

BALASSI KÖLTEMÉNYEINEK KRONOLÓGIÁJA.

(Második, bef. közlemény.)

III. A Radvánszky-kódexből hiányzó istenes énekek.

A Dézsinél 9—25., Sziládynál LXIV—LXX., LXXVII—LXXXIV. és LXXXIX. szám alatt közölt s a Radvánszky-k.-ből hiányzó istenes énekekről nagyon kevés állapítható meg. A szövegtörténet ezeknél nem igazít el. Némi összefüggést a kiadások és a kódex közt meg lehet állapítani. Itt természetesen csak a Dézsitől¹ rendezettnek nevezett kiadásokról lehet szó, mert a bártfai kiadás, melyet Dézsi a szöveg tekintetében mégis irányadóul fogad el, minthogy ez a legrégebbi ránk maradt kiadás, Balassi költeményei közt hozza Rimay énekeit is, s az összekeverésben semmi rend nem ismerhető fel. A rendezett kiadásokban, mégpedig a váradi, debreceni és kombinált típusokban egyaránt, a kódexben egymás közelében szereplő istenes énekek egymás mellé kerültek. Így a kódex XXXII. (16.)² és XXXIII. (2.), LXI. (60.) és LXII—LXIII. (3—4.) éneke; ezek után épen hét, a kódexből hiányzó ének következik, amint ott is a számozás szerint épen hét maradt ki. Ezeket a kódex LXXIV. (5.) és LXXV. (65.) éneke követi. Ez az egyezés véletlennek nem tulajdonítható. De a Radvánszky-k. nem meríthetett a kiadásokból, melyekben a címek rövidebbek, a nótajelzések gyakran elmaradnak. A kiadónak kellett használnia valamely a Radvánszky-kódex-szel rokon kéziratot: a részben másutt talált anyag rendezésénél annak sorrendjét tekintetbe vette. Hogy ezenkívül mily forrása volt a kódexből hiányzó énekekre, csak korábbi rendezetlen kiadások-e, vagy más kéziratok, nem állapítható meg, s ezért a szövegtörténet szempontja a Radvánszky-k. anyagán túlmenőleg nem adhat felvilágosítást; hogy a többi ének sorrendjéből a kronológiára nem következik semmi, mutatja, hogy az a hét ének, mely helye szerint a Radvánszky-k. hézagának megfelel, nem lehet az ott kihagyottakkal azonos: köztük van az 1591-ből

¹ Balassa és Rimay «Istenes Énekei»-nek bibliographiája. 1904.

² A lengyel ének, melynek csak utolsó versszaka van meg a kódexben.

való *Kegyelmes Isten* kezdetű ének is. Épigy nem állapíthatunk meg semmit a kiadások elején álló énekekre vonatkozólag sem.

Dézsi azt hiszi, hogy Balassi a *Füves kertecske* fordításával egyidőben «kezddhetett Dávid azon énekeinek fordításához, melyekben üldöző ellenségeitől s irigyei rágalalmazása ellen kér Istentől szabadulást és védelmet.»¹ Ebből az időből valónak tartja a 9—13., 22—23. énekeket. Szembenáll ezzel Erdélyi véleménye; szerinte a Sziládynál LXIV—LXVIII. (= 9—13.) számok alatt álló énekek Balassi szerencsétlen házassága idejéből valók, a többi istenes ének pedig jobbra bujdosása idejéből. Az élet csapásaira utaló helyek inkább Erdélyi magyarázatát támogatják: atyja üldöztetése idején és annak hatása alatt nem teremthette volna Balassi egyéni formában újra a jeremiádok hangját. Istenes énekeinek túlnyomó része később készült, valószínűleg már a Radvánszky-k. azon részében, mely Balassi házassága előtti énekeket tartalmaz, csak egy teljes költemény van az istenes énekek közül, melyet akkor írt, «hogy házasodni szándékozott,» (XXXIII. 2.) s ugyancsak 1584 előttre, valószínűleg 1578 után nem sokkal tehető az az ének, melynek utolsó versszaka a XXX. énekhez csatlakozik.

Csak a 9-re van még Dézsinek külső bizonyítéka; az, hogy már a kolozsvári unitárius énekeskönyvben is megtalálható: ezt pedig 1579 táján készültnek tartja. Ez az érv azonban elfogadhatatlan, minthogy az énekeskönyv jóval későbbi, mint régebben gondolták, s valószínűleg csak a XVII. század elejéről való.²

Az Istenes énekek közül datálva van a 15.: «Ezeket íram A tenger partján Oceanum mellett Kilencvenegyvet Mikor jegyeztek Másfélezer felett.» 1594-ben, halála előtt röviddel írta Balassi Rimay értesítése szerint a 25. éneket. Pontosan csak ezek keletkezési idejét ismerjük. Dézsi az Istenes énekeket is mind beosztja a maga időrendjének valamely helyére. A 14-et (*Deo vitae mortisque arbitro*) 1585-re teszi, mivel tartalmából arra következtet, hogy ez a latinból fordított költemény Balassi végrendelkezése ideje körül készült. A 16. azonos avval, melynek utolsó versszaka a Radvánszky-kódexben a házasságáig szerzett énekek közt szerepel; e körülményt nem véve figyelembe, 1590-ben Lengyelországban írottak tartja, a 17—18. számút ismét 1585—86-ból valónak. A *Hymni tres ad ss. trinitatem* cím alatt összefoglalt három éneket (19—21.), ha nem teljesen igazolhatólag is, de némi joggal tartja 1584-ben írottak az utolsó alapján, melyet «pro felici coniugio» szerzett.

