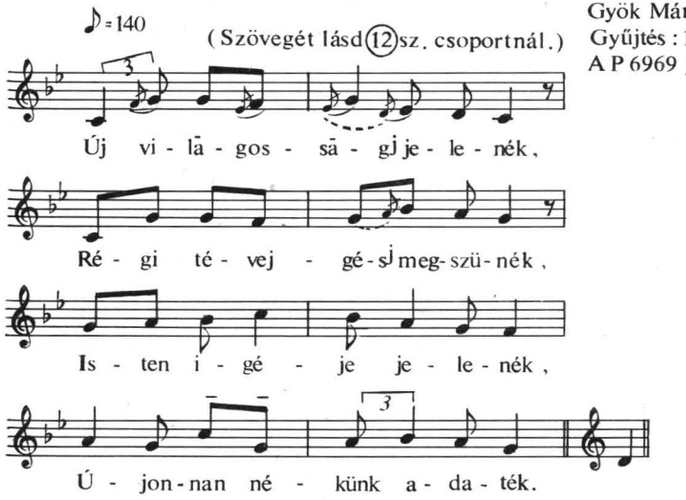
Zahn 314a (I.k.86.l.) Als Christus gen Jerusalem



Bäum 203 I. *(I.k.459.l.)*: Herr Christe Schöpfer aller Welt



Népi változat, Kiss Lajos gyűjtéséből, szivességből: Kórógy–Korodj (Szerém), Jugoszlávia. Dezső Kántor Pálné (1924), Gyöke Miklósné, Gyök Mária (1924). Gyűjtés: 1968 XI. A P 6969 j.



JEGYZETEK

„SZIVÁRVÁNY HAVASÁN"
A MAGYAR NÉPZENE RÉGI RÉTEGÉNEK HARMADIK STILUS-CSOPORTJA

1. Kodály Z.: A Magyar Népzene. Bp., ^{4}1969, 35–36. o.

2. Részletesen lásd 7. old.

3. Szabolcsi B.: Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok. Ethn. XLVII (1936), 243. cf. C. Nagy B.: Adatok a magyar népdal kialakulásához. Zenetudományi Tanulmányok, VI (1959), 607–9, 626–33. o. vö. Stud Mus II (1962), 254. o.

4. Rajeczky B.: Über die Melodie Nr. 773 der Monumenta Monodica I. Festschrift Bruno Stäblein. Kassel, 1967. 191–4. o.; Gregorián, népének, népdal. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, II (1969), 57–8. o.

5. Vargyas L.: Ugor réteg a magyar népzenében. Zenetudományi Tanulmányok, I. (1953), 611–57. o.

6. Sárosi B.: Sirató és keserves. Ethn. LXXIV (1963).

7. A pszalmódia (zenei-formai szempontból) olyan recitatív típusok gyűjtőneve, melyekben általában két egymásra felelő rész alkot egyetlen nagyobb, ismétlődő sort. E nagysor (vagy sorpár) a forma legnagyobb egysége. A forma érzékelését a két tagot bevezető és lezáró melodikus formulák segítik. Az alapjában íves forma gyakran íves dallammozgással egyesül, de találunk dallamban ereszkedő, formában ugyanígy ívelő tónusokat is (pl. alább t. peregrinus). A pszalmódiában előforduló további részletjelenségekre és a megfelelő terminusokra még kitérünk.

8. Kodály tehát e dallamot nem gregorián származéknak tekinti – mint itt-ott tévesen értelmezték összevetését – s ennek megfelelően nem is a gregorián hatást tárgyaló fejezetbe illeszti.

9. Példasorunk rendezési elve tehát nem egy feltételezett fejlődési, kronológiai sort tükröz. A jelzett rendezési cél érdekében szívesen szerepeltettük *külön-külön,* egymást követő csoportokban *egyazon* dallamnak változatait. – Példáinkat a MTA népzenei gyűjteményének 6, 8 és 12 szótagos dallamcsoportjaiból válogattuk: a többi szótagszámból nyilvánvalóan még több adat vonható ide. Közlésünkben a lejegyzéseket némileg egyszerűsítve adjuk.

10. 1: Gyergyó-Alfalu, Kodály Z. 1910; 2: Nyárádköszvényes, Bartók B. 1914; 3: Lécped, Kallós Z. 1963; 4: Gyimesfelsőlok, Kallós Z. 1962; 5: Csíkkarcfalva, Sárosi B. 1958; 6: Rugonfalva, Vikár B.? ; 7: Válaszút, Kallós Z. 1953.

11. A „tuba" a középkori terminológiában: recitálásra kiemelt hang; ennek analógiájára „tubasáv"-nak hívjuk azt a kisambitusú hangcsoportot, melynek hangjai szabad váltakozásban, együttvéve töltik be az előbbi recitatív szerepet. Vö. Szendrei J.: Recitatív típusok a magyar népzenében. Népzene és Zenetörténet, II. Bp., 1974.

12. 8: Gyergyó-Kilyénfalva, Bartók B. 1907; 9: Csíkmenaság, Lajtha L. 1911; 10: Jobbágytelke, Bartók B. 1917; 11: Marosvásárhely, Bartalus III. 11.; 12: Gyimesbükk, Ujváry L. 1969; 13: Nyárádköszvényes, Gábor J. 1958; 14: Andrásfalva, Kiss L. 1953; 15: Sárosi B. Ethn. 1963, 120. o.

13. 16: Visa, Kallós Z 1965; 17: Ehed, Bartók B. 1914; 18: Melegföldvár, Kallós Z. 1966; 19: Lécped, Domokos Pál P. 1961; 20: Sárvásár, Vargha B. 1967.

14. 21: Lécped, Kallós Z. 1955; 22: Válaszút, Kallós Z. 1955; 23: Lécped, Kallós Z. 1962; 24: Lécped, Domokos-Rajeczky: Csángó népzene II. 45; 25: Forrófalva, Veress S. 1930; 26: Tordátfalva, Vikár B.? ; 27: Nyárádköszvényes, Bartók B. 1941; 28: Szentgerice, Lajtha L. 1943.

15. Csíkvacsárcsi, Bartók B. 1907; 30: Ketris, Veress S. 1930; 31: Gerlén, Kallós Z. 1959; 32: Méra, Kallós Z. 1962; 33: Kárásztelek, Víg R. 1963; 34: Mákófalva, Paulovics G. 1967.

16. E jelenségről a következőkben részletesen írunk, ld. 23. old.

17. 35: Székelyvaja, Bartók B. 1914; 36: Székelyudvarhely, Gábor J. 1957; 37: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 38: Bukovina, Kiss L. 1941; 39: Bukovina, Kiss L. 1941; 40: Andrásfalva, Halmos I. 1948; 41: Lövéte, Vikár L. 1962; 42: Türe, Martin Gy. 1969; 43: Bálványosváralja, Vargyas L. 1941; 44: Magyaró, Végvári R. 1959; 45: Martonos, Vikár B.? ; 46: Gyergyóalfalu, Kodály Z. 1910; 47: Lécped, Domokos-Rajeczky: Csángó népzene II. 48/a; 48: Gajcsána, uo. 49; 49: Pusztina, uo. 48; 50: Bözöd, Vikár B.

18. Jellemző például, hogyan visszhangozza a 42. példában a 2. sor *s–r/-s mr d* hangjait a 3. sor *r–l/r–s,* menete; vagy hogyan hív életre a 2. sor állandósuló *ms / m / rd* dallama (vö. 43–44.) egyszerre egy nagyambitusú, ereszkedő 3. sort a 47.-ben: a 2. sor *m l–s mrd* hangjait a 3. sor *sm srd*-ja erősíti meg, majd e magas indításhoz hozzákapcsolódik még a típus 3. sorában szokásos VII-kadenciás végződés. A létrejött nagyívű 3. sor önállósulva, alacsony 2. sorral együtt is megjelenhet (49–50).

19. 51: Józseffalva, Kodály Z. 1940; 52: Lécped, Kallós Z. 1962; 53: Feketelak, Kiss L. 1964; 54: Bogdánfalva, Kallós Z. 1965; 55: Csíkmenaság, Kolossa T. 1942; 56: Kászonújfalu, Kodály Z. 1912; 57: Csíkszenttamás, Bartók B. 1907; 58: Szárhegy, Kodály Z. 1910; Ajnád, Lajtha L. 1912.

20. Az egymástól kvart-távolságra lévő hangok (itt *c–g* vagy *b–f,* másutt *g'–d* is) egymást cserélgető szerepe (vö. pl. 15. utolsó két sora) éppúgy a recitálásra szánt tubasáv funkcióját töltheti be, mint akár a szekundok vagy tercek váltogatása (vö. pl. 22. eleje, vagy 40. példa 3–4. sora), a föl-le haladó ingamozgás, vagy akár az azonos hangon való repetálás).

21. 60: Gyergyóditró, Domokos Pál P. 1962; 61: Lécped, Kallós Z. 1963; 62: Gyimesfelsőlok, Kallós Z. 1959; 63: Gellén, Kallós Z. 1963; 64: Lengyelfalva, Vikár B; 65: Oláhfalva, Vikár B; 66: Tusnád, Lajtha L. 1912; 67: Kászonimpér, Kodály Z. 1912; 68: Gyimesfelsőlok, Kallós Z. 1962; 69: Gyimesfelsőlok, Ujváry L. 1969; 70: Gyimesfelsőlok, Ujváry L. 1969; 71: Gyimesfelsőlok, Ujváry L. 1969; 72: Bukovina, Kiss L. 1953; 73: Gyimesfelsőlok, Kallós Z. 1962; 74: Gyimesfelsőlok, Kallós Z. 1957.

22. 75: Csíkkarcfalva, Sárosi B. 1958; 76: Domokos-Rajeczky: Csángó népzene II, 52/a; 77: Uo. 52; 78: Lécped, Kallós Z. 1964; 79: Lécped, Kallós Z. 1952; 80: Türe, Martin Gy. 1971; 81: Simonyifalva, Szendrei J. 1963; 82: Gyergyóremete, Kodály Z. 1910; 83: Válaszút, Kallós Z. 1962; 84: Válaszút, Kallós Z. 1954; 85: Bihar(?), Volly I. 1942; 86: Bukovina, Kiss L. 1940; 87: Uo. 1941; 88: Uo. 1966; 89: Csíkgyímes, Vikár B.?; 90: Szék, Novák F. 1964.

23. cf. Magyar Népzene Tára, VI. Bp., 1973, 21. o.; Olsvai I.: Typical Variations, Typical Correlations, Central Motifs in Hungarian Folk Music. Stud. Mus. IV (1963), 37–70. o.

24. Kodály Z.: A Magyar Népzene. ^{4}1969, 30. o.

25. 91: Gyergyóalfalu, Molnár A. 1911; 92: Lujzikalagor, Kallós Z. 1964; 93: Lécped, Kallós Z. 1963; 94: Csíkmenaság, Lajtha L. 1911; 95: Gyimesközéplok, ?; 96: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1961; 97: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 98: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 99: Gyimesközéplok, Martin Gy. 1962; 100: Gyergyóújfalu, Bartók B. 1907.

26. A strófás szerkezete miatt amúgy is egyértelmű mari párhuzam részletes elemzését most mellőzzük, ill. azt egy későbbi, nemzetközi összehasonlító anyagot tartalmazó munka keretébe illesztjük.

27. cf. P. Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien, Leipzig, 1921, III. 107–138. o.

28. pl. Szalkai László zenei jegyzete 1492-ből; Czestochowai Cancionale, XV. sz. Vö. P. Wagner: i.m. III. 100–101. o.

29. Ilyen „differenciákat" Kodály is idéz a zsoltárpéldában, s párhuzamba állítja a népzenében található hasonló jelenséggel. Vö. Szabolcsi B.: A régi nagykultúrák dallamossága: az ötfokúságtól a diatóniáig. Ethn. LVII (1946) 8–9. o.

30. Találkozunk is a szakirodalomban olyan elmélettel, mely szerint a zsoltártónusok mintegy korai „zenei rendezés" eredményei, és a szájhagyományban kialakult nagy dallamcsaládok jellemző tulajdonságait rögzítik sűrítve. Ld. E. Gerson-Kiwi: „Justus ut palma." Stufen hebräischer Psalmodien in mündlicher Überlieferung. Festschrift B. Stäblein zum 70. Geburtstag. Kassel, 1967. V. sz. S. Corbin: La cantillation des rituels chrétiens. Revue de musicologie, 1961. B. Maerker: Gregorianischer Gesang und Deutsches Volkslied – einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte. Jahrbuch für Volksliedforschung, 1941.

