

Középkori ungaresca-kezdemények

A középkori nyugat-európai, kéttömbű versszakmodell legáltalánosabb (bár jó néhány kivételt is mutató) felosztását nem kisebb tekintély, mint Dante Alighieri fogalmazta meg. Az ő megközelítése a XIII. század nézőpontja, mellyel a 100–200 évvel korábbi, főként provanszál és olasz nyelvű strófatípusokat vizsgálta. Szavai, melyek letisztult törvényszerűségekről tudósítanak, egy folyamat betetőzését és általánossá válását rögzítik, ám a kizárólagosságot semmiképp sem sugallják.¹

Egy „jól formált” strófa – a neolatin nyelvű irodalmakban – ez idő tájt már egyértelműen egy nyitó- és egy zárószakaszból épül fel. Ezek a szintek *frons* (‘homlokzat’) és *cauda* (‘farok’) elnevezéssel szerepelnek Danténál, a törvényszerűségeket pedig, melyet azon versszakípusok elemzésével tártak fel a kutatók, melyekben a *frons* és a *cauda* világosan elkülöníthető, SZIGETI Csaba nyomán *FC-szabályrendszernek* nevezzük.²

Bár a középkori anyanyelvű irodalmakhoz számos metrikai és/vagy rímrepertórium készült, a gyakran túlbonyolított, természettudományos modellekkel megterhelt kézikönyvek³ sorában gyakorlatilag egyetlen használhatót találtam kutatásaimhoz: ezt FRANK István állította össze. Az ő repertórium a provanszál nyelvű költészet középkori emlékeit tartalmazza. Bár a versekről számtalan adatot feltárt, a *frons–cauda*-relációkat nem rögzítette, mivel ezek a fenti törvényszerűségek értelmében kinek-kinek a saját analízisei során kell hogy kirajzolódjanak. A Frank-repertórium gazdag anyagát tehát jelentős kreativitással lehet és kell forgatni, ha az ember ilyen összefüggésekre is kíváncsi.

A trubadúrköltészet az izorímes és izometrikus formákat nagyon ritkán alkalmazta, így a verstermés túlnyomó többsége az elsődleges stroficitás szempontjai szerint született. A későbbi, kelet-európai anyagból „lepárolható” ungaresca-elvek (l. *Bevezető*) némelyike meg-megjelenik, de a strófák zömében másfajta referencialításra találunk példát. A rímrendszer visszatéréseit például a szótagszámoké csak ritkán követi. Nyugodtan nevezhetjük a verssorok szótag-számának és a rímeknek összefüggését másodlagosnak. A fennmaradt dallamsorok motivikája a rímeléssel rokon, néha pedig azzal sem.⁴

¹ Dante strófaelméleti fejtegetéseit a régi magyar költészet szabályrendszerével SZIGETI Csaba kitűnő tanulmánya vetette össze (1993), kutatásai később nagy hatással voltak HORVÁTH Iván és HEGEDŰS Béla cikkeire is. Utóbbi szerző a XVIII. század magyar műköltészetének strófatermését vizsgálta a kéttömbűség szempontjából (1998 és 1999).

² Az egész elmélet részletes kifejtésére itt sem hely, sem komolyabb szükség nincs; ezt már megtette SZIGETI Csaba (1993, 37–48.).

³ Részletes magyar nyelvű módszertani ismertetésüket és kritikájukat HORVÁTH Ivánnak köszönhetjük (1991, 147–150.).

⁴ Nem tartozik szorosan a tárgyhoz, de számtalan vizsgálat bizonyította, hogy az azonos szöveggel fennmaradt trubadúrdallam-változatok csaknem minden szótagot melizmatikus, azaz hajlítással énekelhető szótag-

Az alábbiakban néhány példát szeretnék bemutatni arra, hogyan csiszolódik mégis ez a metrikai „metaelv” már az a trubadúrok kezén. Meg kell mondanom: leginkább az alapvető, klasszikusnak mondható strófaszerkezetekben találni nyomát, s a megbonyolítottabbak közt ritkán, mivel a beavatkozás nem ilyen jellegű volt. Tény, hogy a SZIGETI által is idézett *Lanquan li jorn...* östípusa mind zeneileg, mind szövegét tekintve alapjául szolgálhatott a formaelv széles körű, laikus elterjedéséhez – úgy a német területen, mint a latin sequentiák közt. Itt a dallam a tiszta imitációt követi: az első, megismételt „láb” második üteme visszatér a zárósorban. A motívumok tehát **abab | cdb** képletbe rendeződnek. A rímek ezzel szemben *abab | ccd* rendben sorakoznak. A *d* nem elírás: ez tendencia-rím (*estrampe*), mely az egész versen végigvonul. Talán túl egyszerű is lett volna a közvetlen imitáció elvével „kulcsra zágni” a szakaszokat. A *trobar* számára az elsődleges stroficitás nem közköltészeties jellegű, mint majd Kelet-Európában megfigyelhetjük az évszázadok alatt. A trubadúrok kompozíciós elvei közt a strófa hierarchizáltsága fölött a rendezett műegész koncepciója áll, vagyis a *canso*-szint.⁵ Így ezekből a versekből egyetlen strófát idézni valójában csak a dallam szempontjából indokolt, mivel ő képviseli a ciklikus beosztás „mechanikus” (persze az előadásban feloldódó) szintjét.

Peter GÜLKE részletesen elemzi két hasonló kontrafaktum, Jaufrè Rudel *Lanquan li jorn...* kezdetű dalát és Walther von der Vogelweide *Palästina-Liedjét*.⁶ A dallam–szöveg kapcsolatok magukért beszélnek, mint ahogy az is, miképp a német költő a versformát átalakítja a szintetikus ungaresca rímcsoporthoz elve alapján (*abab | ccc*). A következő táblázatot szintén GÜLKE nyomán közlöm, mely a két dallam egymáshoz képesti frázisait mutatja be.⁷

nak is értelmeztek, ami a vers rejtett vagy nyilvánvaló időmértékét, többnyire jambikus vagy trochaikus lüktetését gyakran másodlagossá tehetette az előadásban, ezzel is szétválasztva a versszöveg és a versdallam művészi rendszerét.

⁵ SZIGETI 1993, 39., bőséges kommentárokkal.

⁶ GÜLKE 1979, 143–146.

⁷ GÜLKE 1979, 144. (a ritmikai megoldások sorait nem közlöm).

1. Nu al-ler - erst le-be ich mir wer-de 2. Sit min sun-dic ou - ge siht
1. Lan-quant li jorn son lonc en may, 2. M'es belhs dous chans d'au-zelhs de lonh,

3. Daz hê-re lant und ouch die er-de 4. Dem man vil der ê - ren giht.
3. E quan mi suy par - titz de lay, 4. Re-mem-bra-m d'un a - mor de lonh.