¹ Balassa Bálint minden munkái. XX. lap.

² V. ö. Borbély István cikkét, EPhK. 1913.

IV. A verselési gyakorlat tökéletesedése, mint az időrend megállapításának alapja.

Szándékosan kerültem eddig a kronológia meghatározásánál minden oly szempontot, mely már Balassi költői fejlődésének valamely magyarázatával függne össze, s egy-egy költemény keletkezési idejét annak alapján igyekeznek megállapítani, mely stádiumát mutatja az a fejlődésnek. Ily szempontoknak nagyobbarányú érvényesítése circulus vitiosusba vezetne. A kronológia megállapítására főleg azért van épen szükség, hogy kiindulópontul szolgáljon Balassi fejlődésének vizsgálatánál.

Mégsem kerülhető el, hogy már a sorrend kijelölésében a verstechnika fejlődésének bizonyos egészen külső és statisztikailag összeállítható jeleit figyelembe ne vegyük. Minden föltevést e fejlődés magyarázatánál mellőzök. Mellőzöm egy általános fejlődésnek vagy a technika teljes megváltozásának föltevését: csak azon költeményeket viszonyítom egymáshoz, melyeknek közös a formájuk. Egyazon ritmikus forma alkalmazásában a gyakorlat fokozatos tökéletesedése nagy vonásokban megállapítható. A különféle formákban írott költemények egymásravonatkoztatása már nem szolgálhatna oly biztos alapul. Énektechnika esetében ez még sokkal nagyobb mértékben fönáll, mint a tiszta szövegversnél. Új nótára ráénekelte szöveg esetleg nem simul hozzá oly tökéletesen ritmikailag, míg más ritmust már korábban tökéletesen visszahadhatott ugyanaz a költő. A technika azonos fejlettségi fokán más-más ritmus különböző nehézséget okoz. Függ ez a dallam bonyolódottságától s idegenszerűsége fokától is. Másfelől Balassi legtöbb dallamát nem ismerjük és sok esetben hajlandók lehetnénk ügyetlenségnek tulajdonítani valamit, ami a dallam tagoltságának természetéből folyik. Tinódi formáira vonatkozólag Kodály mutatott rá *Az Árgirus nótája* c. cikkében,¹ hogy kronológiailag egymáshoz közelálló énekek közt a verstechnikai fejlettség szempontjából mily nagy különbségek vannak; ennek magyarázatául csak azt tudja elfogadni, hogy épen ritmikájuk egészen különböző; különböző dallamokra készültek, ha sokszor a fázis-szám azonos is.

Balassi verstechnikájának általános fejlődését megállapítani nincs még elég anyagunk. A magyar zenetudomány elsőrendű feladata régi verseink dallamának felkutatása s dallam és szöveg ritmikus kapcsolatának megvilágítása. E nélkül csak föltevéseket állíthatunk föl. Ily föltevés az, hogy Balassi maga már határozott átlépést képvisel egy új technikába, miként egészben véve is dalköltészetből műköltészetbe (Eckhardt), hogy ő maga

¹ Ethnographia, 1921.



már elhagyta működése későbbi szakaszában az énektechnikát. E föltevés mellett bizonyítékul szerepel egyetlen formájának állandósulása, mely valóban kronológiailag nyomon kísérhető.¹ E föltevés csak úgy volna elfogadható, ha a szöveg számára az énekkel való kapcsolatból csupán ritmikai negatívumot vezetnénk le, szemben a tisztán a nyelvben adódó szöveg-ritmussal, aminthogy kétségtelen is, hogy «régi verselésünk egy nagy része azért rossz vers, mert nem felmondani való versnek készült, hanem éneklésre volt szánva, már pedig az énekszöveg versnek nem okvetlenül kifogástalan».²

Az énekkel való kapcsolat föltétlenül akadályozza is, mert fölöslegessé teszi a szövegnek tökéletes ritmikus formálódását; de énektechnikánál az a ritmus, melyet a szöveg is fölvesz magába, mégis elsősorban a dallamból jön, közvetlenül a dallam alakítja ritmikailag a szöveget, de csak egy bizonyos fokig.

Balassi nótái között voltak magyar és idegen, többé vagy kevésbé orchestikus jellegű dallamok. Magyaros formákhoz a magyar beszéd föltehetőleg nagyobb pontossággal és könnyedséggel alkalmazkodott, mint az idegenhez, különösen ha az szokatlanabb ritmikus alkatú volt. Egyes, többnyire magyar nótajelzéssel ellátott énekek formája mai magyar szövegversként egészen jól felfogható, míg más énekek ritmizálása mindmáig problematikus. E tekintetben nem tudok éles határvonalat húzni korai és késői énekek közt: mindkét csoportban a nóta természetétől függ, mai ritmusérzékünkkel felfogható-e a szövegek ritmusa; mindkét csoportban vannak olyanok, melyek egészben vagy legalább a sorok többségében tiszta ritmust adnak. Csak az, hogy ugyanegy, nagyjából tisztán ritmizálható formában mily ingadozások vannak, mutathatja a technika fejlődését: ennyi az, amit kétségtelen bizonyítékul elfogadhatunk.