31. Szendrei J.: Recitativ típusok a magyar népzenében. Népzene és zenetörténet, II. Bp., 1974.

32. 101: Istensegíts, Kodály Z. 1914; 102: Szentegyházasfalu, Vikár B.?; 103: Gyergyótekerőpatak, Bartók B. 1907; 104: Klézse, Domokos-Rajeczky: Csángó Népzene II. 50.; 105: Szépkenyerűszentmárton, Lajtha L. 1941; 106: Gyimesfelsőlok, Kallós K. 1962; 107: Istensegíts, Kodály Z. 1914; 108: Istensegíts, Kiss L. 1959; 109: Istensegíts, Schram F. 1952; 110: Buza, Kallós Z.?; 111: Csíkmenaság, Kolossa T. 1942; 112: Csíkmenaság, Kolossa T. 1942; 113: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 114: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 115: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 116: Magyarvista, ?; 117: Méra, Kallós Z. 1969; 118: Görbepataka, Kallós Z. 1960; 119: Gyimesfelsőlok, Ujváry L. 1969.

33. 120: Lujzikalagor, Domokos Pál P. 1958; 121: Visa, Kallós Z. 1964; 122: Melegföldvár, Kallós Z. 1966; 123: Klézse, Kallós Z. 1963; 124: Klézse, Kallós Z. 1956; 125: Klézse,

Veress S. 1930; 126: Lécped, Kallós Z. 1962; 127: Lécped, Kallós Z. 1962; 128: Trunk, ?; 129: Gyergyószentmiklós, Kodály Z. 1910; 130: Klézse, Kallós Z. 1963; 131: Bogdánfalva, Domokos Pál P. 1929; 132: Pusztina, Jagamas J. ?; 133: Ördöngősfüzes, Kallós Z. 1952; 134: Klézse, Végvári R. 1952; Lécped, Kallós Z. 1956; Lécped, Kallós Z. 1955; 137: Gellén, Kallós Z. 1963; 138: Gyimesközéplok, Ujváry L. 1969; 139: Gyergyóalfalu, Kodály Z. 1910.

34. 140: Krizba, Kallós Z. 1966; 141: Lécped, Domokos Pál P. 1954; 142: Istensegíts, Kodály Z. 1914; 143: Józseffalva, Bartók J. 1944; 144: Oláhcsügés, Kallós Z. 1959; 145: Lécped, Kallós Z. 1955; 146: Válaszút, Sárosi B. ?; 147: Lécped, Kallós Z. 1962; 148: Trunk, Veress S. 1930; 149: Gyergyóremete, Kodály Z. 1910; 150: Hadikfalva, Nyék S. 1958; 151: Chetres, Veress S. 1930; 152: Istensegíts, Végvári R. 1959; 153: Csitár (Nyitra!) Kodály Z. 1907.

35. 154: Lécped, Kallós Z. 1955; 155: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1960; 156: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 157: Méra, Kallós Z. 1964; 158: Magyarszovát, Kallós Z. 1962; 159: Válaszút, Kallós Z. 1962; 160: Méra, Sárosi B. 1955.

36. 161: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1960; 162: Gajcsána, Domokos-Rajeczky: Csángó Népzene II. 53; 164: Gajcsána, Domokos Pál P. 1958; 165: Fülöp (Szabolcs!), Kiss L. 1964; 166: Csíkmenaság, Kolossa T. 1942; 167: Kecsetkisfalud, ?; 168: Görbepataka, Kallós Z. 1959; 169: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1962; 170: Kászonimpér, Kodály Z. 1912; 171: Gyergyóalfalu, Molnár A. 1911; 172: Jobbágytelke, Bartók B. 1914; 173: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1959; 174: Szék, Lajtha L. 1941; 175: Szék, Lajtha L. 1941; 176: Csíkjenőfalva, Sárosi B. 1958; 177: Hadikfalva, Kiss L. 1959; 178: Bukovina, Kiss L. 1969; 179: Hadikfalva, Kiss L. 1960; 180: Hadikfalva, Bereczky J. 168; 181: Andrásfalva, Kiss L. 1954; 183: Gyimesközéplok, Kallós Z. 1959; 183: Kászonaltiz, Jagamas J. 1942; 184: Gyergyószentmiklós, Kodály Z. 1910; 185: Siklód, Lajtha L. 1942; 186: Türe, Kallós Z. 1969; 187: Magyarósd, Jagamas J. 1954; 188: Lőrincréve, Kiss L. 1957.

37. cf. Magyar Népzene Tára, V. Bp., 1966, 54. o.

38. cf. Sárosi B.: Sirató és keserves. Ethn. LXXIV (1963).

39. 189: Gyergyóalfalu, Kodály Z. 1910; 190: A Graduale Romanum-ból idézi Kodály Z. A Magyar Népzene ^{4}1969, 36. o.; 191: Czestochowai Cancionale 15. sz. és Szalkai László zenei jegyzete 1492-ből; 192–193: Czestochowai Cancionale; 194: Szalkai László zenei jegyzete; 195: XV. századi forrásokban, XVI–XVII. századi forrásokban magyar nyelven is, lásd Bárdos K.: Volksmusikartige Variirungstechnik in den ungarischen Passionen. Musicologia Hungarica, 5. Bpest., 1975.; 196: Öreg Graduál 1636; a XV. századi forrásokban latinul; 197: Szalkai László jegyzete; 198: Czestochowai Cancionale; 199: Szalkai-jegyzet; 200: Rajeczky B.: Melodiarium Hungariae Medii Aevi, Bp., 1956, 32–4. o.; 201: B. Stäblein: Monumenta Monodica Medii Aevi. I. Kassel, 1956, 454. o.

40. 202: Detek, Szendrei J. 1968; 203: Gyimesközéplok, Dobszay L. 1967; 204: Lécped, Domokos Pál P. 1961; 205: Klézse, Szendrei J. 1969; 206: Istensegíts, Domokos Pál P. 1955. 207: Cantus Catholici 1651. 211.; 208: Dioszén, Domokos Pál P. 1950; 209: Ujszász, Bartók B. 1918; 210: Jászladány, Deák F. ?; vö. Náray Gy. Lyra Caelestis, 1696; 211: Galgahévíz, Rajeczky B. 1968; 212: Felsőgagy, Szendrei J. 1968; 213: Tápé,

Rajeczky B. 1954; 214: Fáj, Szendrei J. 1965; 215: Szék, Szendrei J. 1969; 216: Mohács, Schneider L. 1951; 217: Göncruszka, Sztareczky Z. 1959; 218: Szabófalva, Szendrei J. 1969.

41. 219: Trunk, MNT V. 189; 220: Szabófalva, MNT V. 193; 221: Jugán, MNT V. 194; 222: Gyimesközéplok, MNT V. 160; 223: Gyimesközéplok: MNT V. 164; 224: Andrásfalva, MNT V. 172; 225: Körösfő, MNT V. 148; 226: Gyimesközéplok, MNT V. 159; 227: Györgyfalva, MNT V. 153; 228: Vargyas, MNT V. 155.

42. lásd 4. és 6. jegyzetünket.

43. A „konjunkt" szerkezetű tonális rendszerekben egy háromtagú motívum két tagját egy újabb motívum két tagjaként fogjuk föl, s így láncolatszerűen vonódnak be a tonalitásba a hangok, folyamatosan bővül az ambitus. A „diszjunkt" rendszerben a tonalitás két, egymással szembeállított pólus feszültségére épül, s a többi hangok ezekhez kapcsolódnak. Így esetleg az egyik pólus „udvartartásához" tartozó hang nincs is közvetlen kapcsolatban, tonális egységben a másik egyes mellékhangjaival.

44. Vö. Maróthy J. Zene és polgár, zene és proletár. Bp., 1966, 17–8. o.

45. Négysorosság mögött kétsorosság; vö. Szabolcsi B.: Népvándorláskori elemek a magyar népzenében. Ethn. XLV (1934), 144. o.

46. Az „ugor réteg"-gel kapcsolatban említett valamennyi problémához lásd Vargyas L. i.m. (Ztud. Tan. I.) és Dobszay L.: Comparative Research into an „Old Style" of Hungarian Folk Music. Stud. Mus. 1973, 15–78. o.

47. Pl. MNT III/A. 277. sz.

48. Vö. Kodály Z. i.m. 17. o.

49. Kodály Z.: i.m. 37. o.; Szabolcsi B.: Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok. Ethn. XLVII (1936), 243. o.; Szabolcsi B.: Magyar őstörténet – magyar népzene. Népzene és történelem. Bp., 1954, 141–2. o.

50. Vargyas L.: Totenklage und Vorgeschichte der Ungarn. Festschrift W. Wiora. Kassel, 1967.

51. L. Vikár – G. Bereczki: Cheremis Folksongs. Bp., 1971, 31–2. o.

52. Vö. 50. jegyzet.

53. Maróthy J.: i.m. 16–7. o. cf. Szabolcsi B.: Prózától a rímes versszakig. Vers és dallam.

54. Vö. Csomasz Tóth K.: A XVI. század magyar dallamai. Bp., 1958, 597. o.; Csomasz Tóth K.: Halottas énekeskönyveink dallama. Zenetud. Tan. I. (1953), 311–15. o. vö. Dobszay L.: i.m.

55. Bár példasorunk szövegei között feltűnően sok olyan műfajt is látunk, melyeknek irodalmi kapcsolata közismert (koldus-ének, vénlány-csúfoló, ballada), egészében véve azonban a funkcionális kötöttség – ha eredetileg lehetett is – már elhomályosult.

56. Példánkat (a: Klézse, Szendrei J. 1969; b: Mélykút, Kiss L. 1963; c: Lacháza, Kiss L. 1969.) vö. Papp G.: A XVII. század énekelt dallamai. Bp., 1972, 343. sz. és Schram F.: Relations entre la musique populaire et les cantiques populaires. Acta Ethn. VIII (1959), 135. Esetleg a Tinódi-féle „Summáját írom Eger várának" (RMDT I. 56.) is lehet pszalmodikus dallamtípus stilizált változata.

57. Mint ezt Bartók Csík-megyei gyűjtésének dallamösszetétele is jól illusztrálja. Lásd: Rácz Ilona: Bartók Béla csíkmegyei pentaton gyűjtése 1907-ben. Népzene és zenetörténet, I. Bp., 1972, 9–62. o.
58. Vö. Dobszay L.: Modusvariációk egy énekes előadásában. Parlando, 1971.
59. Vö. 29. jegyzet.
60. Járdányi P.: Die Ordnung der ungarischen Volkslieder. Stud. Mus. II (1962), 13–4. o. Vö. Járdányi P.: Die neue Ordnung der ungarischen Volkslieder. Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Bratislava, 1969, 123. o.
61. Magyar Népzene Tára, VI. Bp., 1973, 22–9. o.
62. Vö. 3–4. jegyzet.

ELSŐ HANGJEGYES NÉPÉNEKÜNK (A TE DEUM-DALLAM MAGYARORSZÁGI TÖRTÉNETE)

1. Vö. Horváth C.: A Batthyany kódexről, ItK. 1905, 132. sköv. o.; uő.: Világiak régi magyar imádságos könyvei, ItK. 1895, 279. l.; elvben Csomasz Tóth K. és Papp G. is felveszi forráskiadványában az anyagválogatás szempontjai közé a későbbi hagyománynak a régiről szóló tanuságát. Vö. Régi Magyar Dallamok Tára (RMDT) I., A XVI. sz. magyar dallamai, szerk. Csomasz Tóth K., Bp., 1958, 10. o.; A XVII. sz. énekelt dallamai, (RMDT II.) szerk. Papp G., Bp., 1970, 6. o.
2. Nyelvemléktár (I. sorozat I–V., II. sorozat I–XV.) Bp., 1838–1908, szerk. Döbrentei G. és Volf Gy.; Régi Magyar Költők Tára (RMKT) I–VIII., Bp., 1877–1930, szerk. Szilády Á. és Dézsi L.
3. Vö. RMDT II., 6. o.: „Azok azonban ... (gregorián dallamok), amelyek valamilyen különleges ritmikai struktúrát mutatnak ... már elindultak a népénekkéválás, főleg pedig az asszimiláció útján."
4. Vö. RMDT I.-ben a strófamutató arányait: a magyar énekelt irodalom szinte teljességgel a verses irodalommal azonosíttatik.
5. Vö. Horváth C.: Világiak régi magyar imádságos könyvei, ItK. 1895, 277. sköv. o.
6. Az e téren mutatkozó tendenciák elemzésére vállalkozni csak azután lehet, ha már sok egyes eset vizsgálata során megállapítást nyert, melyek a XVI. sz.-i írásos emlékanyagban azok a darabok, melyek a népi (paraszti) kultúrát is érintik, ill. érintették.
7. L. Wagner, P.: Das Te Deum, Gregorianische Rundschau 1907, 116. sköv. o.
8. L. az 1. jegyzetben megadott adatokat. E forráskiadványok tulajdonképpen antológiák, teljességre nem törekszenek.
9. Vö. RMDT I., 10. o.; RMDT II., 6. o.
10. Bartalus I.: A magyar egyházak szertartásos énekei a 16. és 17. században. Pest, 1869; Bárdos K. – Csomasz-Tóth K.: Az Eperjesi Graduál, (I. Gregorián kapcsolatok, Bárdos K.-tól) Zenetudományi Tanulmányok 6., Bp., 1957, 181. o.; Domokos Pál P.: Magyarnyelvű énekes szertartásaink kérdéséhez, Teológia 1969, 256. o. Munkám támogatásáért mindkettőjüknek köszönettel tartozom.
11. Erre az egyezésre először Kodály Z. hívta fel a figyelmet, mikor egyik felvidéki siratódallamának kottája mellé odaírta: „Te Deum". Idézte és a megjegyzést értelmezve