5. Mir'st ge - schen des ich ie bat 6. Ich bin komen an die stat
5. Vau de ta-lan em-bronx e clis, 6. Si que chans ni flors d'al-be - spis

7. Do gut me-nisch - lî - chen trat.
7. No-m platz plus que l'y - verns ge - latz.

Egy fontos momentumról még meg kell emlékezni: a „láb” értelmezéséről. Az F–C szabályrendszer alapján a fenti trubadúrének három „láb”-ból áll – a kifejezés nem ritmikai, hanem strofikai értelmű, ők maguk is hangsúlyozták az eltérést az antik szerzők terminusától. A lábak (mindig *pedes*, tehát többes számú alakban)⁸ – némi egyszerűsítéssel – a rímciklusokat jelölik. A rím- vagy rímszerkezet-váltó pontot *diesis* néven emlegették. Mindezek a régi magyar költészetben szinte csak negatív lenyomatban találhatók meg: ternáris lábak (rímcsoporthatárak) és a diesist értelmileg helyettesítő, de rím szempontjából gyakran nem szabályos sorok formájában. Az ungaresca-forma nálunk használatos szabályai ezekhez képest valamennyien egyszerűsített, az izo-szabály hatását is beépítő kompromisszumok, melyek egyúttal többszörös (klerikus-vágáns, majd népnyelvi) szűrőfolyamatokra utalnak. A nyitó lábak helyét a hol kereszttrimes, de többnyire mégis csak végrímmel ellátott nagysorok veszik át, a cauda-szakasz pedig nálunk – épp fordítva, mint a trubadúr-repertoár elemzése kapcsán SZIGETI Csaba megállapítja⁹ – megőrzi tagoltságát, talán mint olyan rím- és strófaépítési vívmányt, mely összhangba hozható a magyar „ereszkedő vers” koncepciójával.

⁸ SZIGETI 1993, 53. A trubadúrok az „egylábú” verset (amilyen az izo-szabály hatására réligi magyar költészetünk nagy része) sántának nevezték.

⁹ SZIGETI 1993, 46.

A diesis, egyben a cauda eredeti értelmét a *c* elem, vagyis az új rím megjelenése adja.¹⁰ Ez, mint SZIGETIék vizsgálódásaiból is kitetszik, nem tudott „átjönni” a magyar költészet korai századainak falán. Néhány, kompromisszumos megoldást azért ismerünk, ám ezeket sajnos csupán alkalmi, kreatív ötleteknek és nem kortendenciának kell tartanunk. A laikus diesis-értelmezés azonban átjutott az izo-falakon, s magával mentette a kétfőbű strófaépítés legalább csíraszintű igényét. *Az ungaresca-elv valójában nem más, mint a fenti (a leírtnál százszorosan bonyolultabb) szabályrendszer közép- és kelet-európai igényekhez és hagyományhoz rendelt, egyszerűsített változata, melyben a c elem helyett egy újabb, rímpárt IS tartalmazó sorkombináció (ternáris láb) teszi érvényessé a cauda kifejezést. Az új „elemi esemény” helyett az imitációs csoportban az előző sorok variált visszatérése, a szintetikusban pedig egy szabadon odakapcsolódó, gyakorlatilag független félstrófa alkot caudát.*

Összefoglalva a fentieket: nem mondok újdonságot azzal, ha költészetünk és zenénk ungaresca-tendenciáit nem közvetlenül a lovagi költészetből eredeztetem, ám azzal sem, ha ezt a szabályrendszert a *Bevezetőben* ismertetett négy szempont közül épp ennek terminológiájával fogom jelölni. Kicsit úgy kell tegyek tehát, mintha az antik római tisztségek és rangok nevét mechanikusan alkalmaznám a középkori állam és hadsereg rokon pozícióira.

*

A középkori latin és anyanyelvű költészetben is gyakori a ternáris láb, vagyis nagysorok *aab* rendszerű felosztása. Ez mind a szótagszámokra, mind a rímekre igaz. Nemcsak az ungarescák előfutárainál, hanem szimmetrikusabb versformákban is találkozunk vele, sőt kifejezetten gyakori. Más szóval: a 8, 8, 7 | 8, 8, 7-es, *aab* | *ccb* rímelésű sequentia-szakaszok (pl. *Stabat mater dolorosa*), vagy ritkább változataik, melyek 7 és 6 szótagú sorokból állnak, ugyanezt a költői elvet használták – ami a *trobar* irányából nézve sánta, nem-hierarchizált strófákhoz vezetett. Talán alkalmi rímjátékok vitték rá a himnusz-költők kezét az első, F–C elvhez közelítő formákra. Csiszoló munkájuk révén a XV. század végére már készen állhatott a zárt poétikai rendszer, melynek az ungarescák ekkor még csak vadhajtsái, „tékozló fiai” voltak: kevesen, variábilis rím- és szótagszám-kombinációkkal. Az említett, kanonizált versformák azonban e strófaalkotó elvek „bejáratásával” előkészítették a félszakaszok alkalmi le-leszakadását, függetlenedését. Már az *Ómagyar Mária-siralom* előképénél, a *Planctus ante nescia* sequentiánál kitapintható a három- és négysoros „lábak” laza kapcsolódásának elve, sőt a kisrondó-elv is megjelenik az 5×7 szótagú egységekben:

¹⁰ SZIGETI 1993, 47.

Kegyűggyetők fiamnak,	7	<i>a</i>
Ne légy kegyölm magamnak,	7	<i>a</i>
Avagy halál kínáal	7	<i>b</i>
Anyát ézes fiával	7	<i>b</i>
Egyembelü öljétök!	7	<i>x</i>

A latin nyelvű, de német, cseh, lengyel, horvát és magyar területen egyaránt népszerű sequentiák és cantiók (főként a XV. században) több ilyen elvű strófatípust mutatnak. Leggyakrabban a 7-es és 6-os sorok váltakoznak bennük. Leghíresebb képviselőjük Adam de Saint-Victor (†1192 k.) húsvéti himnusza. Dallamának első szakaszait egy magyarországi feljegyzés nyomán közöljük. Az imitációs szempont itt komplexebb a versnél: nem csak a nyitómotívum csaknem azonos visszatérésében merül ki, hanem közbülső motívumokéban is (az előrím zenei megfelelője; bővebben l. alább!): **abcd** | **eda** stb.

Mundi renovatio	7	<i>a</i>
Nova parit gaudia,	7	<i>b</i>
Resurgenti Domino	7	<i>a</i>
Conresurgunt omnia,	7	<i>b</i>
Elementa sentiunt,	7	<i>c</i>
Ex auctoris serviunt	7	<i>c</i>
Quanta sint potentia. ¹¹	7	<i>b</i>

Str. 1-2. etc. alternatim

1. Mun-di re-no-va-ti-o no-va pa-rit gau-
2. Ignis vo-lat mo-bi-lis, et a-er vo-lu-
-di-a, re-surgenti Do-mi-no con-re-surgunt om-ni-a,
-bi-lis, flu-it aqua la-bi-lis, ter-ra ma-net sta-bi-lis,
e-le-men-ta sen-ti-unt, et aucto-ri ser-vi-unt quanta
centrum te-nent gra-vi-a, sur-sum tendunt le-vi-a, re-no-
sint so-lemni-a. 3. Coe-lum fit se-re-ni-us, et ma-re
-van-tur omni-a. 4. Ge-lu mortis sol-vi-tur, prin-ceps mun-
tran-qui-li-us, spi-rat au-ra le-ni-us, vallis no-stra flo-
-di tol-li-tur, et e-jus de-stru-i-tur in no-bis im-pe-
-ru-it: re-vi-rescunt a-ri-da, re-ca-le-scunt fri-gi-da,
-ri-um: dum te-ne-re vo-lu-it, in quo ni-hil ha-bu-it,
quan-do ver in-te-pu-it.
jus a-mi-sit pro-pri-um. stb.

¹¹ Adam de SAINT-VICTOR: *Mundi renovatio*. RAJECZKY 1976, *Sequentiák* II. 25. (1. vsz.)