Összehasonlításra anyagul ezek szerint egyelőre csak azon formák szolgálhatnak, melyekben több éneket irt a költő. Sok zavart okozott már e tekintetben az, hogy az egyenlő szótagszámú énekeket azonos formájúnak tekintették. Még legutóbb is Babits Mihály tiltakozott az ellen, hogy Dézsi lehetőknek tartja, hogy némely nyolcas sor trimeter. Balassinak négy költeménye van négysarkú nyolcasokban írva, de mind a négy más és más nótára s ritmusuk határozottan különböző: 1. Az I. (26.) egy horvát virágének nótájára megy. A sorok világosan szétválnak, de ezeken belül a tagolódás határozatlan; meglehet, hogy 5+3-nak kellene lennie, de a nyelv nehezebben illeszkedik bele e keretekbe. 2. A XXXV. (68.) ének oláh nótára van írva, a sormetszet itt is bizonytalan. 3. A XXVIII. (53.) nótája egy török ének: «Be szejrane gjderüken». Sormetszetek

¹ V. ö. Eckhardt, *Balassi Bálint irodalmi mintái*. IK. 1913. 440—1. l.

² Horváth János: *Magyar ritmus, jövevény versidom*. 1922. 96. l.

itt sem állapíthatók meg. 4. Ezekkel szemben majdnem tökéletes az ugyancsak török nótára, a «Gürekmez de waj zenzur» kezdetüre írt ének (XXXIX. 72.) ritmusa: 4/4 tagolódású. 24 sor közül csak ötben van a metszet eltakarva.

Mindezek különemű formáknak veendőek. Balassi nem öntött más ritmust a nótákból elvont sorokba, csupán szótag-számot tartva meg. A nóták nemcsak holt keretet adtak neki, hanem élő ritmust: verseit bizonyára énekben gondolta el, mint a XVI. század verselői általában, nem vitt beléjük sem idegen, sem magyar ritmuselvet, csak hozzáénekelte mondani-valóit a nótához. Csak ha énektől független ritmust öntött volna adott keretekbe, volna helyén azonos fázis-számú sorokat azonos ritmusúnak tekinteni — s ez aligha bizonyítható. Akkor lehetne szó arról is, hogy Balassi verstechnikájának megváltozásáról beszéljünk. Így azonban oly formák, melyekre csak egy éneket írt, a kronológia vizsgálatát alig mozdíthatják elő. Babits Mihály a Nyugat 1924. évi 7. számában Dézsi kiadásával foglalkozva a verselés fejlődésének felhasználhatóságáról a sorrend megállapításában, mondja: «Nyujthat, igenis, a verselés fejlődése alapot az időrend megállapítására, de ez nem lehet fejlődés a ritmustalan bomladozástól a ritmusig (mert a ritmus a költővel veleszületett), hanem csak az egyszerűbb ritmustól a bonyolultabb és gazdagabb ritmusig.» Ily szempont csak félrevezethetne. Balassi nem maga teremti a ritmust, hanem, bár a nyelvi kifejezés kétségkívül módosítja, kész nótáformákat használ; ezek között van bonyolultabb és egyszerűbb, s ezek keretei közt igenis van fejlődés, nem ugyan a «ritmustalan bomladozástól a ritmusig», de a kevésbé teljes, a nótához kevésbé alkalmazkodó s ritmikailag épen ezért kevésbé önálló versalaktól befejezettebbig, egyazon ritmusnak tökéletlenebb megszólaltatásától a tökéletesebbig, mikor a szövegben is határozottabban érvényesül az a ritmus, melyet a nóta uyujt s mely belehatolni igyekszik. A nótázó verstechnikával jár, hogy ha a szöveg ritmusa kevésbé tökéletes is, a nóta a döccenésen keresztül segít, mert míg egyrészt a nótához alkalmazkodás teremti a ritmust, a nótában amúgy is meglévő ritmus kevésbé biztos ritmikai kiképzésű szövegeket is képes az elgondolónál, épúgy, mint az azokat éneklő előadásban hallgatónál, a ritmus illuziójával ellátni. Az énektechnikának épen ezt a negatív következményét szokták hangoztatni már Toldy Ferenc óta, ki a középkori verses szövegek egy részéről mondta, hogy *csak* énekszövegek. De az énektechnika nem jelenti azért a ritmustalanság uralmát a szövegben: ha a szöveg dallamra készül, a törekvés mindig odairányul, hogy hangalakja lehetőleg teljesen fedje a dallam mozgását. A magyar nemzeti versidomot Arany csakis énekversből származtatja; a népköltésben ma sincs a dallamtól független szövegritmus.