annak gondolatkörét tágabban kifejtette Rajeczky B. a Magyar Népzene Tára V. kötetének (Siratók – Laments, szerk. Kiss L. és Rajeczky B. Bp., 1966.) összehasonlító fejezetében, 1109–1110. o.; a dallamnak mint recitatív tónusnak az elemzése: Szendrei J.: Recitatív típusok a magyar népzenében, Népzene és zenetörténet, II. Bp., 1974; melodikus összefüggéseinek részletes kidolgozása: Dobszay L.: Comparative Research into an „Old Style" of Hungarian Folk Music. Studia Musicologica. 1973.
12. op. cit. 256. o.
13. A XVIII. századi kéziratos források jegyzékét Bárdos K. még publikálatlan kutatásai nyomán állítottam össze. A jegyzékben rövidítéssel feltüntetett, a források leírását tartalmazó katalógusok: Szabó K.: Régi Magyar Könyvtár I–III., Bp., 1879–1896 (RMK); Radó P.: Index codicum manu scriptorum liturgicorum regni Hungariae, Bp., 1941. (R); Kniewald, D.: Iluminacija i notacija zagrebackih liturgijskih rukopise (Rad Hrvatske Akademije Znanosti i Umjetnosti) Zágráb 1944. (D.K.) Szabó T. Attila: Kéziratos énekeskönyveink és verses kézirataink a XVI–XIX. században, Zilah 1934 (SzTA); Stoll B.: A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája 1565–1840. Bp., 1963 (Stoll). A magyar kódexekhez a Nyelvemléktárra való utalás kapcsolódik. További eligazítást adnak: Mezey L.: Codices Latini Medii Aevi Bibliothecae Universitatis Budapestinensis, Bp., 1961; Sajó G. – Soltész E.: Catalogus incunabulorum quae in Bibliothecis publicis Hungariae asservantur, Bp., 1970.; Sztripszky H.: Adalékok Szabó K. RMK. c. munkájának I–II. kötetéhez, Bp., 1912. E forrásjegyzék nem tekinthető teljesnek: nem tartalmazza a vidéki könyvtárak XVII–XVIII. századi anyagát.
A Te Deumot hangjelzéssel tartalmazó forrásokat a többitől * különbözteti meg. A továbbiakban az egyes forrásokra ált. jegyzékünk sorszámával utalunk.
14. Vö. Volf Gy. bevezetőjét a Nyt. 2. kötetében (Bp., 1874); Zolnai Gy.: Nyelvemlékeink a könyvnyomtatás koráig Bp., 1894, 152–3. o.; Timár K.: Magyar kódexcsaládok, ItK. 1929; Horváth C.: Középkori magyar verseink, (RMKT I.) Bp., 1921; u.ő.: Világiak régi magyar imádságos könyvei ItK. 1895; Horváth J.: A magyar irodalmi műveltség kezdetei, Bp., 1931. (2. kiad. Bp., 1944.), 145, 163, 204–5. o.); Gerézdi R.: A magyar világi líra kezdetei, Bp., 1962; Középkori magyar írások, kiad. Mezey L., Bp., 1957, 149. o.
15. Vekerdi J.: A Szent László énekhez, ItK. 1972. 133. o.
16. Vö.: Timár K.: Magyar kódexcsaládok; Horváth C.: Kódextanulmányok, ItK. 1895.; Világiak régi magyar imádságos könyvei, u.o; Katona L.: Ujabb adalékok kódexeink forrásaihoz, ItK. 1906; Gerézdi R. op. cit.
17. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, szerk. F. Cabrol, 15. köt. Art. „Te Deum" (H. Leclerqu), Párizs 1953, 2028–2048. o.; A Dictionary of Hymnology szerk. J. Julian, New York 1957, 1119–1134. o.; Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) 13. köt. Art. „Te Deum" (Schlager, K.H.) Bärenreiter 1966.
18. Néhány adalék a magyarországi Pontificalek anyagából, különös tekintettel a nép jelenlétére utaló rubrikákra: *a)* püspökszentelés, a szertartás legkiemelkedőbb helye: „...tunc consecrator stans ante cathedram incipit excelsa voce hymnum *Te Deum laudamus* et schola prosequente hymnum ipse revertitur ante altare manens donec Te Deum laudamus finiatur." Ezt követően a nép jelenlétére utaló rubrika: „...et tunc consecratus benedicit solemniter clerum et populum." (Pontificale 15. sz., „Filipecz kódex", Esztergo-

mi Főszékesegyházi Kvtár [Simor Kvtár] Mss. 26, R. 147, sz; fol. 27 és 27^{v}.) *b)* templomszentelés, a szertartás vége, s a hozzá kapcsolódó mise eleje: „...finita oratione episcopo incipiente et schola prosequente cantetur *Te Deum laudamus.* Deinde revertatur pontifex in sacrarium..." Miséhez való beöltözés és a templom feldíszítése után „revertitur episcopus ad altare et facit communem confessionem..." (fol. 176.), a Pontificale Strigoniense szerint (14. sz., Bibl. Nat. Clmae 317, R. 76. 9 magyarul: „...et faciat confessionem communem *vulgariter*" (fol. 57^{v}), nyilván a nagy számban jelenlévő népre való tekintettel. *c)* A koronázási szertartásokon többször is felhangzó Te Deumról nemcsak szertartáskönyvekből, hanem a krónikákból is értesülünk. Az idevonatkozó emlékanyagot Dobszay L. gyűjtötte össze és elemezte „Középkori zenetörténetünk székesfehérvári vonatkozásai" c. dolgozatában (Székesfehérvár Évszázadai 2., Székesfehérvár 1972. 219. o.).

19. Szerepelt a Te Deum minden ünnepi zsolozsmában, ami annyit jelent, hogy felhangzott majd minden nap, hiszen a feriális officiumok végzése a középkor végére erősen háttérbe szorult az elszaporodó ünnepek mellett.

20. Néhány, a nép jelenlétére való utalást is magában foglaló adalék ehhez magyarországi forrásokból: *a)* a Pray kódexben leírt Ludus paschalis és a Te Deum kapcsolata (l. Radó P.: Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae, Bp., 1947, 47–8.l.): „Ad matutinas... decantantes vero tertium responsorium, cum crucibus et cereis et thuribulis et timiamatis, omnes simul perveniant ad sepulcrum, diacones autem duo angelico habitu ibidem sedentes istum imponant versiculum: *Quem queritis in sepulchro, o christicole".* stb., majd: „Illi autem tollentes posita linteamina revertantur ad chorum cantando: *Surrexit dominus de sepulchro.* Tunc incipiat presbiter: *Te Deum laudamus."* Nem érdektelen a folytatás, mely világosan a nép jelenlétére utal. „Sequitur versus: *Surrexit dominus vere.* Post hec: *Deus in adjutorium* et sequantur matutinales laudes." A Laudes után még egy megjegyzés: „Dein fiat sermo a sacerdote ad populum. Postea detur pax populis." *b)* A párhuzamos helyek későbbi forrásokban is tanuságosak. L. pl. az Egri Ordinárius (Krakkó, 1509, kiad. Kandra Kabos, Eger, 1905) utasítását a húsvéti matutinumhoz kapcsolódó feltámadási szertartáshoz (Kandra K. 71. o.) „...dominus episcopus habens in manibus supra patenam sacramentum exceptum de monstrantia vertit se ad chorum cantando antiphonam *Pax vobis ego sum all.* Chorus. *Nolite timere all.* Postea immediate tangitur in organo. *Te Deum laudamus."* Az Ordinarium Strigoniense lényegében ugyanezt a leírást adja, csupán a püspök „vertit se ad populum", majd: „hoc finito, statim in organo incipitur *Te Deum laudamus."* (Ordinarium Strigoniense, Velence 1496, RMK III, 35., fol. 54.) A tágabb, európai emlékanyag számtalan példával érzékelteti a Te Deum exponált funkcióját. Vö. pl. a liturgikus drámákat befejező Te Deum-rubrikákat Coussemaker, E.: Les Drâmes liturgiques du moyen âge c. kiadványában (Párizs, 1861); a nép Te Deum-éneklésbe való bekapcsolódásának módjairól Lipphardt, W.: „Christ ist erstanden". Zur Geschichte des Liedes. Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Kassel, 1960, 96. sköv. o.

21. A nép jelenlétére az előző jegyzetekben idézett rubrikák utalnak. Hogy a latin zsolozsma-éneklésébe Magyarországon időnként műveltebb világiak is bekapcsolódtak, azt jól szemlélteti pl. Szerémi Gy. leírása: Szapolyai János együtt énekli karban mágnásaival a mindenszentek vecsernyéjét. (Magyarország romlásáról. Monumenta Hungarica V., Bp., 1961, 110. o. Idézi Szigeti K.: A budai hajdani várkápolna zenei élete a XIV–XVI. században. Magyar Zene, 1968, 428. o.)

22. Hazai kutatás híján itt egyelőre csak az általános európai szokásokra hivatkozhatunk: vö. a 17. jegyzetben megadott irodalmat. Hasznos adalékokat kínálnak ehhez: Volz, H.: Die Liturgie bei der Ablaßverkündigung, Jb.f.Lit.u.Hymn., Kassel 1966, 116. sköv. o.; Boes, A.: Die reformatorischen Gottesdienste in der Wittenberger Pfarrkirche von 1523 an. III. Teil: Die Ostermesse und Justus Jonas' Entwurf zu einer Dankmesse für einen Friedenschluß, Jb.f.Lit.u.Hymn. 1961, 49–61. o.; Niemöller, K. W.: Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterrricht an den deutschen Latinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis zum 1600, Regensburg, 1969, 7, 19, 20, 74, 157, 190, 343, 536. o.; Nejedlý, Z.: Ďejiny husitsckého žpevu, Prága, 1955, IV. köt. 62–63. o.; V. köt. 185, 410. b.

23. A deákság, s az iskola „közvetítő" helyzetét jól szemléltetik Békefi R.: A népoktatás története Magyarországon 1540-ig (Bp., 1905); A káptalani iskolák története Magyarországon 1540-ig (Bp. 1910) c. műveiben közölt adatok. (Vö. Horváth J.: A magyar irodalmi műveltség kezdetei, Bp., 1931, 166. o.; Gábriel A.: Breviárium-típusú kódexek, Emlékkönyv Szt. Norbert halálának 800 éves jubileumára, Bp., 1934, 113–115. o.) A témakört átfogóan tárgyalja Mezey L.: Deákság és Európa c. doktori disszertációja (Bp. 1967, kézirat).

24. Hogy könyvvel rendelkezett, az tanult voltát már önmagában is mutatja, még világosabban utalnak azonban erre az abban szereplő latin nyelvű szövegek. A könyv pálos eredete mellett felhozható néhány – távolról sem döntő – tartalmi érv is. (Vö. Révai, Tud. Gyűjtemény 1833.II.k. 85. o.; a 14. jegyzetben felsorolt irodalom, különösen Timár K., ItK. 1927, 220. sköv. o.; nyomatékosan hangsúlyozza, azonban újabb érvek nélkül, a kódex pálos eredetét Gerézdi R., op.cit. 218. o.).

25. A pálosok körül alakult szervezett devótus társaságokról nincs tudomásunk. A pálos scriptoriumok egyes világi megrendelőknek tettek eleget. (Vö. Gondán F.: A középkori magyar pálos rend és nyelvemlékei, Pécs, 1916.) Az anyagot illetően, úgy látszik, a pálosok csak közvetítettek, mint ahogy ezt a Festetich kódex példája mutatja, mely pálos műhelyben készült ugyan, mintája azonban, mint arra Mezey L. figyelmeztetett (A devotio moderna a dunai országokban. Csehország, Ausztria, Magyarország. Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei V., Bp., 1970, 236. o), nem pálos, hanem egyházmegyei szokásokat tükröző könyv volt.

26. Összefügg e változatosság azzal is, hogy a teljes darab zenei írásbafoglalása viszonylag későn, a többi műfajoké után történt (XII. sz.). Az addig szájhagyomány által fenntartott régi anyag így egységesítés és lényeges alakítás nélkül, a helyi hagyományok sokféleségében maradhatott az utókorra. Vö. Wagner, P.: Das Te Deum, Gregorianische Rundschau 1907, 66. o.; u.ő: Einführung in die gregorianischen Melodien III., Leipzig 1921, 224–228. o.; Schlager, K. H.: Art. „Te Deum" in MGG 13.