Más hasonló énekeknél (*Benignam, dignam laudibus; Dies est laetitiae*) 7+6-os osztású vágáns nyitósorokkal találkozunk. Utóbbira még később visszatérünk, az előbbi, Csehországból ismert ős-ungaresca azonban már most megérdemli figyelmünket. A vers alapja egy 14, 14, 14, 14 :||: 7, 7, 6-os meta-beosztású, keresztrímes alapstrófa, melynek tehát mindkét félszakaszát megismétlik. A dallam a szigorú imitációt követi: a negyedik kissor egyező formában tér vissza a cauda végén. A rímek már nem ennyire szabályosak (talán épp a félstrófák ismétlés miatti elkülönülése miatt): *abab cdcd | eef eef*.¹²

Ÿ. Be-ni-gnam, dignam lau-di-bus de-cet ex-al-ta-re, quae fru-ctum vi-tae
Ÿ. Im-ple-ta lae-ta mu-ne-re, meri-to ex-ul-ta-vit, dum an-ge-lus dul-

o-mni-bus no-vit ge-ne-ra-re. R. O su-a-vi-s na-vis, fons, vir-go tu es
cis-si-me pi-am sa-lu-ta-vit. R. Pi-c-ta-tis, pa-cis fons, vir-go tu es

na-vis, pons, por-tum da sa-lu-tis.
no-ster mons, do-num fer sa-lu-tis.

Ezeket a sorfajtákát azonban nem csupán az egyházi, hanem a változatos világi énekkultúra is szívesen használta. Az első, 13-as és 14-es alapú ungarescákat a *Carmina Burana* diákdalai közt találjuk. Mivel ezt a gyűjteményt a jéghegy csúcsának kell tartanunk, hiszen a vágáns költészet egyéb forrásait gyakorlatilag csak szórványosan ismerjük, egészen bizonyosra vehetjük, hogy más, hasonló jellegű strófákat is használtak a latin és anyanyelvű (német) diáklírában.

Első idézetünk egy német strófa a *Tempus transit horridum* kezdetű dal végén. A latin alapszöveg 4×13-as (7+6-os bontásban), a német toldalékba viszont még nem sikerült beépíteni a felütéseket a szótagszámok megtartásával, így a sorok 1+7, illetve 1+6-os beosztás szerint, vak-felütéssel kezdődnek, kivéve a két, hangsúlyon kezdődő belső sort. Az imitációs gyakorlat ebben is megmutatkozik, hiszen a zárósort ismét felütéssel indul. (Bármilyen meglepő, a XVI–XVII. század német költészete sem lépett túl ezen a gyakorlaton, ha ungarescáról volt szó: talán ez magyarázza az *allemande* tánc típus számos, Auftaktot használó zárósort is – bővebben lásd később!) A versrészletben csak *a* és *b* rímeket találunk, ami a *diesis* laikus felfogását tükrözi: a cél mindössze annyi, hogy a keresztrímes nagysorok új akusztikai értelmet nyerjenek.

¹² *Franus-Cantionale* (1505 k.); OREL 1922, 65.

Zergangen ist der winder chalt,	1+7	8	<i>a</i>
Der mih so sere mute,	1+6	7	<i>b</i>
Gelobet stat der grune walt,	1+7	8	<i>a</i>
Des froet sih min gemute.	1+6	7	<i>b</i>
Nieman chan nu werden alt!	7	7	<i>a</i>
Vrode han ih manichvalt	7	7	<i>a</i>
Von eines wibes gute. ¹³	1+6	7	<i>b</i>

A hét szótagú sorok hol autonóm rímelésű, hol összekapcsolódó játéka teszi lendületes-sé a kódex *Lude, ludat, ludite!* kezdetű dalát. Az első, vakrímre végződő szakasz helyett most a másodikat idézem, mely az imitációs technikát jobban feltárja:

Amor est iam suavibus,	7	14	<i>a</i>
Canendus melodiis,	7		<i>b</i>
Qui non tardet gravibus,	7	14	<i>a</i>
Detentus homiliis!	7		<i>b</i>
Spondeat puellula,	7	7	<i>c</i>
Florens quasi rosula,	7	7	<i>c</i>
Verbis devicta piis! ¹⁴	7	7	<i>b</i>

Innen még egy szöveget feltétlenül idéznünk kell: ez ugyanis az egyik legkorábbi imitációs ungaresca, már ami a szótagszámot illeti. A 13, 13, 13, 13 | 7, 7, 6-os meta-szerkezetű latin diákdal az egyik alapvető vágáns nagysort variálja, nyilván nem előzmények és követők nélkül. A négy keresztrímes nagysorból szőtt fronsot egy refrén-cauda követi – szabályos *c* elemmel:

Solis iubar nituit,	7	<i>a</i>
Nuntians in mundum,	6	<i>b</i>
Quod nobis emicuit	7	<i>a</i>
Tempus letabundum.	6	<i>b</i>
Ver, quod nunc apparuit,	7	<i>a</i>
Dans solum fecundum,	6	<i>b</i>
Salutari meruit	7	<i>a</i>
Per carmen iocundum.	6	<i>b</i>
Ergo nostra contio	7	<i>c</i>
Psallat cum tripudio	7	<i>c</i>
Dulci memoria! ¹⁵	6	<i>x</i>

*

A XV. században (főként a korábbi metrikai elveket követve) megugrik a felsor-referenciális cantiók aránya. Bár semmiképp sem szeretnénk állást foglalni abban a vitában, vajon a két-tömbű strofika a himnusz-költészet felől világiasodott el a lovagi költők kezén, avagy fordítva történt – lényeg, hogy a XV. századra a folyamat mindenképp kölcsönössé vált. Némi egysze-

¹³ *Carmina Burana* (XIII. század), CB 1998, 139. sz. (7. vsz.)

¹⁴ *Carmina Burana* (XIII. század), CB 1998, 172. sz. (2. vsz.) Ugyanitt, 172a számmal a versike középfelnémet toldása is szerepel (*Ich han eine senede not*), 14, 14 | 7, 8, 8-as szótagszámokkal, *aba'b* | *ccc* rímekkel.

¹⁵ *Carmina Burana* (XIII. század), CB 1998, 81. sz. (1. vsz.)

rűsítéssel azt mondhatnánk, hogy az udvari regiszterben kimunkált (vagy legalábbis ott tökéletesített) rím- és strófarendszer ekkoriban – kissé megkésve saját virágkorához képest – erős hatással volt az egyházi költészetre. A két kultúra közé ékelődött vágáns rétegben már a XIII. századtól kimutathatók ezek a kapcsolatok (lásd fentebb), a klerikusok körében viszont inkább csak a XIV–XV. századtól erősödik föl a hatás.