A gyakorlat fejlődése azt hozza magával, hogy azon dallam, melyet a költő többször használt, erősebben él benne, ritmikus szerkezete követelőbb a szöveggel szemben s ennek folytán azt erősebben áthatja: a szöveg ritmikus szerkezete megállapodik, tagoltsága addig a fokig, ameddig az adott dallam mellett a ritmusérzék megköveteli, erősebb, tisztább. A szövegben állandósuló tagoltság sok esetben talán már nem teljesen azonos a dallaméval: a népdalkutatás bizonyítja, hogy nemcsak a dallam befolyásolja a szöveg alakulását, hanem megfordítva is: gyakran használt dallamok alkalmilag többé-kevésbé átalakulnak; több strófából álló népdaloknál is megállapították, hogy nem minden strófának azonos teljesen az énekben a ritmusa, kisebb eltolódások történnek, egyes dallamok idővel a szövegek hatása alatt is változnak, míg másrészt a szövegben is változások történnek: dallam és szöveg ritmikailag közeledik egymáshoz. Ily átalakulás a nyelvben rejlő ritmikus hajlamok érvényesülése folytán Balassi idegen nótáinál még nagyobb mértékben megtörténhetett.

A többször használt formákban bizonyos megállapodás — bár csak a nagyobb ritmikus egészek tagolásában — határozottan felismerhető; ebből azonban még aligha lehet a magyar szövegritmus teljes kiképződésére és az énektechnika elhagyására következtetni. E tekintetben ugyanis korszakos határok Balassi költészetében nem vonhatók. Van oly forma, mely már 1578 körül egyenletesen ritmizálható sémát mutat, s még 1589-ben, a Júlia-ciklus után, is ír éneket táncnótára, mely magyar szövegversként erőltetés nélkül nem ritmizálható. Ilyen a bécsi Zsuzsannáról s Anna-Máriáról szerzett ének (LX. 58.) «Az Doklej sem sze divichichöm bila¹ nótájára vagy amaz lengyel lengyel nótájára „Apodlieszem” etc.» Dézsi (így!)-gyel látja el a «lengyel lengyel» kifejezést, mivel, úgy látszik, dittographiának tartja, pedig a második lengyel bizonyára a tánc megnevezése. Valamely polonaise lehetett ez a nóta, melyre idáig nem sikerült rátalálni. Az utolsó versszak is mondja, hogy táncnótára szereztek. Szilády is megjegyzi: «Lehet, hogy valamely lengyel táncnóta versformája.» Ritmusában ötös jambusokat érez uralkodónak. Valamelyes lejtés néhol csakugyan kiérezhető, de ezt is a nóta hozhatta magával. A ritmusnak bizonyos tagoltsága mindenesetre megállapítható a sorokon belül is. Úgy érzem, a tizesek négyesre és hatosra oszlanak, olyanformán mint *Az egri leány* ismeretes sora: «Ég a város, tüze messze lángol.» Ezen túlmenően azonban a dallam menetére következtetni nem tudok, sem a tizesek hatosai, sem az önálló hatosok nem tagolódnak tovább tisztán

¹ Helyesen: Doklej sem še devičinom bila. V. ö. Eckhardt, IK. 1913. 444. l.

és egyenletesen. Jellemző, hogy az utolsó versszak, mely a szokásos adatokat foglalja magában a költemény szerzetetéséről, ritmikailag is a legtökéletlenebb, úgyszólván minden sorában el van takarva a középmetesz is. Az utolsóelőtti versszak pedig, mely a tulajdonképeni ének vége, ha a szöveg nem romlott, ritmusával is kíséri annak megállapodását: hatos helyett ötös félsorral végződik.

Mellőzve azokat a formákat, melyek csak egyszer fordulnak elő, az ismétlődő formák fejlődésére kívánok rámutatni — csak durvább, a zenei ritmika által való megvilágítás előtt is felfogható elemeikben és csak ott, ahol ez a kronológia megállapítására is tanulságot szolgáltat.

A *Balassi-strófa* fejlődése nyomon követhető egész költészetén végig: a házassága előtt szerzett énekeiben is szerepel, a Júlia-ciklusnak egyik leggyakoribb, a Coelia-ciklusnak majdnem kizárólagos formája, s e strófákban írta utolsó költeményét, az 51. zsoltár fordítását is. Hogy a fejlődés megállapítása itt nem önkényes, megmutathatja az, ha más alapon kétségtelenül meghatározható költeményeket hasonlítunk először össze. A házasságáig írt énekek közt egy sincs, melyben a sormetszetek és középrimek kivétel nélküli következetességgel megválnának. Ezzel szemben a Júlia-ciklus utáni darabokban, melyek 1589-ből valók, a Coelia-ciklusban és az utolsó költeményben minden periodus három rendje élesen elkülönül,¹ és minden rend rimmel van ellátva. Ez a fejlődés kétségtelenül megállapítható, s csak magyarázata tekintetében lehet eltérés. A dallamnak a megfelelő helyen tagolódnia kellett, mert a tendencia kezdettől fogva a rendek különválasztására irányul, s az eltérés mégis csak kivétele. Felfogásom szerint a rimelés gazdagodása is csak ezt a különválást kíséri; hogy nem új forma teremtéséről, egy meglévőnek szándékos felaprózásáról van szó, abból is kitűnik, hogy a rím is kezdettől fogva önkéntelenül helyezkedik el ama helyeken; állandósulása fokozatos és a sormetszet állandósulását kíséri.² Az önkéntelen középrimek szerepe Balassinál egyébként is igen nagy: határozottabb nyugvópontot jelentő metszeteken igen gyakran megcsendül az írásban egységes soron belül egy-egy rím. Ennek jellemző esetére mutatott rá már Geiringer Lajos *Balassa egy költeményének versformájáról* c cikkében (EPHk. 1883. 1128.) A X. (35.) költemény Siciliana nótára van írva. Már Szilády megjegyezte, hogy ez nem a német költészetben ismert versforma, Dézsi azonban a vers-