27. Az egyes formulákhoz kapcsolódó, gregoriánumon belüli variánsanyagról l. pl. MGG 13 (Schlager), Sp. 166.; népzenei rokonságokra e téren a 11. jegyzetben megadott irodalom mutat rá.

28. Ennek legegyszerűbb módja a főhangok „kiemelése", recitációs hanggá alakítása. A dallamformulák, ha más műfajokban jelennek meg, nemcsak ilyen alakban, hanem fokozottan melodikus, vagy ritmikus formában is szerepelnek.

29. P. Wagner szerint pl. egy XII. századi, északolasz karthauzi Graduálében fennmaradt változat, melyet Te Deum-tanulmányai során többször „mintapéldányként" elemez (1. Einführung... III., 225–7. o., Das Te Deum, 82–85. o.). Teljesen egybevágó szerkezetet mutat ezzel (noha notációjában problematikusabb) a XIII. századi Worcester-i Antifonáléban (Pal. Mus. 12.) lejegyzett Te Deum is. E források monasztikus hagyományt reprezentálnak – kérdés, vajon kiegyensúlyozott építkezési változataik mennyiben, és milyen korban tekinthetők azon kívül is jellemzőnek. Az európai Te Deum-kutatás egyelőre még adós érvényességi körük pontosabb megrajzolásával.

30. Vö. Kähler, E.: Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalmes in der alten Kirche, Göttingen, 1958. (A Te Deum részletes szövegtörténeti feldolgozása).

31. XII. sz.-i karthauzi graduále, vö. 29. j.

32. L. pl. Róma, Vatikáni Kvtár Cod. Vatic. lat. 598, 13. sz. Elemzi P. Wagner, Das Te Deum, 67. o.

33. BU Cod. lat. 119, forrásjegyzék 1. sz.

34. Helyes zenei olvasatának megállapítása, tekintve a notáció problematikus, több helyen romlott voltát, külön tanulmány keretébe kívánkozó munka volt. L. Szendrei J.: Die Te Deum-Melodie im Kodex Peer, Studia Musicologica, 1972.

35. *a)* Karthauzi Graduale, vö. 29 és 31. j. *b)* BU Cod. lat. 119, forrásj. 1. sz., *c)* Peer c., forrásj. 28. sz.

36. Vö. még P. Wagner Das Te Deum c. cikkében elemzett többi dallamváltozatot, valamint Kirsch, W.: Zur Kompositionstechnik der mehrstimmigen Alternatim-Te Deum im 15. und 16. Jh: (Anuario Musical XXII, Barcelona 1969) c. tanulmányában feldolgozott korális Te Deum-dallamokat.

37. L. pl. az alulról induló Sanctus-formulát: Vehesches Gesangbuch 1537 (Bäumker, W.: Das katholische deutsche Kirchenlied I., Freiburg in Br. 1886, No. 363.), Antiphonale Missarum juxta ritum sanctae ecclesiae Mediolanensis, Róma, 1935, 636–39. o. A Peer k. „d" formulájának párhuzamára mindeddig csak egy viszonylag késői cseh énekeskönyvben akadtunk rá (Kancional Czesky, 1683, 329–332. o., Prága, Egyet. Kvtár), ahol azonban a Te Deum egésze más szerkezetet mutatott.

38. Az egyetlen halvány nyom ezirányban a Durandusnál olvasható megjegyzés, mely szerint a Te Deumnak a *Per singulos dies*-szel, tehát a 24. verssel kezdődő részét „magasabban éneklik". (Vö. Durandus, G.: Rationale divinorum officiorum, kiad. N. Doard. Lugduni 1568, Lib. V., Cap. III., fol. 228.) A teljes szöveg elemzését és a rávonatkozó bibliográfiát l. Szendrei J., Stud. Mus. 1972. Figyelemreméltó, hogy Durandus adatát a nyugati anyagot ismerő zenetudomány – nyilván idevágó darabok hiányában – nem tudta kielégítően interpretálni.

39. Zágráb, Egyet. Kvtár MR8, forrásjegyzék 2. sz.

40. Vö. Gondán F.: A középkori magyar pálos rend és nyelvemlékei, Pécs, 1916, 29. o.; Mezey L.: Ungarländische Riten im Mittelalter c. fejezet a Codex Albensis fakszimile kiadásában (Monumenta Hungariae Musica I, Bp., 1963, kiad. Falvy Z. és Mezey L.) 23. o.

41. A pálos antifonale és a reprezentáns esztergomi kódexek zenei anyagának összevetése során nagymértékű, szinte hangról-hangra érvényes egyezés mutatkozik.

42. A zsoltárokkal és kantikumokkal együtt a Te Deum is a Psalterium anyagába tartozott. E könyv a középkorban kettős funkciójú: liturgikus könyv, de quasi tankönyv is egyben. Évszázadokon keresztül ezen tanultak Európában olvasni és elemi szinten énekelni. (Vö. Mezey L.: Deákság és Európa.)

43. L. pl. MR8 fakszimiléjét, Stud.Mus. 1972, 175. o. Bár e notáció, helyesebben ennek előzményei, nemcsak pálos könyvekre jellemzők, föltünő, hogy a pálosok liturgikus könyveiben másfajta hangjelzés nem fordul elő.

44. A hangjegyírás oktatása beletartozott a középkori iskolák programjába. Vö. Békefi R.: A káptalani iskolák története... 278. o.; Mezey L.: Abschrift oder Niederschrift? c. fejezet a Codex Albensis fakszimile kiadásában, 27–8. o.

45. Apor kódex két fordítása, Festetich, Döbrentei, Gömöry, Keszthelyi és Kulcsár kódex (forrásj. 25–31. sz.)

46. Vö. Vargha D.: Te Deum és Te Mariam fordítása kódexirodalmunkban, Bp., 1913, 6. o.; Gondán F.: A középkori magyar pálos rend... 69.o.

47. A fordításokban kimutatott „pontatlanságok"-ból jó rész eltünik azzal, ha tudatosítjuk, hogy a nagy munkát végzett elemzők mind a XX. századi latin „eredeti"-vel vetették össze a középkori „fordításokat". A latin Te Deum a középkorban még variánsokban élt. A mai könyvekben látható formája csak a XVII. sz.-ban lett általánossá: a középkori magyar fordításokat csak a középkori latin – főleg pedig a középkori *hazai* latin szövegvariánsokkal érdemes tehát összevetni.

48. L. pl. 16.v.: „virginis uterum" = „*Máriának szent* méhét", 17.v.: „tu devicto mortis aculeo" = „te *örök halált* meggyőzvén", 9.v.: „te martyrum candidatus laudat exercitus" = „téged *kínvallott* mártírok, *kik éretted magholtak*", 27.v.: „miserere nostri domine..." = „légy irgalmas Uram *Isten bűnösöknek*"... stb.

49. L. pl.: 17.v.: „aperuisti credentibus" = „*nekünk* megnyitál", 20.v.: „te ergo quesumus tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti" = „téged azért *Uram* mi kérünk, hogy *minket* segélj, kiket szent véreddel megváltál", stb.

50. Pl. az Apor kódex fordítása.

51. Ilyen szerkezetű az Apor, Döbrentei, Kulcsár és Keszthelyi kódex.

52. Vö. Kähler, op.cit. 99. o.; Dictionary of Hymnology, Art Te Deum, Sp. 1119–1134.; Wagner, P.: Das Te Deum, 53. o. A magyar források közül „gloria munerari"-t adnak: BU Cod.lat 119 (1. sz.) Zágráb MR8 (2. sz.), Bibl. Nat. Clmae 128 (4. sz.), Esztergom, MssI3c (5. sz.), Bibl. Nat. Clmae 132 (11. sz.), BU Cod. lat 74 (14. sz.), Zágráb MR 67 (15. sz.), Brev. Strig. 1480, 1484, 1486, 1515, (17–18, 20, 21. sz.), Psalt. Strig. 1515, (22. sz.) „in gloria munerari": Bibl. Nat. Clmae 343 (8. sz.), Clmae 400 (9. sz.), Clmae 409 (10. sz.), BU Cod. lat 104 (12. sz.), Cod. lat. 67 (13. sz.), Pálos ant. (16. sz.), Cod. Vindob. Palat. 1481 („in" áthúzva!) (7. sz.), Brev. Zagr. 1484 (19. sz.). A „munerari" és „numerari" szó képe több középkori írástechnika szerint is szinte teljesen azonos: a variánsok létrejöttét itt valószínűleg ez indokolja. „Kétértelmű", kétféleképpen is olvasható hely magyarországi forrásban is akad: vö. pl. Bibl. Nat. Clmae 33, fol. 325^{v}. Világosan „in gloria numerari"-t író XV. sz.-i magyarországi forrást mindeddig nem sikerült találnunk, noha az „in gloria numerari" értelme a századfordulón már ismert volt, mint azt éppen a magyar fordítások egy része mutatja. (Apor k. 2. ford., Döbrentei k., 25., 27. sz.)

53. Brev. ordinis fratrum eremitarum... Velence, 1540., fol. 65. (24. sz.) „Gloria munerari" olvasható még az 1644-es pálos Processionale-ban is. (52. sz.)

54. Vö. Dictionary of Hymn. Sp. 1119.

55. Brev. Strig. Velence, 1524, fol. (23. sz.)

56. A rávonatkozó régebbi irodalmat l. Szabó T. Attila: Kéziratos énekeskönyveink... 64–66. o., újabban l. Csomasz Tóth K. leírását a RMDT I. köt.-ben, 52–3, 79. o. A kódex datálása problematikus, Volf Gy. 1541 utánra, Horváth C. 1556 és 63 közé, újabban Czeglédy S.: A Batthyány kódex és az Óvári Graduál közös leírója c. cikkében (MKSz. 1961, 247–263. o.) a XVI. sz. utolsó negyedére (1578 utánra) gondolja keletkezési idejét. (vö. 34. sz.)

57. A forrás értékeléséről vö. RMDT I., 53–54, 81., Czeglédy S. op.cit. 262. o. (forrásj. 35. sz.)

58. Vö. forrásj. 36, 37, 39, 40, 42, 43. sz.

59. Vö. Bárdos K.–Csomasz Tóth K.: Az Eperjesi Graduál... 167. o., Bárdos K.–Csomasz Tóth K.: A magyar protestáns graduálok himnuszai, lásd a jelen kötetben. (vö. forrásj. 41. sz.)

59[a]. Forrásj. 16. sz. A kódex bővebb leírása: Melodiarium Hungariae Medii Aevi, szerk. Rajeczky B., Bp., 1956, 132. sz. forrás. A Te Deum (fol. 178) töredékes.

60. Forrásj. 33. sz. L. Radó P.: Esztergomi Könyvtárak liturgikus kéziratai, Pannonhalma, 1941, 11. szám, ahol megtalálható a töredékes Te Deum-szöveg átírása, melyet, „imádság" címén, már Lányi K.–Knauz N.: A magyar egyház történelme (Esztergom, 1866) I. is közölt (484. l.). Vö. Frick J.: A középkori magyar himnuszköltészet, Kolozsvár, 1910, 67. o.; Vargha D.: Te Deum és Te Mariam... 6. o.; „A" hozzászólása Vargha D. cikkéhez (EPhK 1912, 382. o.). Mivel Radó sem igazítja ki, hanem csak Lányi–Knauz alapján megismétli a Te Deum hibás olvasatát, szükségesnek látszik annak szövegét ismét közzétenni az eredeti alapján, igénybevéve a többi magyar variánsszöveg tanuságait:

Teged i[ten mi dicerionch teged wrnak mie[wallunk
Teged eurek i[ten minden foldi allat dicer // neked
[ ]erubin es ſerafin mindenkoron enekelnek ßent
[ß]ent wri[ten dicʒo kirar (sic! = király, vö. Peer)
telle[menorßag
[e[]fold folſeggel dicʒoſeggel

A [ ]-be tett helyeken a szöveg a bekötés miatt át van ragasztva, s hozzáférhetetlen. Így teljes bizonyossággal nem állapítható meg, hogy vajon valóban csak két *sanctus*-t tartalmaz-e a feljegyzés (hibásan). A 3. és 5. sor helyzete erre engedne következtetni. A bejegyzés második sorának közepén az írás képe változik a *neked* szónál. Különbségeket mutat a helyesírás is (vö. *c* és *cʒ*). Legnyomatékosabban azonban az figyelmeztet a scriptor változására, hogy a kritikus ponton, a két kéz találkozásakor egy vers (a *Tibi omnes angeli*nak megfelelő) kimaradt a szövegből. A lapon két név olvasható, egyik a Te Deum fölött: *gregorius Chompor* (vsz. a Te Deum első kezének írása), a másik alatta: *ge/o/rgiuſ ſʒucʒ de comiati* (a Te Deum második kezének írása). Míg Lányi–Knauz a töredékkel kapcsolatban csak Chompor nevét említi, addig Radó (Index codicum... 30. o.) csak Szűcsét veszi észre, és *gregorius*-nak olvassa, aminek hibás voltára dr. Kovách Zoltán könyvtáros úr hívta fel a figyelmemet.