A korszak legnépszerűbb cantiói: a *Dies est laetitiae*, az *In natali Domini*, az *In dulci jubilo*, az *Omnis mundus jucundetur*, a *Nobis est natus hodie*, a *Christus surrexit* és még sorolhatnánk. Mint a reformáció előtti utolsó nagy katolikus énekreform vívmányait, széleskörű ismertségük miatt (a XV. században már német, cseh, lengyel és részben magyar nyelvre is lefordították őket!) Lutherék az elsők közt vették be a protestáns ünnepi énekek közé, s ezzel évszázadokra biztosították népszerűségüket, míg számos egykorú, ám a kánonba be nem került dallam teljesen eltűnt az idők mélyén.¹⁶

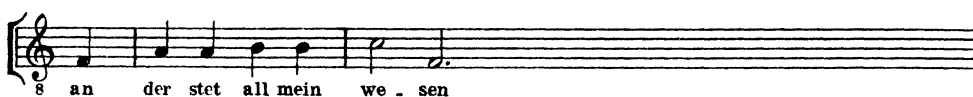
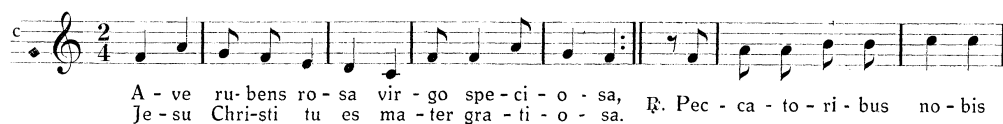
Az első (gazdag magyar utóélettel is rendelkező) XV. századi dallamcsalád az *Ave, rubens rosa* kezdetű Mária-himnusz, melynek párhuzamosan német világi rokonát is bemutatom a *Lochamer Liederbuch*-ból (1450 k.). A latin vers egy megismételt dallamsorra énekelt, először 6+6-ra szétrímelt, majd fix 12-essé váló nyitósorral kezdődik, ezt egy 13-as „középsor” követi, végül három fűlsor zárja a strófát. A középsornak ebben az esetben nem *diesis*-szerepe van, hanem – szintén vágáns és Minnesang-örökség! – voltaképp innen indul az imitáció. A nyitósorok csupán *változó tartalmú bevezetései* a zárt félstrófának, mely refrént alkot. A német (minta?)versszak ezt még pregnansabban bizonyítja. Itt a – nyelvi okokból mindenképp felütéssel kezdődő – nagysorok valamennyien 6+7 osztású 13-asok (kereszttrímmel), s az imitáció szintén erre épül. A rímek azonban megmutatják, hogy itt is a középsorra felel a záróegység. Az itt olvasható, késő vágáns strófatípus (mely nyilván nem magában álló avagy előzmények nélküli) a *XVI–XVII. századi német közköltészet, így a történeti énekek legfontosabb versformája lesz*, párhuzamosan pedig hangszeres dallamok is kialakulnak a *pszeudo-diesis* elve nyomán.

Ave, rubens rosa,	6	12	<i>a</i>
Virgo speciosa,	6		<i>a</i>
Jesu Christi tu es mater gratiosa.	6+6	12	<i>a</i>
Peccatoribus nobis ne sis odiosa,	7+6	13	<i>a</i>
Sis interventrix nostri,	7	7	<i>b</i>
Ut evadamus rostri	7	7	<i>b</i>
Inimici nostri. ¹⁷	6	7	<i>b</i>
Mein frewd möcht sich wol meren,	7	13	<i>a</i>
Wollt glück mein helfer sein,	6		<i>b</i>
Gelück tet mich ernerren	7	13	<i>a</i>
Verwunt mein senlich pein.	6		<i>b</i>

¹⁶ A XV. századi cantio-stílus gazdagságáról főként a német és cseh kódexek, köztük a többször idézett *Franus-cantionale* (1505 k.) tanúskodnak. Ez utóbbi összkiadása: OREL 1922. A dallamok egy részét a huszita háború idején cseh nyelven is énekelték.

¹⁷ *Franus-cantionale* (1505 k.), OREL 1922, 61.

Ich het mir außerlesen	7	13	<i>a</i>
Ein mynnigliches weib,	6		<i>c</i>
An der stet all mein wesen	7	7	<i>a</i>
Ich kann an sy nit gnesen,	7	7	<i>a</i>
Das macht ir stolczer leib. ¹⁸	6	6	<i>c</i>



A dallammotívumok vizsgálata nyomán (a német dalnál viszonylag könnyen) megfigyelhetjük, hogy sorrendjük bizony *nem esik egybe a rímek rendszerével*. A megismételt, kéttagú nyitósor (*abab*) után a középsor újabb két motívumot hoz (*cb'*), a háromtagú záróegység pedig *cab* motivikájú. WALTER SALMEN kiadásában mindez nagyon szemléletes: ő a hetedik kisors külön tördelte, mintha csak a középsor indulna újra a szokásos *c* motívummal, majd a nyitósornak megfelelő, kéttagú (*ab*) nagysorral zárta a dallamközlést. Ez nem más, mint az ún. *Palkó*-strófa¹⁹ elve, mely egy speciális rondóféle, ahol *AAaA* arányban szerepel a nagysorok közt egy kissor. Ezt az ungaresca-szerkezet távoli, kissé egyszerűsített terminussal *retorikai* rokonának tarthatjuk. A reformáció korában a magyar, cseh és szlovák versformák közt egyaránt találkozunk vele.

Eredete, miként a rondó-család más tagjaié is, német földre, a vágáns költészethez vezet. A XIII. században még gyakori volt (pl. a *Carmina Burana* diákdalai közt) az a fajta, félsor-központú strófa, ahol a belső és zárósorok '*aba*' rímelésűek (vö. *terzina*); szótagszámuk pedig

¹⁸ Lochamer Liederbuch (1450 k.), SALMEN 1951, 99.

¹⁹ A versforma nevét Balassi Bálinttól kölcsönöztem, aki 12, 12, 6, 12-es szótagszámú versei nótajelzéseként az *Palkó* nótája kifejezést használja – pontos eredetét sajnos nem ismerjük.

többnyire 6 7 6 (*Redivivo vernat flore*, 150. sz.). Ilyenformán – keresztrímes záró nagysorral – az **AAAbA** képlet volt érvényes rájuk. Ez tehát nem más, mint a *Palkó* szervezőelve: a 3. sor helyén ott is egy (2.) félsor áll, miként itt a hatos, mely „elől” hiányzik egy hetes! Például:

Ecce torpet probitas	7	13	<i>a</i>
Virtus sepelitur;	6		<i>b</i>
Fit iam parca largitas,	7	13	<i>a</i>
Parcitas largitur;	6		<i>b</i>
Verum dicit falsitas,	7	13	<i>a</i>
Veritas mentitur.	6		<i>b</i>
Omnes iura ledunt	6	6	<i>c</i>
Et ad res illicitas	7	13	<i>a</i>
Licite recedunt. ²⁰	6		<i>c</i>
Redivivo vernat flore	8	16	<i>a</i>
Tellus, que diu marcuit,	8		<i>b</i>
Et vernali sol calore	8	16	<i>a</i>
Pulso brume statu claruit.	8		<i>b</i>
Iam philomena dulciter	8	8	<i>c</i>
Dulcisonis concentibus	8	16	<i>x</i>
Delectat cor suaviter. ²¹	8		<i>c</i>

Ez az észjárás, mint említettem, már a Minnesängerek formakincsében is megvolt, csak egyetlen példával illusztrálva:

In so hoher swebender wunne	9	<i>a</i>
So gestuont min herze ane vröiden nie.	9	<i>b</i>
Ich var, als ich vliegen kunne,	8	<i>a</i>
Mit gedanken iemer umbe sie,	9	<i>b</i>
Sit daz mich ir trost enpfie,	7	<i>b</i>
Der mir durch die sele min	7	<i>x</i>
Mitten in daz herze gie. ²²	7	<i>b</i>

A *Palkó*-strófa XVI. századi magyar szótagszámaival és dallamával egyező adatunk a cseh gótikus zene egyik alapforrásából, a *Franus-cantionaléból* való (1505 körül): *Depromemus laudes*.²³ Latin, később magyar és szlovák szöveggel karácsonyi népénekként is fennmarad. Legkésőbbi előfordulásai a XVIII. századi közköltészetből valók, bár talán e szövegek is korábbiak.²⁴

²⁰ *Carmina Burana* (XIII. század); CB 1998, 3. sz. Az utolsó három sorocska refrén jellegű, de nem szó szerint tér vissza a strófák végén, hanem közülük csak az első, vagyis *axa* rímekkel. Dallammal: 1979, 8–9. A harmadik nagysor dallama a másodikkal csaknem egyező motívummal indul, motivikája: *ab cd c^ve | ff^ec^{v2}!* (Az *f* valójában *c*-gyökerű motívum.)