¹ E rendeken belül a tagozódásban semmi állandóság nincs, ily periodusokat később különböző dallamokkal énekeltek, mégpedig olyanokkal, melyekben a hatos 3/3 és amelyekben 4/2 tagozódású; Balassinál határozott megoszlás egyik irányban sincs.

² A lejegyzésnek azért lehetett némi szerepe az állandósulásban: az íráskép utólagosan vezethetett kiegyengetésre.

formák összeállításánál s a jegyzetben egyaránt azzal hasonlítja össze. A Siciliana olasz tánc. Balassi olasz táncnótára írta a X. költeményt, amelynek ritmusa nem vehető ki egészen tisztán, de mégis jóval több állapítható meg róla, mint hogy «egyszerűen 16-os egyrimű sorokban adja vissza, melyet a 3. sorban többször 15-ös szakít meg, sőt egész strófa is áll (2.) 15-ösökből». (Dézsi.) Megállapítható, hogy e hosszú periodusok két részre különülnek. A középső metszet a sorok legnagyobb részében felismerhető. Legtöbb strófában az első két sor világosan egy kilencesből és egy hetesből áll, a harmadik kilencesből és hatosból, a negyedik talán két nyolcasból. Aprózás és összevonás néhány strófában megváltoztatja a szkhémát. A kilenceseket osztja több esetben középrím hatosra és hármásra, hatosokhoz azokkal rimelő elnyújtott hármassal csapódik hozzá: ez a tagolódás több helyen ott is felismerhető, ahol a rím nem jelentkezik. Különösen jellemző a középrímek közül a hetedik versszak 3. sorában: «Szeretném pedig *azt*, ki *fáraszt* . . . (v. ö. LIV. 12. vsz.: Hogy hihessem én *azt*, Ha ládd-é mint *fáraszt*?); 8. vsz. 2. sor: «Hogy lelkem érte *jár*, lássa *már*» stb. Kérdés lehet, vajon a 6—7 szótagos végső rend ritmikailag a 9 szótagossal, vagy csak a hatossal és hármással külön-külön egyenlő értékű-e. A negyedik sorban, melynek menete teljesen eltér a többitől, középrím egy helyen sincs; ez is mutatja, hogy a ritmus tagolódása hozza magával a rímmel való erősítést.¹

Hasonló módon jelentkezik kezdetben Balassinál a Lucretia-strófa hatosai végén — és, mint látni fogjuk, más periodusok belsejében is — a rím, s ez párhuzamosan fejlődik a sormetszetnek, tehát bizonyos nyugvópontnak állandósulásával. E strófában irt versei fölött kétféle nótajelzés áll. A házasságáig szerzett énekekénél a Lucretia nótájára, a későbbiekénél a «Csak búbanat» nótájára történik utalás. Az előbbieket verselésé kevésbé fejlett, a sormetszet gyakrabban van eltakarva, a középrímek csak esetlegések. Valamennyi közül legkorábbinak látszik, ha e kritérium nem csal, épen a «Csak búbanat» kezdetű, XIV. (39.) számú költemény. 48 periodusban 5 helyen (5,1 — 10,3 — 12,3 — 14,1.) tör szét szavakat is a metszet s a beszédben összetartozó szavakat még néhány helyen szétválaszt. Ily

¹ Rimay írt egy éneket a «Valaki azt hiszi» nótájára (l. br. Radvánszky Béla kiadásában a 151. s k. lapon). Első versszaka:

Oh kegyelmes Isten,	nézz szépen	reám nyavalyásra,
Terjeszd ki fényedet,	kezedet,	ne bízz és hagyj másra,
Ne vesd is éltemet,	kedvemet	megszomorodásra,
Gerjeszd fel inkább	szívemet	áldozatul víg áldásra.

Ez ének ritmusa sokkal tisztább, mint a Balassi énekéé, de ugyanannak a ritmusnak tökéletesedését mutatja: a középrímek az első három sorban állandósulnak (e sorok mind 15 szótagúak), míg az egészen eltérő s itt sem világos tagolódású negyedik sorban középrím nincs.

gyakori törés a többi költeményben nincsen. Viszont a középrim is itt a legritkább: 48 periodus közül csak 11-ben jelentkezik. Ugyancsak fejletlen fokon áll még a XII. (37.) sz. költemény is: 21 periodusban kétszer van áttörve a sormetszet (2,1 és 7,2). A középrimek aránya már jobb, 21 közül 8 periodusban lép föl. A sormetszet tekintetében jobb az arány a XXI. (46.) költeményben: 30 periodusban van csak két törés, de középrim csak öt helyen van. E három költemény körülbelül azonos fokát mutatja e forma fejlődésének: itt-ott jelentkező középrim, néhány helyen még eltakart metszet. Nótajelzésük Lucretia énekére utal, mely 1577-ben készült. Ezért is aligha lehet a XII. (37.) költemény, mint Dézsi gondolja, búcsuköltemény az erdélyi kaland előtt. Sokkal valószínűbb, hogy mind a három 1577-ben vagy 78-ban készült.