61. Forrásj. 38. sz. Sok kiadás.

62. A középkorvégi magyar kódexekben s a XVI. sz. forrásaiban található Te Deum-fordítások részletes elemzésével, s az itt mutatkozó összefüggések vizsgálatával külön tanulmány keretében kívánunk foglalkozni.

63. Lényegében ezt ismétli a későbbi protestáns források nagyrésze, így pl. az Öreg Graduál is.

64. Az összefüggésre már Vargha D. is utalt: op. cit. 6. o.

65. Vö. pl. az 1. vers fogalmazását Apor I., Festetich, Gömöry, Kulcsár–Keszthelyi és a Batthyány kódexben; 5/b verset a Festetich, Gömöry, Kulcsár–Keszthelyi és Batthyány k-ben; a 14. vers szószerinti egyezését Festetich és Batthyány között, stb. A 4. versben a „mondván" szó betoldása Batthyány fordítását az Apor k. I. fordításával kapcsolja össze. Lehetséges, hogy itt nem a nyelvcsere alkalmával keletkezett bővítésről, hanem Apor I. latin mintájában is meglévő variánsról van szó („proclamant dicentes"). Vö. Dictionary of Hymn. Sp. 1120–1121.

66. Vö. pl. a 10. verset: „Sancta confitetur ecclesia" = „keresztyén nép igazán vall szünek tisztaságával".

67. Néhány részlet a Peer kódex és a Batthyány kódex, valamint az esztergomi Passionale töredékének Te Deumából, ahol e források *a többi fordítással szembenálló,* lényegében azonos megoldást adnak:

2.v.: Te eternum patrem + omnis terra veneratur.
Teged örök Isten + minden földi allat dycher (Peer)
Teged eurek isten + minden földi allat dicer (Chompor)
Teged örök Atyaisten + minden földi állat tisztel (Batth.)

4.v.: Tibi cherubin et seraphin + incessabili voce proclamant:
Teneked cherubin es seraphin + mendenkoron enekelnek: (Peer)
Neked cherubin es seraphin + mindenkoron enekelnek (Chompor)

5.v.: Sanctus sanctus + sanctus dominus deus sabaoth
Zent isten zent wr + zent vr isten dycsö keral' (Peer)
szent szent + wristen dicsö kirar (Chompor)
szent Isten szent Ur + szent seregeknek ura Istene (Batth.)

6.v.: Pleni sunt celi et terra – maiestatis glorie tue.
Telles menorsag es föld + felseges dychösegeddel (Peer)
Telles menorszag es föld + folseggel dicsöseggel... (Chompor)
Telles menorszag es az föld + szentségednek dicsösegevel (Batth.)

68. Mind a Batthyány kódexnek, mind a Passionale töredékének Te Deumában találhatók az összefüggések mellett a Peer k. szövegváltozatától eltérő részek is, olyan mennyiségben, hogy sem közvetlen másolásra, sem közös mintapéldányra nem gondolhatunk.

69. Az Eperjesi Graduál (forrásj. 40. sz.) Te Deumának gregorián dallamváltozata a magyarországi hagyományban idegenül áll: olyan fordulatokat tartalmaz, melyeknek nyoma sincs többi változatainknál. (A „b" formula itt pl. pontosan egyezik a 4. tónusú zsoltárdallam *germán* variánsával.) Szövege is tartalmaz olyan motívumokat, melyek egyedülállók a magyar szöveghagyományban (pl. 5.v.: „Szent a mi Istenünk, szent a mi Istenünk", szillabikus dallammal ellátva: *e g a h h a – e g a h h a*). Föltünő sajátsága a szöveg

átrendezése: a túl rövid verseket itt a dallam párosával összekapcsolja (pl. 11–12. v.). E Te Deum mintája a *német protestáns* anyagban található meg: szinte hangról-hangra egyezik Babst V.: Geistliche Lieder c. énekeskönyvében olvasható német Te Deummal (Leipzig 1545, M. Luther előszavával. A Te Deum-ot – 36. sz. – is Luther fordításában hozza). Az Eperjesi Grad. változatára nemcsak az itt közölt dallam, de Luther szövege is hatással volt. Az idézett 5. vers pl. a németben így hangzik: „Heilig ist unser Gott, heilig ist unser Gott" – melyhez hangról-hangra a magyar forrásban is szereplő dallam kapcsolódik. (Babst énekeskönyvének fakszimile kiadása: Bärenreiter 1966, K. Ameln gondozásában.)

70. Összhangban áll ez a megállapítás a Szilvás–Ujfalvi I. 1602-ben kiadott énekeskönyvének előszavában olvasható leírással. Az általa ismert vagy fontosnak tartott énekgyűjtemények felsorolását egy 1515-ös kiadású Psalterium Strigoniense-vel nyitja meg. (A teljes szöveget idézi Csomasz Tóth K. a RMDT I. kötetében, 72–73. o.)

71. Jól mutatják ezt a dallamnak késői, egészen „lekopott" változatai, ahol mindössze e két hang maradt meg a formulából (vö. 104. j.).

72. Így oldják meg legalábbis e hely fordítását a középkori fordítások: Apor I–II, Döbrentei k., Festetich k., Gömöry k., Kulcsár–Keszthelyi k., sőt a Chompor-féle töredék, majd Pázmány is.

73. Lehetséges, hogy a népszerű, babonás hiedelmekkel is körülvett Trishagion-formula hatását is számításba kell itt vennünk. Hátra van még amellett e versnek a latin tropizált Te Deumokkal való összevetése is.

74. E vers éneklésekor még ma is megfigyelhető a szótagszaporításra való hajlam. A népi gyakorlat ezt egyes helyeken a „szent" szó többszöri ismételgetésével árulja el. (Vö. 131. old. III. kottapélda.)

75. Hasonló rövidséggel, belső tagolás nélkül adják vissza a tömör latin mondatot a többi középkori fordítások is. (Vö. különösen a Döbrentei k. megoldását: „Hitetel iövendö bironak", valamint az ezzel összefüggő Apor II. fordítást „Hyttettel yewende byronak lenned".)

76. Vö. Die Te Deum-Melodie im Kodex Peer, Stud. Mus. 1972.

77. Abban a szakaszban, ahol a szöveg egy hangon (tuba) fut végig, a zenei egyensúlyviszonyok kára nélkül alkalmazható tetszés szerint több vagy kevesebb hang (szótag), melyeknek a szövegi, ill. nyelvi követelmények szerinti helyes elrendezése és csoportosítása, minthogy a dallamban ezalatt változás nem történik, kizárólag időbeli eszközök (ritmus) segítségével megy végbe. A ritmus pedig ez esetben éppen *szövegritmus* és beszédritmus (parlando), azaz minden egyes konkrét szövegsor esetében másképpen alakul, biztosítva a hajlékony prozódiát. A recitatív dallamok *notációjába* így tulajdonképpen a *szöveg* is szervesen beletartozik: az egyik, speciális jelekkel külön le nem írt fontos *zenei* elemet, a ritmust van hivatva visszaadni.

78. Forrásj. 39, 41, 42, 43. sz.

79. Ezáltal először jelenik meg a magyarországi forrásanyagban egy „tonus simplex"-nek nevezhető változat, másodlagosan, a megelőző időszakban használt díszesebb dallam származékaként. (Lehetséges, hogy a középkor korábbi, elveszett emlékei között nyoma lett volna egy másik „egyszerűbb" Te Deumnak: fennmaradt dallamaink „újstílusú", gazdag díszítőformulái u.is a XV–XVI. századra jellemzőek.)

80. Lehetséges, hogy a középkori Te Deum-éneklésben sem volt a transzponálás kizárólagos megoldás: ez különleges volta ellenére járulékos elemnek tűnik a Te Deum átgondolt, jellegzetes szerkezete és formulaanyagának gazdagsága mellett. Elmaradása a dallamváltozat azonosítását még nem nehezíti, s nem teszi kérdésessé.

81. Vö. pl. A Béllyei Grad. notációját, forrásj. 43. sz.

82. Vö. A forrásjegyzék 50-től kezdődő számait.

83. Az innen kezdve több évszázadon át „érvényben lévő" magyar szövegváltozatok mind protestáns, mind katolikus oldalról a középkori hagyományból, a középkori szövegek felhasználásával, átdolgozásával keletkeztek. Nem tekinthetők mai értelemben „új fordításnak". Részletes elemzésükkel külön tanulmányban foglalkozunk.

84. Az Öreg Graduál (helyesebben: a Batthyány k.!) szövegét tartalmazó források a XVII. sz. közepétől: 39, 42, 43, 44, 72, 73. sz. Pázmány szövegét tartalmazó források: 46, 48, 49, 70, 71, 74, 75, 81, 82. A katolikus hagyományban egyéni (hatást nem keltő) kezdeményezésnek látszik a Szegedi L.-féle Cantus Cath. szövege (forrásj. 47. sz.).

85. Nagyszombati zsinat, 1629. Vö. Knauz N.: A magyar egyház régi szokásai, Magyar Sion 3. 1865, 401–413. o.; továbbá Monumenta Hungariae Musica I., Codex Albensis, kiad. Falvy Z.–Mezey L. Bp., 1963. (Mezey L.: Ungarländische Riten im Mittelalter, 22–23. o.)

86. Vö. Csomasz Tóth K. RMDT I., 111. o.; Bárdos K.: Népzenei jellegű variálásmód a XV–XVIII. századi magyar passiókban (disszertáció, kézirat).

87. Az Öreg Graduál Te Deum-szövegét nyomtatásban utoljára hozó énekeskönyv (forrásj. 73. sz.) 1806-ig volt érvényben (Csomasz Tóth K. közlése).

88. A XVII–XVIII. századi források közül hagyományos dallamot tartalmaznak: forrásj. 45, 52, 56, 60, 61. sz. A zágrábi egyházmegyének a római liturgiával kapcsolatos állásfoglalásáról l. a 85. j. irodalmát. A XVII–XVIII. századból fennmaradt pálos kódexek hagyományos zenei anyaga is arra mutat, hogy a Kisbán E.-nél olvasható adat (A magyar Pálosrend története II., 201. o.), mely szerint a pálosok már 1600-ban áttértek volna a római ritusra, további vizsgálatra és értelmezésre szorul.

89. Vö. forrásj. 54–55, 57–58–59, 62–69, 70. sz. Egyéni szerkezetű az 51. sz. forrás dallama, az 53. és 76. sz. források pedig a Te Deum „monasztikus" változatát tartalmazzák (vö. 29. j.).

90. BU Cod. lat. 119 (forrásj. 1. sz.).

91. Jól érzékelteti ezt Koncz G. „Liber pro organo"-jának felirata (BU A 131, forrásj. 59. sz): „Liber pro organo *juxta novum Romanum cantandi modum gregorianum...*" A Te Deum dallamváltozata egyezik itt a ferences könyvekével. Ennek távolabbi magyarázata a római kúria liturgikus szokásainak a ferencesekével való egyezése.

92. Forrásj. 70. sz., latin és magyar Te Deumot tartalmaz.

93. Forrásj. 46, 48, 49. sz. Vö. RMDT I., 45. sköv., 56. o.; RMDT II., 40–44. o. Kájoniról: RMDT II., 52, 67. sköv. o. Vö. még forrásj. 44. sz.

94. Forrásj. 47. sz., vö. RMDT II., 44. o.

95. 388. o. A kulcsrakás hibás. Az összehasonlító anyag fényében úgy látszik, hogy a *d*-ről induló, s *b*-t használó hagyományos notációról van szó: ez ad zeneileg értelmes olvasatot. Ugyanilyen módon, csupán e két formulát rögzítve közli a Te Deumot

a Leisentritt-féle Énekeskönyv (1567), l. Bäumker, W.: Das katholische deutsche Kirchenlied I., 364. sz. Kérdés, vajon áll-e valódi gyakorlat e forrás mögött? (Vö. a szövegről mondottakat a 84. j.-ben.)

96. Forrásj. 74. sz. Vö. RMDT II., 55. o.

97. 186. o. A dallamnak ez az egyszerűsített változata ma is él, s igen elterjedt a népi gyakorlatban.

98. Forrásj. 79. sz., 278. o.

99. Vö. forrásj. 50. és 80. sz. Hogy a Ritus Kongregáció kiadványainak a magyarországi gyakorlatban milyen szerep jutott, még további kutatás tárgya.