²¹ *Carmina Burana* (XIII. század); CB 1998, 150. sz.

²² *Heinrich von Morungen* (XIII. század eleje), DG I. 176–179. (1. vsz.)

²³ Dallamsorainak képlete: **AA^vBA^v**, kissorok szerint: *abacb^vac*

²⁴ A közölt dallam forrása: *Franus-cantionale* (1505 körül); OREL 1922, 47.



Az ungarasca-elvhez fűződő összetett, kölcsönhatásokban gazdag viszonyát majd a XVI–XVII. századi magyar nyelvű anyagban tudjuk részletesen megvizsgálni.

A XV. századra datálható *In natali Domini* hetes sorokból épülő kisrondó, *aabbccx* rímekkel. A strófa 5–7. sora állandó refrén. Az eredetileg latin nyelvű karácsonyi cantiót a reformáció korában nemzeti nyelvekre (német, cseh, szlovák stb.) is lefordították, a strófaképlet azonban rímrendjével együtt minden esetben megőrizték. Magyarul viszonylag későn, a XVII. században bukkan fel elsőként (*Mikor Jézus születék*), *aaaaaax* rímeléssel.²⁵

*

Már a késő középkori magyar irodalmi emlékek közt külön csoportot alkotnak a *Dies est laetitiae* rokonai, de később, egészen a XVII. század végéig nyomon követhetjük a versforma hazai fejlődését. A továbbiakban *Dies*-strófának nevezett képletben az ungarasca-elv szerint kialakult 13, 13 | 7, 7, 6-os versszak szimmetrikussá válik, mivel a záróformulát megismétlik.²⁶ A VARGYAS Lajos által javasolt szótagszámarány-érték ilyenkor 26:40, illetve (13, 14 | 7, 7, 6 | 7, 7, 7 szótagrendszer esetén) 27:41, vagyis a *frons* és a *cauda* hozzávetőleg 2:3 aránylik egymáshoz.

A típus mintái közt ott szerepelnek azok a középkori vágáns és liturgikus dalok, melyek (a fentebb látott módszerekkel) felvállalták a három fősoros záródást. Ugyanakkor nem zárhatjuk ki a korai szonett hatását sem, miként arra WEÖRES Sándor és KOVÁCS Sándor Iván gyanakodott.²⁷ Minden világi háttér ellenére egyházi versformaként indult útjára, talán német földről, legkésőbb a XV. század elején. A *Dies est laetitiae* karácsonyi himnusza ugyanolyan népszerűsége tett szert Közép-Európában, mint testvérei, pl. a fent idézett *In natali Domini*.

A *Dies*-alapszöveg elsősorban latinul terjedt. A Magyar Királyságban elsőként Thuz Os-vát zágrábi antifonáléjában találkozunk vele, mely az 1480-as évekre datálható. A háromszólamú, szép feldolgozásban a tenor őrzi meg a nemzetközi ismertségű *cantus firmust* (ezt közöljük alább). DOBSZAY László elemzései világítottak rá, hogy „E letét diszkantja és tenorja is

²⁵ *Eperjesi graduál* (1639), a dallam négyszólamú feldolgozásával (RMDT II. 209. sz.).

²⁶ Ugyanezt a kétszótatú *cauda*-feloldást találjuk több XVI–XVII. századi szövegnél is, pl. a 67. vagy a 89. genfi zsoltnál. (Részletesebben l. a XVII. századi fejezetben!)

²⁷ „Üteme a legegyszerűbbek egyike: úgynevezett vágáns ritmus, 7 és 6 szótagú sorok, három-és-feles meg hármas trocheusok. Annál bonyolultabb a strófa felépítése: a szonettre hasonlít, de mintha a szonett első négy soros szakaszát elhagynánk: így képződött a 14 soros szonett helyett 10 soros, 4-3-3 sorra tagolódó strófa.” WEÖRES 1977, 62.

párhuzamosan tovább él a magyar hagyományban, sőt összekeveredve egy nagyon szerencsés, kiegyensúlyozott egyszólamú dallamformát eredményez.²²⁸

Dies est laetitiae	7	<i>a</i>
In ortu regali,	6	<i>b</i>
Nam processit hodie	7	<i>a</i>
De ventre virginali.	7	<i>b</i>
Puer admirabilis,	7	<i>c</i>
Totus delectabilis	7	<i>c</i>
In humanitate,	6	<i>d</i>
Qui in aestimabilis	7	<i>e</i>
Est, et ineffabilis	7	<i>e</i>
In divinitate. ²⁹	6	<i>d</i>

1. Di-es est lae-ti-ti-ae in ortu re-ga-li, Nam processit
hodi-e de ventre virgi-na-li Pu-er admi-ra-bi-lis, totus delecta-bi-lis
in huma-ni-ta-te, Qui in-aesti-ma-bi-lis est et in-ef-fa-bi-lis in di-
-vi-ni-ta-te.

A *Dies*-strófát (a latin eredeti fordításaként, de más célokra is) átveszi a XVI–XVII. század irodalma, így zenei gyakorlata is. Nemcsak református és lutheránus, de unitárius és szombatos énekek születtek e formára, katolikus népszerűségéről pedig szintén lesz még szó. Elöljáróban csak annyit: erre a bonyolult strófaszerkezetre később is csak nagyon ritkán sikerült olyan magyar szöveget írni, mely minden finom szempontnak meg tudott felelni. Látni fogjuk: hol a rímképlet bomlik meg, hol a félsorok kapcsolódnak össze 7+7-es osztású 14-esekké, máskor pedig – némelyik latin alapszöveget követve – a strófa végén nem 7, 7, 6, hanem 7, 7, 7 szótagú kissorokkal találkozunk.

A forma első magyarországi integrációs kísérletét a *Winkler-kódex*ben (1500 k.) találjuk. Itt a latin alapszöveg egy Mária-himnusszal együtt szerepel, melynek forrását ma nem ismerjük. A *Dies est laetitiae* fordítása az alábbi strófával kezdődik:

²⁸ MZT I. 461.

²⁹ A közölt szöveg- és dallampélda forrása: SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1983, 37. Csaknem egyező dallammal szerepel a *Franus-cantional*éban (1505 k., OREL 1922, 84.), továbbá polifóniára törekvő, háromszólamú feldolgozásban egy poznańi kódexben (kiadása jegyzetekkel és további variánsok felsorolásával: PERZ 1976, 474–475. és 163–165.). Ennek 1540 körüli, négy szólamra bővített orgonaletétje *Jan z Lublina tabulatúr*ájában található (CEKM II. 86–87.).