Még kevésbé írhatta Balassi az erdélyi fogság idején a II. (27.) költeményt — ez már az ismert életrajzi adatok alapján sem látszott valószínűnek. Nótája még mindig a Lucretia éneke. A sormetszet 30 periodus közül csak egyben töri át a szót, a 2. vsz. 2. periodusában: «Mint essőt aszály miátt meghasadozott föld, ötet úgy óhajtja». Viszont 16 helyen, tehát a periodusoknak több mint a felében, jelentkezik már a középrim. A Lucretia nótájára írt énekek közül ez technikaileg a legfejlettebb, tehát a többinél valószínűleg későbbi: ez megfelel annak a véleményünknek is, hogy nem Hagymássy-néhoz szól. Arra azonban, hogy abban is megerősítsen, hogy későbbi nevéhez írta, tehát csak 1583—4-ben, ez sem elég: az itt említett négy költeményen kívül az e formában írottak már mind következetes rimelésűek s oly költemény, mely kétségkívül a II. után és Balassi házassága előtt keletkezett volna, nincs is. De felfogásom ellen sem bizonyít a versforma. Szilády azt mondja e strófa fejlődéséről¹: «Ezen versszak fejlődése — mondhatni — szemünk előtt történik Balassa énekeiben. Ha ebből arra lehet következtetni, hogy a középrim nélkül írt négy ének s ezek közt a Christina nevére írott is, Euryalus és Lucretia historiája után nemsokára készült, akkor ez jóval korábbi időből származik 1584-nél, amikor Balassa nőül vette Dobó Krisztinát». Ez azonban nem egészen így van. Az 1584 előtt írt költemények közt egyben sem állandó a középrim, sőt ezek közt a II.-ban a legfejlettebb.

A kódexben az e formában írt összes többi ének nótajelzése a «Csak búbanat» kezdetű énekre utal. Balassi ezen éneke különösen kedvelt lehetett, mert több másolata is fennmaradt; ennek tulajdonítható talán, hogy Balassi, mikor néhány évi szünet után ismét e formában kezd írni, arra utal nótajelzés gyanánt, mint igen elterjedt énekre. A Júlia-ciklusból

¹ 239. l.

17 költemény van e versnemben írva: a sormetszet mindben hibátlan¹ s a középrimek is kivétel nélkül megvannak; épígy a ciklust követő, 1589-ből való költeményekben. Ezek közt van a **LXI.** (60.) számú *Katona-ének*, melyet általában tartalmi vonatkozások alapján korábban tartanak; de a szöveg vizsgálata eredményét megerősíti a verselés is, mely a formát teljes kifejelettségében mutatja. Ugyanez áll a Coelia-ciklusra is.

Mindezekben a forma vizsgálata megerősíti azt, amit más megfontolások valószínűvé tettek. A Radvánszky-kódexen kívül álló istenes énekek közül Balassi hatyú-dalának, az 51. zsoltár fordításának is teljesen egyenletes a verselése. Ezen kívül még egy istenes ének van e formában írva: a *Hymni tres ad ss. trinitatem* közül a harmadik. (21.) Ennek verselése is már kifogástalan, s így valószínű, hogy az 1584 és 1589 közt írottak közül való, melyek más könyvben voltak s ezért maradtak ki a kódexből.

«Az *Palkó nótájára*» van írva a III. (28.) IV. (29.) IX. (34.) XXV. (50.) XXVI. (51.) XXVII. (52.) és az istenes énekek közül a 12. költemény. A házasságáig írt énekekben ez a legkedveltebb forma. Két tizenkettősre egy hatos következik s ismét tizenkettőssel zárul. A tizenkettősek két hatosra oszlanak. Néhány költeményben egy-két metszet el van takarva. Datálva van a **XXVII.**, Anna nevére írt költemény 1578-ból. E költemény 30 tizenkettése közül ötben van a metszet eltakarva (1,4 — 3,2 — 4,2 — 9,2 — 10,1). A logikai tagolás is kevésbé érvényesül. Sormetszetek helyén néhol erősebb nyugvópontok vannak, mint a periodus-végeken. E szempontból is az e formában írt énekek közt ez a leggyöngébb. Legközelebb áll hozzá a **XXV.** (50.), mellyel a tartalom alapján is összfüggőnek látszik. Ebben 36 sormetszet közül 4 (5,2 — 6,2 — 9, 1 és 2) van eltakarva. A fejlődés e tekintetben nem nagyon határozott, de az értelmi megoszlás sokkal tisztább: feltűnőbb, élesebb áttörése e periodusok határainak nem található. A **IV.** (29.) költeményben már csak egy metszet rossz (4,4). A rimelés, mint főleg házasságáig szerzett énekeiben általában, elég gyöngé. A gondolat eloszlása a periodusokban már feltűnően tisztább.² Részen ennek támogatására, részben a rim kedvéért, mint e nótára írt énekeiben egyebütt is, gyakori a

¹ Egy-két más okból is romlottnak látszó helyet kivéve.