100. Liber Usualis Missae et Offici, Róma, 1954, 1832–1837. o.

101. Felvétel a MTA Népzenekutató Csoportjának Archivumában, AP 4511–12. sz. A darabot 5–600 ember énekli közösen, évvégi hálaadás keretében. Vö. AP 7291/b (Gyergyó-Tekerőpatak, Csík m., közös ének, gy. Szendrei J. 1969), valamint lelt. sz. 9786 (Zetelaka, Udvarhely m., gy. Forrai M. 1962).

102. A melizmatikus „Amen" dallamának variálódása, egyszerűsödése már a történeti forrásokban is megfigyelhető. (Vö. pl. Huszár Gálnál, forrásj. 35. sz.)

103. A dallam „simplex" változataiban (pl. Öreg Graduál, 13. kottapélda) már elmaradt az „a" formula középzárlatának e gazdagabb körülírása.

104. A *c–a* hangokra épülő Sanctus-formulát vö. 7. és 14. kottapélda. Az alulról induló, *e–a* hangokra épülő Sanctus-formula, mely a középkori magyarországi változatokban szerepelt, megtalálható az Erdélyen *kívüli* területek Te Deum-hagyományában, olyan egyszerűsített változatokba illesztve, melyek, minthogy ezenkívül csupán a minden Te Deumban közös „a" és „c" formulát tartalmazzák, eredetüket nem árulják el. (Vö. a MTA Népzenekut. Csoport Archívumában pl. AP 4884/f: Bukovina, AP 7280/b: Nyitra, AP 6258/r–6259/a: Heves m.)

105. Az „a" és „b" formula hasonló jellegű kontaminálódása előfordul nyomokban már a középkori európai anyagban is (vö. Karlsruhe 1508, id. P. Wagner, Das Te Deum, 69. o.), s hogy jellemző lehetett, azt mutatja a simplex Te Deumnak a solesmes-i gregorián-reformot követő tipikus kiadásokban megjelenő változata (Liber Usualis 1954, 1836. o.), ahol a 16–20. versek ilyen dallammal jelennek meg. A magyar írásos hagyományban az „a" és „b" formula kontaminálódása a Szegedi-féle Cantus Cath. Te Deumának második sorában figyelhető meg (vö. 95. j.). E párhuzamok mind olyan természetűek, hogy nem mint a lövétei Te Deum konkrét mintái veendők számításba (a solesmes-i könyvek még szinte el sem jutottak az erdélyi falvakba), hanem csupán a dallam általános variálódási tendenciáit szemléltetik. Azok kifejezésre jutottak az erdélyi változatokban is, támogatva a rokon népzenei típusok környezete által, melyben gyakoriak a hasonló irányú változások (vö. a 11. j. irodalmát). – A „c" formula alakja a népi Te Deum-változatokban lényegében országosan egyforma (a középkadencia Erdélyben *c*, a többi területen *d*; ebben Erdély őrzi a régi hazai hagyományt). Az általánosan jellemző *e–g* kettőstuba kialakulása a XVI. sz. magyar nyelvű forrásaiban már megkezdett zenei variálódási folyamatba (vö. 10. pl. 22. vers) jól beleillik, annak logikus továbbvitele, melyet „felső" kezdeményezések (vö. 127. old. II. kottapélda) nem tudtak megzavarni.

106. Forrásj. 82. sz., 512–14. o. A dallamnak csak „a" és „c" formuláját adja.

107. Segíthette fennmaradását, hogy éneklésében mindig lehetőleg a *teljes* közösségnek részt kellett venni: bizonyos értelemben tömegéneknek mondható. A kisebb előadógárdára bízott műfajok, lehettek bármily népszerűek, ált. könnyebben tüntek el a gyakorlatból (vö. pl. a passióéneklésről szóló adatokat Bárdos K.: Népzenei variálásmód... c. disszertációjában).

108. Protestáns és katolikus énekgyakorlat nem volt olyan elszigetelt, mint a hitvitázó irodalom alapján gondolnánk. A protestáns graduálokat pl. használták a katolikus kántorok és „oskolamesterek" is, mint azt Illyés I. panaszolja (vö. RMDT II., 46. o.).

109. Jól alátámasztják ezt a népzenegyűjtői tapasztalatok. A zsoltárok szövege pl. a nép között még ma is többféle fordításban van elterjedve, s e fordításokat az egyes (meglehetősen elszigetelt) közösségek mind éneklik. Előfordul, hogy két egymáshoz közel fekvő faluban két különböző fordítás használatos – a nép azonban összekerülve, közös kántorral mégis egészen rövid idő alatt együtt tud énekelni, mert az egyik csoport szöveg segítségével könnyedén alkalmazkodik a másikhoz. Az egymástól eltérő szövegek közös dallamra éneklése, ha nem is ilyen mértékben, de a Te Deum esetében is tapasztalható. Különösen figyelemreméltó, ahogyan gyakorlott búcsús előénekes még a szövegben ugyancsak erős eltéréseket mutató *Te Matrem* (!) fordítását is nehézség nélkül alkalmazza a Te Deum megszokott dallamára (Kolon-Kolynany, Nyitra m. 1971). A szöveg forrása: Szűz Mária rózsakoszorúja (énekek és imák a szt. Olvasó Társulati tagok számára) kiad. Babik J., Eger 1896. 111. o.

Magyarországi Te Deum-fordítások
XIV–XVI. század

*** különbözteti meg azokat a forrásokat, melyekben kottás Te Deum található.**

1. Antiphonale Romano-Seraphicum de tempore aestivo, XIV. sz. második fele. Budapesti Egyetemi Könyvtár (= BU) Cod. lat. 119. R. 91. sz.*

2. Antiphonale Paulinorum, XV. sz. Zágrábi Egyetemi Könyvtár (=Zágráb) Mr *8.* DK 70. sz.*

3. Psalterium OFM, XIV. sz. második fele. Országos Széchényi Könyvtár (Bibl. Nat.) Clmae 366. R. 44. sz.

4. Psalterium canonici Blasii, XV. sz. első fele, Bibl. Nat. Clmae 128. R. 50. sz.

5. Psalterium ecclesiae Hungaricae („Budai Psalterium"), XV. sz. második fele. Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár (= Esztergom) Mss I.3c R. 145. sz.

6. Breviarium Colocense, XIV. sz. második fele, Bibl. Nat. Clmae 33. R. 46. sz.

7. Breviarium Strigoniense, XV. sz. Bibl. Nat. Vindobonae, Cod. Vindob. Palat. Nr. 1481. R. 257. sz.

8. Breviarium Albense („Nagylaki Breviárium"), XV. sz. Bibl. Nat. Clmae 343. R. 56. sz.

9. Breviarium in usum ecclesiae cuiusdam Hungaricae, XV. sz. Bibl. Nat. Clmae 400. R. 59. sz.

10. Breviarium Strigoniense, XV. sz. Bibl. Nat. Clmae 409. R. 60. sz.

11. Breviarium ecclesiae Hungariae Superioris, XV. sz. Bibl. Nat. Clmae 132. R. 55. sz.

12. Breviarium Strigoniense, XV. sz. BU Cod. lat. 104. R. 85. sz.

13. Breviarium Praemonstratense, XV. sz. BU Cod. lat. 67. R. 81. sz.

14. Breviarium Praemonstratense, XV. sz. BU Cod. lat. 74. R. 83. sz.

15. Breviarium Zagrabiense, XIII. sz. Zágráb, MR 67. DK. 10. sz.
16. Antiphonale (Vesperale) O. Eremitarum S. Pauli Hungariae XV–XVI. sz. Soproni Áll. Levéltár. R. 116/b. sz.
17. Breviarium Strigoniense, Velence 1480. RMK III. 1.
18. Breviarium Strigoniense, Nürnberg 1484. RMK III. 9.
19. Breviarium Zagrabiense, Velence 1484. RMK III. 8.
20. Breviarium Strigoniense, Velence 1486, RMK III. 11.
21. Breviarium Strigoniense, Velence 1515, RMK III. 206.
22. Psalterium Strigoniense, Velence 1515, RMK III. 207.
23. Breviarium Strigoniense, Velence 1524, RMK III. 263.
24. Breviarium ordinis fratrum eremitarum s. Pauli primi eremite... etc. Velence 1540. RMK III. 329.
25. Apor kódex (psalterium) XV. sz. Sepsiszentgyörgy, Székely Nemz. Múzeum Nyt. 8. Két különböző Te Deum-fordítás.
26. Festetich kódex (Hóráskönyv) XV. sz. Bibl. Nat. MNy. 73. Nyt. 13.
27. Döbrentei kódex (Psalterium + szentírási szakaszok, homiliák) 1508, Gyulafehérvár, Batthyány Könyvtár. Nyt. 12.
28. Peer kódex (vegyes tartalmú imakönyv) XVI. sz. eleje. Bibl. Nat. MNy 12. Nyt. 2.*
29. Gömöry kódex (vegyes tartalmú imakönyv) 1516. Bibl. Nat. MNy. 5. Nyt. 11.
30. Keszthelyi kódex (Ferences Psalterium) 1522, Bibl. Nat. MNy 74. Nyt. 13.
31. Kulcsár kódex (Ferences Psalterium) 1539. Bibl. Nat. MNy. 16. Nyt. 8.
32. Thewrewk kódex (vegyes tartalmú imakönyv) 1531. Magyar Tud. Akad. Könyvtára Nyt. 2. (Te Mariam-fordítás)
33. Chompor G. följegyzése (töredék). XVI. sz. Csonka Passionale, Esztergom Mss III. 178. R. 138.
34. Batthyány kódex XVI. sz. utolsó harmada. Gyulafehérvár, Batthyány Kvtár. Nyt. 14. Stoll. 6. sz.*
35. Huszár Gál: A kereszténytyi gyülekezetben való Isteni dicséretek és Imádságok. Komjáti, 1574. RMK I. 332. (vö. Sztripszky 1808.)*

XVII–XIX. század

36. Csáti Graduál, 1602 (megsemmisült, másolata MTA Könyvtárában). Stoll 15. sz.*
37. Ráday Graduál, XVII. sz. eleje, Budapest, Ráday Levéltár. Stoll 11. sz.*
38. Pázmány Péter: Imádságos Könyv, Grác 1606. RMK I. 403.
39. Csurgói Graduál, 1630. k. Csurgó, Áll. Gimn. Könyvtára.Stoll 62. sz.*
40. Eperjesi Graduál, 1635–52. Bibl. Nat. Fol. Hung. 2153. Stoll 57. sz.*
41. Öreg Graduál, szerk. Geleji Katona István, Gyulafehérvár, 1636. RMK I. 658.*
42. Kecskeméti Graduál, 1637–81. MTA Könyvtára Stoll 58. sz.*
43. Béllyei Graduál, 1642–53, Debrecen, Ref. Koll. Könyvtára. Stoll 64. sz.*
44. Lőcsei Énekeskönyv 1675. RMK I. 1183.
45. Cantus Chorales 1618 (Te Deum valamivel későbbi, de még XVII. sz. eleji bejegyzés) BU A 114. SzTA 44. és 45. sz. Vö. Stoll 19. o. *