Vigasságnak ez napja,
 Mert király születék,
 Ki származék ez napon
 Szíznak ő méhéből,
 Csodálatos ez gyermek,
 Ki mindennek kedves lőn
 Ő emberségébe, *a*
 És ki alejthatatlan, *b*
 És ő megmondhatatlan *b*
 Ő istenségébe.³⁰ *a*

A következő rímtáblázatokban különválasztottam a nyitóverset, a két szövegegységet, valamint a kódex azonos formaelvű, rövidebb himnuszait. A táblázat sorai a strófákat, az oszlopok pedig a „rímképes” félsorokat jelölik (a lehetséges nagysorok határán kettős vonal áll). A vakrímes félsorokra (*x*) üres mező utal.

*Ó, kegyességös szíz...*³¹

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1				<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>			<i>b</i>
2		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>		
3		<i>a</i>	<i>b</i>		<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
4		<i>a</i>		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>				
5	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		<i>a</i>	<i>a</i>
6		<i>a</i>		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>				
7	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>			<i>c</i>		<i>b</i>	<i>c</i>	
8	<i>a</i>	<i>a'</i>						<i>b</i>	<i>b</i>	
9		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>					<i>b</i>	
10								<i>a</i>	<i>a</i>	

³⁰ RMKT XVI/1. XXIII/I. 1. vsz.

³¹ RMKT XVI/1. XXIII. 1–10. vsz. A kötet 1921-es, átdolgozott kiadása a nyitóverset is ideszámítja, mely valóban *Dies*-strófás hatást tükröz (*Úr Jézusnak nevébe kezdetik szent ének...* 102.). A fenti táblázatból mindazonáltal kihagytam, bár az eredményt nem befolyásolja komolyabban.

*Vigasságnak ez napja...*³²

	1	2		3	4		5	6	7		8	9	10
1									<i>a</i>		<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
2													
3													
4				<i>a</i>	<i>a</i>		<i>a</i>	<i>b</i>				<i>b</i>	
5					<i>a</i>		<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>				
6		<i>a</i>						<i>a</i>	<i>b</i>		<i>b</i>		<i>b</i>
7				<i>a</i>	<i>b</i>			<i>b</i>	<i>a</i>		<i>c</i>		<i>c</i>
8	<i>a</i>	<i>b</i>			<i>a</i>		<i>b</i>				<i>c</i>	<i>c</i>	
9	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>b</i>				<i>b</i>				
10	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>b</i>			<i>c</i>	<i>d</i>		<i>c</i>	<i>d</i>	
11					<i>a</i>			<i>a</i>			<i>a</i>		
12	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>c</i>		<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>			<i>b</i>	<i>c</i>
13	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>b</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>		<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
14								<i>a</i>	<i>b</i>		<i>b</i>	<i>a</i>	
15							<i>a</i>	<i>a</i>					
16								<i>a</i>	<i>a</i>				
17					<i>a</i>				<i>b</i>		<i>b</i>		<i>a</i>
18					<i>a</i>			<i>b</i>			<i>b</i>	<i>b</i>	
19	<i>a</i>	<i>a</i>		<i>B</i>			<i>a</i>				<i>b</i>		
20		<i>a</i>		<i>a'</i>			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>			<i>b</i>	

XXIV. Asztalnak szent dicsérete

	1	2		3	4		5	6	7		8	9	10
1	<i>a</i>			<i>B</i>	<i>c</i>			<i>b</i>	<i>c</i>		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
2		<i>a</i>		<i>B</i>	<i>a</i>			<i>b</i>	<i>b</i>				

XXV. Jó és gonosz szerzetősnek...

	1	2		3	4		5	6	7		8	9	10
1	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>C</i>				<i>b</i>	<i>c</i>		<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
2	<i>a</i>						<i>b</i>	<i>b</i>					<i>a</i>

³² RMKT XVI/1. XXIII. 11–30. vsz.

A fenti táblázatok elemzése középkori, latin mintákat követő költészetünk számos kísérletére rávilágíthat.³³ Egyetlen verscsoporton belül ugyanis éppúgy tetten érhetjük a teljesen rímtelen, csupán a szótagszámot betartó sorokat, mint a cizellált (gyakran új csoportokba rendeződő) rímjátékokat.

Első idézetünkben nyoma sincs a rímeknek, egyszerűen tíz sorocska tapad össze szótag-szám-rendben. (Ilyen strófából összesen kettőt találunk, vagyis minden más esetben legalább egy rím következetesen felbukkan a szakaszban.) A nyelvi megoldás – s a latin sorok követése – ennek ellenére nagyon finom és igényes szerzőre vall, a rímek hiányaért pedig a paralellismusok (*p*) kárpótolnak bennünket:

Isten fia szíleték		Orto Dei filio	<i>a</i>
Tiszta nemes szíztől,	<i>p-1</i>	Virgine de pura,	<i>b</i>
Miként rózsá lilumtól.	<i>p-1</i>	Ut rosa de lilio.	<i>a</i>
Természet csodálja,	<i>p-2</i>	Stupescit natura,	<i>b</i>
Kit szüle ifjú leán,		Quem parit juvencula,	<i>b</i>
Ki volt ez velág előtt		Natum ante saecula	<i>b</i>
Mindönnek szörzője.	<i>p-2</i>	Creatorem rerum,	<i>c</i>
Tiszta szíknék említi		Quod uber munditiae	<i>d</i>
Néki tejet adának,	<i>p-3</i>	Dat lac pudicitiae	<i>d</i>
Régi nagy Istennek. ³⁴	<i>p-3</i>	Antiquo dierum. ³⁵	<i>c</i>

A fel-felbukkanó rímek persze gyakran nincsenek tekintettel a latin minta szerkezetére, s teljesen más pontokon jelennek meg. Ez mindenképp jelzi azonban az alkotó igényét a rímré, egyben a referencialitásra. Az alábbi idézetben az első nyitósor keresztríme egy felsornyi csúszással, a *frons* és a *cauda* határvonalán ismétlődik meg, ám figyelemre méltó a negyedik „láb” páros rímű nyitása is:

Ó, felségös fénösség	<i>a</i>
És nap velágossága,	<i>b</i>
Halhatatlan kis gyermek	
És ilyen nagy bölcsesség!	<i>a</i>
Ki hallota és látta,	<i>b</i>
Hogy ilyen nagy hatalmas	
Legyön erőtelen,	
Kazdagságos szegénnyé	<i>c</i>
És az Isten gyermekké,	<i>c</i>
Kit csak csodálhatonk! ³⁶	

³³ E helyütt persze főként a felsor-referencialitás tapasztalatait szeretném ismertetni, de a rímtáblázat talán más kutatásokhoz is segítségül hívható. Hogy csak egy ötletet adjak: a poétikai megformálás szintaktikai törvényei legalább ilyen fontos szempontot jelenthetnek egy vizsgálathoz.

³⁴ RMKT XVI/1. XXIII/2. 2. vsz. A *Winkler-kódex* betűhív, fotókat is tartalmazó kiadásában megtalálható az RMKT-ban – érthető okokból – csak fél-modern átírásban szereplő vers pontos olvasata.

³⁵ A párhuzamos latin strófát Thuz Osvát antifonáléja nyomán közlöm (SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1983, 38.). A dallamról l. később.

³⁶ RMKT XVI/1. XXIII/2. 8. vsz.