² A hatodik strófában a gondolatritmus Szilády interpunctiójának ad igazat Dézsiével szemben; Szilády így írja: «Szívem nyughatatlan titkon ő magában, Bú miatt gyötrődik fáradt bánatjában, Nagy kénvallásában Emésztetik mint fa tüztől sebes lángban.» Dézsi: «Szívem nyughatatlan, titkon ő magába Bú miatt gyötrődik, fáradt bánatjában, Nagy kénvallásában: Emésztetik, mint fa tüztől sebes lángban», vagyis nála az első sormetszet határozottabb nyugvópont, mint a periodusvég, s a gondolatszaksz átnyúlik az első periodusból a másikba, melynek ismét a közepén van erősebb nyugvópont, mint előtte.

közölés¹, pl. 4. vsz.: «Akaratomban ő semmit megművelni
Nem akar énnékem semmiben engedni, Sőt lölkem rontani
Igyekszik jóvoltomért megutálni.»

Ezen énekekkel szemben a többi négyben a sormetszetek kifogástalanok. Épen ezért nem valószínű, hogy mint Dézsi hiszi, a III. és IX. még 1575 előtt keletkezett volna, amint az előbbieket után azt sem tartom lehetségesnek, hogy a IV. keletkezett volna ekkor, vagyis évekkal a XXVII. előtt. A III. költemény, mely a kódexben az e nótára írottak közül az első, a IX. és a XXVI. semmiesetre sem lehet annál korábbi. Az istenes énekek közül egy van e formában írva, a 12. Balassi Bálint nevére írott, melynek kezdete a IV. énekre emlékeztet. A sormetszet itt is kivétel nélkül érvényesül, bár a gondolat ritmikus megoszlása több helyen nem egészen tiszta. A tizedik versszakban négy «vala» rímel: ebből már Szilády arra következtetett, hogy «Balassa első szerzeményei közé tartozik», a harmadikban három «meg». Ezt az éneket rímelése is épen a IV. költeménnyel mutatja egy fokon levőnek, mellyel kezdete («Bizonnyal esmérem») megegyezik — ennek 12. strófájában is három «nekül», a 13.-ban két «engem» rímel. A forma azonossága is valószínűvé teszi, hogy ez az ének szintén 1578 körül készült.

«Az *Magam gondolván*» nótájára írt versek formai fejlődése párhuzamos a Lucretia nótájára írottakéval. A házasságáig szerettek közt egy ének van e formában írva, a VI. (31.) és egy a Júlia-ciklusban (LI. 84.). Az előbbi tehát föltétlenül 1584 előttről való, rendszeresen még erdélyi fogsága idejéből valónak tartják, az utóbbi már 1587 és 1589 közt készült. 16 szótagú periodusokból áll a forma, melyeken belül két ötöshöz egy hatos csapódik. Az ötösök a VI. költeményben elvértve rímelnek: 30 periodus közül hétben. Ez is mutatja a középrim önkéntelen jelentkezését: az LI. énekekben már majdnem kivétel nélkül rímelnek az ötösök: 39 periodus közül csak négyben nem. A középrim jelenetkezése az elsővel utalja kb. egy időbe a 13. istenes éneket, melyben 39 periodus közül csak hatban merül föl a középrim. Ez, valamint a Palkó nótájára írt és ez előtt álló 12. számú költemény bizonyítja, hogy a kódexből kimaradt istenes énekek egy része Balassi működésének első szakaszában, mindenestre még jóval 1584 előtt készült.

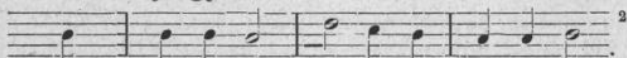
A VIII. ének nótajelzése: «Egy német Villanella nótájára: Ich hab vermaint etc». Az idézett villanellát Eckhardt találta meg. (IK. 1913, 441—2. l.) Balassi énekének ötödik strófáját állítja a Regnart-féle villanella szövegének első strófája mellé. Ez arra enged következtetni, hogy ezt tartja a legtöké-

¹ v. ö. Horváth János, *Egy magyar versbeli mondatképletről*. Nytud. Közl. 1909.