46. Cantus Catholici 1651 (Lőcse), szerk. Szőlősy Benedek. RMK I. 856.
47. Cantus Catholici, Kassa 1674 (Szegedi F. Lénárd) RMK I. 1159. sz.*
48. Kájoni János: Cantionale Catholicum. Csíksomlyó, 1675. RMK I. 1188.
49. Kájoni János: Cantionale Catholicum. Csíksomlyó, 1719.
50. Processionale... Romanae Ecclesiae (Ritus-Kongr. kiadv.) Antverpen 1629. (BU Ae 4r52)*
51. Antiphonale (szervita?) 1698, BU A. 117.*
52. Processionale (Conventus Ujheliensis, pálos) 1644, Bibl. Nat. Oct. Lat. 794.*
53. Processionale sacri Ord. Cisterciensis, 1680. Bibl. Nat. Duod. Lat. 129.
54. Manuale choralistarum (OFM) 1723, BU A. 120.*
55. Liber intonationum (OFM) XVIII. sz. BU A. 121.*
56. Compendium sacrorum (Ujhelyi pálos) 1763. BU A. 127.*
57. Processionale et Antiphonale Romano-franciscanum, Győr, 1747.*
58. „Psalterium Romanum juxta normam Breviarii Romani et sacri ordinis nostri", (OFM) 1770. BU A. 128.*
59. Liber pro organo juxta novum Romanum cantandi modum gregorianum (Koncz Gábor, pálos) 1772, BU A. 131. SzTA I., 104. sz.*
60. Cantuale Zagrabiense XVIII. sz. Zágráb MR 52. DK. 45. sz.*
61. Psalterium Zagrabiense XVIII. sz. Zágráb MR 2. DK. 52. sz.*
62. Toni Psalmorum XVIII. sz. (OFM) Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 765.*
63. (Cantus variae) OFM, 1752. Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 784.*
64. (Cantus variae) OFM, XVIII. sz. Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 774.*
65. Liber Sacrorum et Antiphonarum, 1735 (OFM) Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 798.*
66. Liber Sacrorum et Antiphonarum, (OFM) XVIII. sz. Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 804.*
67. (Cantus variae) OFM, 1779. Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 802.*
68. (Liber Sacrorum et Antiphonarum) OFM, XVIII. sz. Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 797.*
69. Antiphonale, OFM. XVIII. sz. Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 1002.*
70. Hymni Vesperarum Ecclesiastici ex Psalterio Romano... etc. Csíksomlyó, 1742. (latin és magyar Te Deum)*
71. Pongrácz Eszter: Igaz isteni szeretetnek harmatjából nevekedett... Arany Korona, Nagyszombat, 1719.
72. Az Anyaszentegyházbéli... Énekeskönyv..., Kolozsvár, 1761.*
73. Isten közönséges tiszteletére rendeltetett Énekes Könyv... Debrecen, 1778.*
74. Bozóky Mihály: Katólikus kar-béli kótás Énekes Könyv... Vác, 1797.*
75. Szentmihályi Mihály: Egyházi Énekes Könyv. Eger, 1797.
76. Hymnarium et Antiphonale O. Cist. XIX. sz. Bibl. Nat. Ms.Mus. IV. 787.*
77. Fekete Ferenc: Útmutató Kántorkönyv, Szeged, 1823.
78. Tárkányi–Zsasskovszky: Egyházi Énektár, Eger, 1855.*
79. Zsasskovszky F. és E.: Karénekes Kézikönyv, Eger, 1876.*
80. Manuale chorale. (Die gebräuchlisten Gesänge aus den von der S. Rit. Congregatio edirten Choralbüchern zusammengestellt). Regensburg, 1886.*
81. Orgonahangok. Ima- és Énekeskönyv a róm. kat. hívek számára. Szerk. Szegedi A. (6. kiad.) Gyöngyös, 1927.
82. Baka J.: Erdélyegyházmegyei Énekeskönyv. Gyergyószentmiklós, é.n.*

1. Rajeczky B.: Többszólamú zenénk emlékei a XV. század első feléből. Népzene és zenetörténet, I., Bp., 1972.
2. Szabolcsi B.: A magyar zenetörténet kézikönyve, 2. kiadás, Bp., 1955, 13–14, 22. o.
3. „sprichwörtliche Kirchenmusikfeindlichkeit". Lásd Jenny, M. Die beiden bedeutendsten deutschschweizerischen Kirchengesangbücher des 17. Jhds. Jahrbuch für Liturgik u. Hymnologie, I., Kassel, 1955, 63. sköv. o.
4. Vö. Bárdos K.: Az eperjesi graduál, I. Gregorián kapcsolatok. Zenetud. Tanulmányok, VI., Bp., 1957, 180. (165–198.) o.
5. Vö. Schulek T., Kálmáncsehi Márton „Reggeli éneklések könyve". Irodalomtörténeti Közlemények, Bp., 1970, 346. o. Ugyanebben a tanulmányában (i.h. 346–352. o.) Sch. kimutatja, hogy Kálmáncsehi M., a magyar reformátorok egyike a Hora Primá-ra tartozó és valószínűleg Krakkóban 1542 és 1546 között nyomtatott, ma már nyomaveszett énekeskönyvének anyagát Huszár Gál is felvette 1574-ben megjelent énekeskönyvének első részébe. Lásd még Czeglédy S.: Zur Geschichte der ev. Kantionalbücher in Ungarn. Jahrbuch für Liturgik u. Hymnologie, Kassel, 1964, 162. sköv. o. Ebben a példányban még nem vehettük figyelembe az 1975-ben felfedezett eredeti példányból adódó tanulságokat.
6. Lásd Cs. Tóth K.: Az eperjesi graduál, II. Kórusok és népénekdallamok. Zenetudományi Tanulmányok, VI. Bp., 1957, 199–264. o.
7. Bárdos K.: Die Variation in den ungarischen Passionen des 16–18. Jahrhunderts. Studia Musicologica, Bp., 1963, 289–323. o.
8. Szendrei J.: Első hangjegyes népénekünk. (A Te Deum-dallam magyarországi története, l. a jelen kötetben.)
9. Lásd Bárdos K.: Zenetud. Tanulmányok, VI. Bp., 1957, 182. o.
10. Lásd 5. sz. jegyzetünket.
11. A Batthyány-kódex és az Óvári graduál közös leírója. Magyar Könyvszemle, 1961, 247–263. (261). o.
12. Lásd 6. sz. jegyzetünket.
13. Csomasz Tóth K.: A humanista metrikus dallamok Magyarországon. Bp., 1967, 178–183. o.
14. Radó, Polikarp: A magyar középkor kótás kéziratai. Magyar Zenei Szemle, 1941.; Repertoire hymnologique des manuscripts liturgiques dans les Bibliothèques publiques de Hongrie. Bp., 1945.; Rajeczky Benjamin: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Bp., 1956.; Népdaltörténet és gregorián-kutatás. Kodály-Emlékkönyv, 1943.; Falvy Zoltán: A gráci antifonárium. Zenetud. Tanulmányok, 1955.; Die Weisen des König Stephan Reimoffiziums. Studia Musicologica, Bp., 1964, 207–270. o.; Drei Reimoffizien aus Ungarn u. ihre Musik, Bp., 1967.
15. Lásd Zenetud. Tanulmányok, VI., Bp., 165–198. o.
16. Lásd 7. jegyzetünket.
17. Népzenei jellegű variálásmód a 15–18. századi magyar passiókban. Disszertáció. Bp., 1967. Bárdos K.: Volksmusikartige Variirungstechnik in den ungarischen Passionen. 15. bis 18. Jahrhundert. Musicologia Hungarica 5. Bpest., 1975.

18. Lásd 6. sz. jegyzetünket.
19. A XVI. század magyar dallamai. Bp., 1958. (röv. RMDT I.)
20. A humanista metrikus dallamok Magyarországon. Bpest., 1967.
21. Schrems Theobald: Die Geschichte des Gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten. Freiburg (Schweiz) 1930, 83, 102, 104–115. o.; Bárdos K. i.m. Zenetud. Tanulmányok, VI., 166. o.; Csomasz Tóth K.: Huszár Gál úrvacsorai liturgiája, Református Egyház, Bp., 1955, 342–348. o.
22. Psalterium Strigoniense ... secundum ritum almae Ecclesiae Strigoniensis cum Antiphonario et Hymnario. Lásd Csomasz Tóth: RMDT I 72–73. o.; Schulek T.: Az első magyar bibliográfiáról, Irodalomtört. Közlemények, Bp., 1957, 372–375. o.
23. Szabó T. Attila: Kéziratos énekeskönyveink és verses kéziratainak a XVI–XIX. században. Zalau (Zilah, Erdély), 1934.; Stoll Béla: A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840). Bp., 1963.
24. Sztripszky H.: Adalékok Szabó Károly Régi Magyar Könyvtár c. munkájának I–II. kötetéhez. Bp., 1912. Kézirat gyanánt.
25. Szabó Károly: Régi Magyar Könyvtár (röv. RMK). Az 1531–1711. megjelent magyar nyomtatványok könyvészeti kézikönyve, I–III. Bp., 1879–1896. A könyv címében az „öreg" szó értelme: nagy, terjedelmes.
26. RMK I 858., ill. 1183. sz. Akadémiai Könyvtár, ill. OSZK, Bp.
27. Spá: 80 himnusz.
28. Az 1778-as szerkesztésű és 1806-ig érvényben lévő debreceni ref. énekeskönyvben a könyv elején még 63 himnusz és a Te Deum benne volt, de a himnuszok legtöbbje dallam utalással néhány ismert népénekdallamra utalt. A himnusz-rész hét dallama közül csak kettő árul el a graduálokra emlékeztető halvány kapcsolatot.
29. Pidoux P.: Le Psautier Huguenot c. könyvének (Bâle 1962) a dallamok kritikai kiadását tartalmazó első kötetében tíz dallamról mutatja ki a gregorián származást.
30. Rajeczky: Melodiarium, 16. sz.
31. Felsorolásunk 39. dallama. Lásd a 19. sz. jegyzetünkben idézett mű (RMDT I) 169. és 170. sz. dallamát.
32. Hely nélkül (Lőcse), RMK I 856. sz.
33. Nagyszombat (Trnava, ČSSR). RMK I 1679. sz.
34. Kassa (Kosice, ČSSR). RMKT I 1159. sz.
35. Kabai Bodor G.: Traditionum humanarum flagellatio. Debrecen, 1677. Ismertetés: Czeglédy S.: Református Egyház, Bp., 1964. 59–63. o.

ENGLISH SUMMARY

LÁSZLÓ DOBSZAY – JANKA SZENDREI: ON THE MOUNTAIN "RAINBOW"
(The Third Stylistic Group of the Ancient Stratum of Hungarian Folk Music)

In his survey of the oldest strata of Hungarian folk music, Zoltán Kodály uses an example to characterise a melody type, which appears to be wide-spread in several countries and is not unknown in Hungary either (with Cheremiss and Gregorian parallels, s.p. 6–7. music example). It is shown in the first part of the present paper (examples from A to J) that this melody represents a complex, rich *style* the scope of which ranges from the basic, two-section recitative theme to four-section melodic forms (having even secondary repetitions and sequences). The second part of the paper (examples from K to O) presents the similar strophic variations in Hungarian folk music of another psalm tone, the descending, and recitative tune-changing mode called „tonus peregrinus" (s.p. 14. music example). The third part of the series of examples (P–S) shows that this melody theme is still alive in Hungarian folk music not only in a strophic form but also in forms closer to the original recitative mode (in dirges, litanies etc.). These examples also throw light on the fact that the recitative groups starting from below and from above respectively are not two groups of melodies independent of each other, but two sub-divisions of a coherent large style with intertwining variations.

Summing up the analyses, the final (4th) part of the paper compares the "psalmodising" style with the so-called two-zone pentatonic style (showing the differences as well as the contacts between the two), followed by the description of its connections with a similarly old stratum of Hungarian folk music (in which, however, the theme "major second + major second" is substituted by "major second + minor third" and is developed to diatony; see the examples of the chapter). After the generalizations of tonality and systems theory this chapter discusses the need for a major international comparison in order to solve the problem of origin. It suggests forthwith, however, that the origin of this family of melodies is to be sought not in Gregorian music, but both of these groups should be regarded as branches from the common trunk of a venerably ancient style, which had for a long time lived parallel with, and exerted an influence on, each other.

JANKA SZENDREI: THE FIRST HUNGARIAN FOLK-HYMN NOTED IN SCORES
(A History of the Te Deum Melody in Hungary)

Written in the early 16th century, the Peer Codex, compiled for laymen (Bibl. Nat. MNy 12 paper codices of small format), contains, among its popular Latin and Hungarian prayers, legends and cantilenas, also a Te Deum written in Hungarian and noted in scores. In order to establish whether this record is an evidence of a general practice of singing and whether the Te Deum can be regarded as a folk hymn at the end of the Middle Ages in Hungary, the paper goes into the details of the whole history of Te Deum in Hungary, from the aspects of both text and melody. It relies on 82 written sources, comparative foreign materials as well as todays's Te Deum melodies surviving in folk tradition. From a musical point of view the example in the Peer Codex fits into the tradition of the medieval Esztergom rite. Its characteristic Te Deum melody (see note example I), a Te Deum variation hitherto unknown in the history of music of other countries, appears in written sources in Hungary up to the mid-17th century with Latin and Hungarian text. From that time on, as a consequence of the abandonment of the Esztergom rite and the Protestant Puritan movement, this form was replaced in the sources. The Catholic hymn-books containing scores made official and popularized another imported variation of the Te Deum (note example II). However, in the folk tradition alive today some Catholic areas still preserve the vestiges of the old, medieval variation of the chant (note example III). Beyond the evidence of comprehensive functions of the Te Deum, developed by the end of the Middle Ages, its textual history, the ways of musical notation etc., this latter is the main argument supporting that the Te Deum became an early folk-hymn whose closer date, relying on the examination of Hungary's historical conditions, can be fixed at the end of the 15th century.

KORNÉL BÁRDOS – KÁLMÁN CSOMASZ-TÓTH: HYMNS OF THE HUNGARIAN PROTESTANT GRADUALS

After the Reformation reached Hungary in the twenties of the 16th century, in the country, split up in three parts a new type of intellectual leadership, i.e. the Protestant clergy emerged. The cultural centres of medieval Hungary were either destroyed or came for the following 150 years under Turkish rule. Of the principal trends of the Reformation, first the Lutheran Church came into prominence, to be followed by Calvinism which paid less attention to music. In its liturgy, however, up to the permeation of Reformed Puritanism and the Geneva Psalms, even this denomination retained several liturgic forms containing Catholic elements, only with their words in the vernacular.