Néhány strófa mindazonáltal kísérletet tesz a latin rímszerkezet – többnyire vázlatos – visszatükrözésére. Az alábbi két szakasz keresztrímes nyitása valóságos bravúrnak számít, a másodikban pedig a rímváltó *cauda*-, „lábak” is egészen pontosan megjelennek:

Az szentségös szeretet	<i>a</i>
Ezt gyakorta tötte,	<i>b</i>
Hogy a te szent fejedet	<i>a</i>
Az Jézusnak fejére	<i>b</i>
Lehajtottad édösdön,	
És te könnyhullatásod	
Ötet megötözte,	<i>b</i>
És az ő szent orcáján	
Alá görgődözött	
Igön nagy bévséggel.	
Nincs emberi bölcsesség,	<i>a</i>
Ki azt megmondhassa,	<i>b</i>
Mely isteni édösség	<i>a</i>
Szívöd-lelköd megfolta,	<i>b</i>
Mikor az édös Jézust	
Appolgattad, csókoltad	<i>c</i>
És őt ölelgetted,	<i>d</i>
Szent szívedhöz szorojtottad	<i>c</i>
És őtet emletted	<i>d</i>
Nagy szent édösséggel. ³⁷	

Abban, hogy miért nincs egyetlen *abab* | *ccd eed* rímelésű, vagy akár csak ahhoz közelítő strófa sem a *Winkler-kódex* himnuszaiban, javarészt egyetlen „eltérítő” szabályra háríthatjuk a felelősséget. Ez nem más, mint az *izo-szabály* középkori előképe. Mivel a korai magyar versek szótagszámai még gyakran ingadoznak (hiszen a hangsúlyrendszer az élő előadásban, énekléskor amúgy is rendet tett közöttük), főként a rímek *izo-szabályát* érdemes megfigyelnünk. Működését némi egyszerűsítéssel így foglalhatjuk össze: a kis szótagszámú (6, 7) soroknak ekkoriban nagyon erős hajlamuk volt arra, hogy rímpárokba rendeződjenek, függetlenül attól, hogy a mintául szolgáló latin cantióban épp rím- vagy akár *frons-cauda*-váltás (*diesis*) következne. A strófa alapváltozata amúgy is sugallt ilyesmit, hiszen az 5–6. és 8–9. kissorok páros ríműek. A hazai interpretációban ez gyakran kiterjed a nyitó nagysorokra is, melyek így (paralellismusokkal megtámogatva) sokszor „szétrímelődnek”, pl. *aa bb* képlet szerint, így is megerősítve a kissorok függetlenségét.

A következő strófa arculatát egyértelműen ez a rímkettőzés alakította át. Az *ab bb* | *acc bbb* képletbe rendeződő rímek kettes-hármas csoportjai elszakítják ugyan a referenciális rímhálót, ám a *frons* és *cauda* határát és elkülönülését tiszteletben tartják. A paralellismusok könnyen visszavezették az alkotó kezét a *b* rímhez a versszak végén:

³⁷ RMKT XVI/1. XXIII/2. 9–10. vsz.

Mindön fölött nagy csoda,	<i>a</i>	
Hogy nagy bölcsesség,	<i>b</i>	
Velágosság, fénősség	<i>b</i>	
És mindön dicsőség	<i>b</i>	
Ígyen magát elhagyja,		<i>a</i>
Hogy őtet megútálják	<i>c</i>	
És megszidalmazják,	<i>c</i>	
És ilyen nagy édősség		<i>b</i>
Így megkeserődjék,	<i>b</i>	
És ő megúáltassék! ³⁸	<i>b</i>	

A régi magyar verselés másik, eddig szinte föl sem tárt poétikai vívmányát *előrím*nek nevezhetjük. (Kicsit blazírtan akár a „kóbor *b*-rímek elve” névvel illelhetnénk...) A XVI. század ungaresca-elvű szövegeiben döntő szerepe lesz annak, hogy a vakrímek egy része valójában csak „rövidlító”. A *b* értékűvé váló – tehát a strófában legalább kétszer előforduló – fél-sorrímek nem szigorú szabályokat követő, de a vers megjegyzését nyilván segítő *mellékrím-ként* egy „*másodlagos referencialitás*” játékával szövik át az amúgy is változékony versformát. Mindezt már a *Winkler-kódex* himnuszai képviselik, érdemes tehát e korai megoldást is szemügyre vennünk.

Ezekben a késő középkori szövegekben az előrím gyakran elkeveredik a párosodás kényszerétől megzavart, pozíciójukat veszített rímes kissorokkal. Az imént idézett strófában az *a* rím játssza ezt a szerepet, hiszen (a négy nagysorok metaképlethez viszonyítva) mindig kissorok végén szerepel: először a *b*, majd a *c* elemet vezeti be. A kétféle szerzetesről írt himnusz második szakaszában az előrím (*a*) a versszak legvégén, nagysor-záróként tér vissza, így átlép eredeti funkcióján – ez az egyetlen referencia-szempontra az egész strófában...

Szerzetősnek gonosza!	<i>a</i>
Mit terólad mondjonk?	
Teljes szíved mérőggel	(<i>p</i>)
És nagy álnoksággal,	(<i>p</i>)
Mert az engődetlenség	<i>b</i>
És az gonosz gyűlölség	<i>b</i>
Tégöd mind elgyőzött;	
Az kevélség meghatott,	
És ekképpen ördög bír,	
Kivel viszön nagy kénra. ³⁹	<i>a</i>

Az *Asztalnak szent dicséretére* írott énekben a *b* rím kétszer is a *c* előtt szerepel (ez már nagyon emlékeztet a XVI. század közepi, protestáns históriákra!), majd a visszatérő *a* is előrímé válik, s a páros *b*-t vezeti be:

Az szent alázatosság	<i>a</i>
Szerzetős asztalát	

³⁸ RMKT XVI/1. XXIII/2. 13. vsz.

³⁹ RMKT XVI/1. XXV. 2. vsz.

Ékösejti, dicséri	<i>b</i>
És felmagasztatja.	<i>c</i>
Az szent vesztegség-tartás	
Ötet igön gyöngyözi	<i>b</i>
És megverágozja.	<i>c</i>
Az szent aejtatosság	<i>a</i>
Ötet megédösejti	<i>b</i>
És érdömösejti. ⁴⁰	<i>b</i>

Az előrím játékanak változata az a (csírájában már ekkor megfigyelhető) jelenség, melyet *additív rímcsoporthoz* nevezhetünk. Gyakran megesik, hogy a 3. „láb”, tehát a *cauda* első egysége – a *diesis*, vagyis a főrím-váltás koncepciója szerint – az eddigiekhez képest új rímmel zárul, s előtte, a 3. lábban 1–2. kissorában „felsorakoznak” a korábbi rímek. Ez a XVI. századi *Dies*-strófákban, főként Sztárai Mihály és Zombori Antal verseiben lesz döntő fontosságú, ám már a *Winkler-kódex* anyagában tetten érhetjük (példánkban a *c* előrím lép elő főrím-mé: *abcb | abc | xaa*):

Szeretnek rózsája	<i>a</i>
Tégöd ékösejte,	<i>b</i>
Szent alázatosságnak	<i>c</i>
Violája szépejte,	<i>b</i>
Tisztaságnak lilioma	<i>a</i>
Igen tégöd tisztöle	<i>b</i>
És mindön jószágnak,	<i>c</i>
Jámborságnak, szentségnek	(<i>p</i>)
Édösségös illatja	<i>a</i>
Tégöd mind elhata. ⁴¹	<i>a</i>

A következő táblázat a *Winkler-kódex* fenti szövegeiben előforduló tíz kissor „rímhajlandósági” statisztikáját mutatja. Az átlagérték (az összesen 34 strófát alapul véve) 50%-ra tehető, melyet a tízből heten elérnek vagy meghaladnak; a szórás tehát elég kicsi.

	rímtelen	rímes	rímeselek aránya (%)
1	22	12	35
2	16	18	53
3	18	16	47
4	15	19	56
5	20	14	41
6	10	24	70
7	15	19	56
8	16	18	53
9	17	17	50
10	21	13	38
<i>átlag</i>			<i>50</i>

⁴⁰ RMKT XVI/1. XXIV. 1. vsz.