The manuals of this liturgy, used in the weekday–and Sunday–or holiday morning and evening services were the ritual books called Graduals. Additionally, popular hymn-books (cantionals) were also used, but most of the for the most part hand-written Protestant Graduals contained not only Gregorian chants but also texts of numerous non-Gregorian hymns.

The Gregorian material of the Hungarian Graduals can be divided into three groups:

1. Introits, Proses, Passions (the melodies of the latter are with two exceptions in the minor mode).

2. Invitatories, hymns, responsories, verses, psalm tones and Lamentations.

3. Other Gregorian melodies: Litanies, Media vita, Symbolum Apostolicum, Te Deum, etc.

There are significant differences between these Graduals, some of which remained incomplete, as to their contents and arrangement. The oldest of them, written in the mid–16th century and lost afterwards was later included into the first part of the liturgic hymn-book printed by Gál Huszár in 1574. The Hungarian translations of the texts are particularly well-suited for variation. The oldest ones of these come from an unknown primary source. The variation of the melodies is made necessary chiefly by the accentuation of the words in the vernacular, since Hungarian versification in its ancient form is neither syllabic nor metrical but has a marked rhythmical character of its own.

In the preface of a Reformed hymn-book (by I. Szilvás-Ujfalvi, published in 1602), a certain "Psalterium Strigoniense" edited in Venice in 1515 on Hungarian order is indicated as one of the probable Latin sources of the chants.

The present paper enumerates the first Hungarian text variants of 18 Gregorian hymns named one by one and selected chiefly from manuscript sources, and, in their notes also their further variations and the survival of some of them up to our days, as well as the domestic and foreign sources of their after-life from the 16th century to the present. Of these, the manuscript sources Nos. 1 and 3, as well as the printed ones Nos. 2, 12 and 18 deserve special attention.

In this paper 39 melodies are published in the order of Benjámin Rajeczky's repertory "Melodiarium Hungariae Medii Aevi I., Hymni et Sequentiae, Budapest 1956." To these are added three folk melodies originating from the Hungarian Graduals, taken from the folk music collection of Lajos Kiss. The variants of some hymn melodies, as can be seen from the present publication, survived up to this day in Catholic and Protestant (mostly Reformed) church hymn-books.

DEUTSCHE AUSZÜGE

LÁSZLÓ DOBSZAY–JANKA SZENDREI: „SZIVÁRVÁNY HAVASÁN" (DIE DRITTE STILGRUPPE DER ALTSCHICHT DER UNGARISCHEN VOLKSLIEDER)

Die ältesten Schichten der ungarischen Volksmusik registrierend charakterisierte Zoltán Kodály einen, anscheinend international verbreiteten und auch in Ungarn bekannten Melodietypus durch ein Beispiel (samt tscheremissischen und gregorianischen Parallelen; s.S. 6–7. Notenbeispiel). Der erste Teil der vorliegenden Studie (Beispielreihe von A bis J) erbringt den Beweis, dass diese Melodie einen weitverzweigten und reichen Stil vertritt, der vom zweizeiligen, rezitativen Grundgedanken bis zu den vierzeiligen melodischen (sogar durch sekundäre Wiederholungen, Sequenzen erweiterten) Formen reicht. Der zweite Teil der Studie (Beispiele K–O) weist den ähnlicherweise strophischen Variantenkreis einer anderen Psalmentonart, des von oben herabsteigenden und die rezitierende Tuba wechselnden, sog. tonus peregrinus in der ungarischen Volksmusik nach (s.S. 14. Notenbeispiel). Der dritte Teil der Beispielreihen (P–S) bezeugt, dass diese melodische Idee nicht nur in strophischer, sondern auch in einer, dem ursprünglichen Rezitativ näher stehenden Form in der ungarischen Volksmusik weiterlebt (Klagelieder, Litaneien, usw.), und gerade diese Beispiele beweisen, dass die von unten, bzw. oben ausgehenden Rezitativgruppen nicht voneinander unabhängige melodische Familien darstellen, sondern zwei, durch Varianten ineinander spielende Untergruppen eines zusammengehörenden grossen Stils sind.

Der abschliessende Teil der Studie (IV.) vergleicht zusammenfassend, als Abschluss der Analysen, den „psalmodisierenden Stil" mit dem sog. zweisystemigen Pentatonstil (Unterschiede und Berührungen); im weiteren behandelt sie seinen Zusammenhang mit einer ähnlicherweise alten Schichte der ungarischen Volksmusik, die aber anstatt des Grundkerns grosse Sekunde + grosse Sekunde, den Grundkern grosse Sekunde + Kleinterz besitzt und sich zur Diatonie weiterentwickelt. (S. Die Beispiele des Kapitels.) Im weiteren wird nach theoretischen Verallgemeinerungen der Tonalität und Systematik zur Lösung des Problems der Herkunft, Anspruch auf eine weitgreifende internationale Vergleichung erhoben, wobei aber schon im voraus bemerkt wird, dass diese Melodiefamilie nicht aus dem Gregorianum stammt, sondern die beiden dem gemeinsamen Stamm eines Stils von ehrwürdigem Alter entsprossen sind und lange Zeit hindurch nebeneinander lebten, also als gegenseitigen Einfluß ausübende Verzweigungen zu betrachten sind.

JANKA SZENDREI: DER ERSTE NOTIERTE VOLKGESANG UNGARNS
(Zur Geschichte der Te Deum-Melodie)

Der am Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene, zum Folksgebrauch zusammengestellte, sog. Peer-Kodex (Bibl. Nat. MNy 12, Papirkodex im kleinen Format) enthält unter volkstümlichen lateinisch-ungarischen Gebeten, Legenden und Kantilenen auch die Notierung eines Te Deums in ungarischer Sprache. Bezeugt diese Aufzeichnung eine allgemeine vokale Praxis? Kann das Te Deum im ausgehenden Mittelalter in Ungarn als Volksgesang betrachtet werden?

Um diese Fragen zu klären untersucht die Studie die ganze ungarländische Geschichte des Te Deums sowohl hinsichtlich des Textes wie auch der Melodie, unter Berücksichtigung von 82 schriftlichen Quellen, ausländischem Vergleichsmaterial und in der heutigen Volksüberlieferung bis heute fortlebenden Te Deum-Melodien. Die Angabe des Peer-Kodexes passt in musikalischer Beziehung zur Tradition des mittelalterlichen Esztergomer (Graner) Ritus, dessen charakteristische Te Deum-Melodie (S. Notenbeispiel Nr. I.), eine in der ausländischen Fachliteratur bisher unbekannte Te Deum-Variante, in Ungarn bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in schriftlichen Quellen mit lateinischem und ungarischem Text zu finden ist. Diese Form wurde dann seit der Mitte des 17. Jahrhunderts infolge Aufgebung des Esztergomer Ritus and der protestantisch-puritanischen Bewegung aus den Quellen verdrängt; an ihrer Stelle wird in den katholischen, mit Noten versehenen Gesangbüchern eine andere, aus dem Ausland importierte musikalische Variante des Te Deums offiziell und sowohl mit lateinischem, als auch ungarischem Text verbreitet (S. Notenbeispiel Nr.II.). Einzelne katholische Gegenden Ungarns haben trotzdem bis in unsere Zeit die Reste der alten, mittelalterlichen Varianten des Gesanges beibehalten (S. Notenbeispiel Nr. III.). Ausser der bis zum ausgehenden Mittelalter entstandenen vielseitigen Funktion des Te Deums, seiner Textgeschichte, Notierung usw. ist dies ein entscheidendes Argument für die Entwicklung des Te Deums zu einem frühen Volksgesang. Der nähere Zeitpunkt dieser Entwicklung dürfte aufgrund der Erwägung der ungarischen Geschichtsbeziehungen, das Ende des 15. Jahrhunderts gewesen sein.

KORNÉL BÁRDOS – KÁLMÁN CSOMASZ-TÓTH: DIE HYMNEN DER PROTESTANTISCHEN GRADUALIEN UNGARNS

Die in den 1520-er Jahren nach Ungarn gelangte Reformation förderte im damals dreigeteilten Land die Entstehung einer neuen kirchlichen Intelligenz, nämlich der protestantischen Geistlichkeit. Die Kulturzentren des Landes wurden entweder verwüstet, oder sie gelangten auf anderthalb Jahrhunderte in türkische Hände. Von den verschiedenen Richtungen der Reformation trat zunächst die Lutherische, dann aber die in musikalischer Hinsicht anspruchslose Calvinistische Richtung in den Vordergrund, doch die letztere behielt in ihrer Liturgie bis zur Verbreitung der reformierten Puritanismus und der Genfer Psalmen die zahlreiche zeremonielle Elemente der katholischen Kirche enthaltenden und nur hinsichtlich des Textes ungarische liturgische Formen.

Die mit Notenschrift versehenen Leitbücher dieser Liturgie waren sowohl in der Praxis der sonntäglichen, als auch feierlichen Morgen- und Abendandachten allgemein die *Graduale*-genannten protestantischen liturgischen Bücher. Ausser diesen wurden auch die Volksgesangbücher oder Kantionalen benützt, aber in der Mehrheit der vorwiegend handgeschriebenen protestantischen Gradualien wurden ausser liturgischen Gesängen mit Melodien (gregorianischen Stils) auch Texte zahlreicher nicht-gregorianischer Volksgesänge aufgezeichnet.

Das gregorianische Material unserer Gradualien kann in drei Gruppen eingeteilt werden:
1 – Introitus, Prosa, Passion (die Melodik der letzteren gehört mit zwei Ausnahmen dem Molltypus an).
2 – Aus den Psalmenmelodien stammende Invitatorien, Hymnen, Responsorien, Versus, Psalmentonarten, Lamentationen.
3 – Sonstige gregorianische Melodien: Litaneien, Media vita. Symbolum Apostolicum, Te Deum usw.
Die einzelnen (in vielen Fällen nur fragmentarisch erhaltenen) Gradualien weisen manchmal inhaltlich und in ihrer Einteilung erhebliche Abweichungen auf. Die um die Mitte des XVI. Jahrhunderts entstandene und verschollene Urquelle verarbeitete Gál Huszár im ersten Teil seines 1574 gedruckten liturgischen Gesangbuches.

Die ungarischen Übersetzungen der Hymnen sind die zur Variation bestgeeigneten Texte. Von diesen stammen die ältesten, ebenfalls aus einer heutzutage schon unbekannten Urquelle. Die Variierung der Melodien wurde durch den Textakzent der Texte in der Nationalsprache notwendig. Das ungarische Versmachen ist nämlich in seiner Urform weder silbenzählend, noch im Zeitmass, sondern: von takt-betonungsmässig gliederndem Charakter.

Unter den nachweisbaren, lateinischen Quellen der Melodien erwähnt das Vorwort eines 1602 erschienenen reformierten Gesangbuches (Szilvás-Ujfalvi) das auf ungarische Bestellung im Jahre 1515 in Venedig gedruckte Psalterium Strigoniensis.

In der vorliegenden Studie werden die ersten Variantenformen von 18, einzeln genannten, vorwiegend aus handgeschriebenen Quellen geschöpften gregorianischen Hymnen (mit dem ersten ungarischen Text) angeführt, bzw. im Notizenmaterial ihre weiteren Varianten aufgezählt, ferner das bis zur Jetztzeit reichende, oder erneuerte Fortleben einzelner Hymnen geschildert und schliesslich werden die von der Mitte des XVI. Jahrhunderts bis zu unserer Zeit reichenden in- und ausländischen Quellen angegeben. Von diesen Quellen sind besonders die unter Nr.1. und 3. angeführten Handschriften und die Drucke Nr.2., 12. und 18. von hervorragender Bedeutung.

In unserer Studie veröffentlichen wir 39 Melodien in der Reihenfolge des Repertoriums „Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiale, Budapest 1956" von Benjámin Rajeczky. Als Ergänzung führen wir drei, auf ungarischen Gradualen basierende volksmusikalische Weisen aus der musikfolkloristischen Sammlung von Lajos Kiss an. Die Varianten einzelner Hymnenmelodien sind, wie aus unseren Melodiepublikationen ersichtlich, in katholischen und protestantischen (hauptsächlich reformierten) kirchlichen Volksgesangbüchern bis zum heutigen Tage erhalten.

TARTALOM

Dobszay László – Szendrei Janka: „Szivárvány havasán"
A magyar népzene régi rétegének harmadik stílus-csoportja 5
Szendrei Janka: Első hangjegyes népénekünk
(A Te Deum-dallam magyarországi története) 102
Bárdos Kornél – Csomasz Tóth Kálmán: A magyar protestáns graduálok
himnuszai 134
Jegyzetek 257
English Summary 278
Deutsche Auszüge 281