⁴¹ RMKT XVI/1. XXIII/1. 5. vsz.

A legkevésbé rímes sorocska az 1., míg a rímet legszívesebben hordozó a 6. E két kissor rímaránya 35:70, vagyis 1:2! Ez igencsak figyelemre méltó, hiszen több apróság is kiderül belőle. Egyrészt: úgy tűnik, hogy az ismeretlen fordító-költő már valóban „elvonta” a dallam, valamint részben a latin összöveg sugallta strófaépítési elveket, s azok finom egyszerűsítésén munkálkodott. Az első lépés – amely azonban a magyar ungaresca-strófák kulcsmozzanata lesz egészen a XVIII. századig – *a belső rím nélküli nyitósor*, melyből (főként első pozícióban) jónéhányat találunk ebben a halmazban. Például:

Nekünk ez nagy tisztosság,	
És igön nagy öröm,	<i>a</i>
Hogy mi ilyen szép asszont	
Valljonk földön és mennyön,	<i>a</i>
Kit igön kell szeretnünk	<i>b</i>
És igön kell tisztöltünk	<i>b</i>
És neki szolgálnonk,	
Hogy minekünk adjon jót,	
És megoltalmazjon	
Mindön ellenségtől. ⁴²	

Másrészt: költőnk valóban törekedett a cauda 1–2. és 4–5. kissorának rímeltetésére – igaz, ebben az izo-szabály és az előrím gyakran másfelé vitték a kezét, mint a latin alaplmi sugallta volna. Munkájának értékét azonban mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a következő évtizedek katolikus és protestáns változatai nem tudták meghaladni újításait, néhány sorát pedig szinte változatlan formában használták.

DOBSZAY László fölhívja a figyelmet arra, hogy a Telegdi Miklós kiadásában, 1577-ben megjelent prédikációs kötetben szereplő *Dies*-variáns is minden kétséget kizáróan a Mohács előtti énekhagyományhoz kapcsolódik. Ekkoriban ugyanis, az 1560-as nagyszombati zsinat hatására tilalom alatt álltak azok az énekek, melyek használatát legalább száz éve jóvá nem hagyták.⁴³ „...a *Dies est laetitiae* itt Nagy örömnep ez nekünk szövegváltozatban szerepel, s ugyanúgy, mint külföldön, itt is külön énekként követi a *Dicséretes az gyermek*, mely amott [a *Winkler-kódexben* – Cs. R. I.] az előbbi énekbe volt versszakként bevonva.”⁴⁴

*

A fenti, kísérletező kedvű szerzőtől kissé eltérő módszerekkel dolgozott a *Példák Könyve* 1510 körüli kódexének scriptora. Az *Istenes élet regulái* címen fennmaradt szöveg szintén a *Dies*-strófa korabeli magyar csúcsteljesítménye, már ami a latin rímrendszer visszatükrözését illeti. Lássuk ennek táblázatát is!

⁴² RMKT XVI/1. XXIII/1. 6. vsz.

⁴³ MZT I. 462–466.

⁴⁴ MZT I. 463.

*Dicséretes az ember Istennek előtte...*⁴⁵

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1				<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>	<i>b''</i>	<i>a'</i>		
2		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>				<i>b</i>	<i>b</i>	
3		<i>a</i>		<i>a</i>				<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
4		<i>a</i>		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>		<i>b</i>
5		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>				<i>c</i>	<i>c</i>	
6					<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>			<i>a</i>
7	<i>a</i>					<i>b</i>		<i>a</i>	<i>b</i>	
8	<i>a</i>		<i>a</i>		<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>			<i>c</i>

Látható: ő is törekszik – talán a *Winkler-kódex* költőjét is meghaladó mértékben – a cauda kissorainak rímeltetésére. A paralellismusok és előrímek hálóját csaknem ugyanúgy szövö, s az izorímes vonzás is hatalmába keríti néha. Mindazonáltal jól látszik, hogy a cauda nagysoros értelmezését átlátja, s gondoskodik az egymástól távoli rímekekről is. Csak egy, párhuzamosságai miatt könnyen görgő strófát hadd közöljek:

Hét halálos bűneket	
Tudjunk távoztatni,	<i>a</i>
Ha melyikben vétkezünk,	
Tanoljuk meggyónni.	<i>a</i>
Első gonosz kevélség,	<i>b</i>
Fesvénség, haragosság,	<i>c</i>
Testi fajtalanság,	<i>c</i>
Torkosság és irigység,	<i>b</i>
Hetedik és utolsó	
Jóra való restség. ⁴⁶	<i>b</i>

*

A dallam magyarországi változásait, az egykori zágrábi discantus és tenor összeccsiszolódását szintén DOBSZAY elemezte kitűnő tanulmányában.⁴⁷ A cikk alapossága e vizsgálat alól tehát szerencsésen fölment engem, így csak rövid summázatot adom. Tény, hogy a középkori dallamforma nem változatlan alakban kísérté végig a XVI–XVIII. századot, ám sok hasonló korú melódiához képest mégis viszonylag épen maradt ránk a kántorok és a nép ajkán. Még a DOBSZAY táblázatában nem szereplő, Rakoványi Theodosius-féle (1751), 6/4-es rokokó átdolgozás is magán viseli az alapidallam frázisainak nyomát.⁴⁸ Ugyanitt olyan, népi emlékezetben fennmaradt dallamot is találunk, mely már elszakadt az eredeti versformától, s izometrikus 4×13-assá vált.⁴⁹

⁴⁵ RMKT XVI/1. (1921), 156–158.

⁴⁶ RMKT XVI/1. (1921), 156–157. (4. vsz.)

⁴⁷ DOBSZAY 1971.

⁴⁸ *Dies est laetitiae...* Rakoványi *Litaniae et Cantilenae* c., kéziratgyűjteményéből (1751) közli basso continuójával együtt SZABOLCSI 1955, 62*.

⁴⁹ DOBSZAY 1971, 387.

A voltaképp négy nagysorból álló melodikus keretre illeszkedő szövegek metrikai szerveződése időről időre változik, bár a latin *Dies*-strófák szerencsére elég sokáig használatban maradtak. Ezzel együtt sem fejtettek ki olyan erejű hatást a magyar költészetre, hogy az ő referenciális rímeikre támaszkodjon... Nemsokára látni fogjuk: abban, hogy ezt a formát nagyon nehezen teszik otthonossá a hazai verselők, az izo-szabályon és egyéb zavaró körülményeken túl az is szerepet játszott, hogy a leggyakoribb, ide „vezető” nótajelzés, a *Dicséretes az gyermek* rímrendszere maga sem volt tökéletes, így ezt a félbehagyott struktúrát tükrözte tovább a későbbi énekszerzőknek.