letesebbnek. Csakugyan minden részében egyenletesen tagolódo, aránylag egyszerű szimmetriákból álló szkhémát adna, de épen ott, ahol a többi strófától eltér, legkevésbé felel meg a nótának. Balassinál a strófa három 20 szótagos periodusból áll; ezek részeinek aránya az első két periodusban 8:12, a harmadikban 10:10. E részek mindenütt tisztán különülnek el. A második periodus ritmikailag csak az elsőnek ismétlése: a dallamban csak két periodus van, s az első és a másodiknak első fele ismétlődik. Balassi az elsőt külön szöveggel ismétli, a másodikat csak egyszer veszi. E formánál nyilvánvaló, hogy nemcsak az írásban szétváló sorok fázis-számát veszi át Balassi s azt tetszése szerint tagolja, hanem azok tagolódása jut kifejezésre a szövegben is. Az első két periodus nyolcása mindenütt tisztán feleződik: a dallamban a határt pauza erősíti. A tizenkettősök is két hatosra oszlanak. A nyolcasok tagolódását a középrim rendszeresen kíséri: a tizenkettősökben elvélve szintén jelentkeznek. A német szövegben mind a nyolcas, mind a tizenkettős ismétlődő azonos részekből áll: a rímelésre ez nem adhatott mintát, de a dallam menete mintha itt is magyarázatát adná annak a különbségnek, hogy a négyesek végén a rím minden esetben jelentkezik, míg a hatosoknál csak itt-ott. A hatosok közt nincs oly határozott nyugvópont, nem is fordul meg a dallammenet, folytonosan halad tovább. Az utolsó periodus két tízese korántsem egyenlő. Az ötödik strófában, melyet Eckhardt közöl, igen: ott mindkét tízes két ötösre látszik tagolódni; de általában csak az első tízes feleződik, mégpedig állandó középrimekkel, míg a másodiknak tagolódása magából a szövegből magyar füllel alig állapítható meg. Szilády háromüteműnek tartja s $4/4/2$ tagolódást érez ki belőle, tehát a másik magyar tízes legáltalánosabb szkhémáját.¹ A dallam is mutatja, hogy ez a ritmizálás helyesebb, mint ha az első sorral párhuzamosnak vennők, de ez is más ritmus. Míg az első tízesnek megfelelő zenei sor tisztán kettéválk:



addig a második tagolódása a dallamban sem oly határozott és semmiesetre sem oly egyszerű:



A szakszerű magyarázat itt is a zenetudománytól várható.

A 14. istenes ének formája azonos ezzel: a rímelés valamennyi különlegessége is ugyanígy, ugyanezen arányokban

¹ Arany példája: «Amoda van | egy kis kerek | erdő — Abba vagyon | csipkebokor | vessző».

² Az ütemelőző beolvasztásával talán $4/3/3$ felelne meg (pl. «Engemet ez | világbul | kivégez»).

föllelhető benne. Meglehetősen valószínűséggel tarthatjuk e két költeményt kronológiailag egymáshoz közelállónak. A 14. ének u. i. egy protestáns szellemű német Horatius-paródia fordítása. Felírása: «Ex oda: Quem tu summe Deus semel placatus patri lumine respicis». Mint már Dézsi megjegyezte, ez a kezdet «legalább szótagszámban megegyez a Balassiéval». De ennél tovább is mehetünk: az első periodus belső tagolódása is rokon. A latin forma glykon-asklepiadesi:

— — | — — — | — — | — || — — | — — — | — || — — — | — — | —
 Quem tu summe De us se mel Pla ca tus patri o lu mi ne vi de ris

A Balassitól használt nóta első periodusa az e latin strófában a sor végével történő ritmikai megfordulásnak megfelelő helyen oszlik két részre (pl. Reminségem nincs már nékem || ez földön éltében senki szerelmiben). Nem lehetetlen talán, hogy a klasszikus forma egy benne erősen élő s azzal a nagyobb egységben rokon taglalású nóta emlékképét idézte fel benne, s ezért választotta azt nótául. Ez esetben valószínű, hogy épen röviddel azelőtt használhatta már e formát. Így a 14. istenes ének is a Balassi házasságáig készültek közé volna sorozandó.¹

A lengyel ének *Bisz tj Vegjala* nótájára van írva a XV. (40.) és XXII. (47.) ének, de azonos a formája (háromsarkú, középen tagolt tizenkettős) a Radvánszky-k. XXXIV. (67.) XLV. (78.) XLVI. (79.) és XLIX. (82.) darabjának, melyek nótajelzése «Már szintén az idő vala kinyílásban», továbbá a nótajelzés nélküli LII. (85.) költeménynek, meg a Coelia-ciklus V. darabja után következő *In eandem fere sententiam* felírásának, melyet tehát a XV. és XXII.-nél mind későbbiek, valamint a 18. istenes éneknek is. Meglehet, hogy a *Már szintén az idő vala kinyílásban* kezdetű ének, mely ha helyes a XLVI. ének felírásának legáltalánosabb² értelmezése, Dobó Jakab éneke, ugyanarra a nótára volt írva, s talán azért írta Balassi később annak kezdetét nótajelzésül, mert az közben elterjedt és kedvelt énekké vált; hasonló eset volna ez ahhoz, mint

¹ Rimay istenes énekei közül is ebben a formában van írva egy. (Id. Radvánszky-féle kiadás, 137. l.) Első versszaka, (a strófaszervezet helyreállításával, mely mint Dézsi kiadásában Balassi 14. énekénél is, szét van bontva):

Reménységem Vagyon nékem
 Az én gondviselő Kegyes Istenemben,
 Hogy el nem hágy, Sőt meg is áld
 Lelki-testi minden kedves szükségembe.
 Szent természeti, Ótet követi
 S nem akadoztathatja vétkembe.

A strófa ritmikus szerkezete és a rimelhelyezés mindenütt egyezik Balassi strófaival. Rimay költeménye egyébként, mint a kezdet is mutatja, Balassi VIII. énekének istenes paródiája, ellendarabja.

² Szilády, id. kiadás, 294. l. — Eckhardt, IK. 1913, 417. — Négyesy L.: *A Pataki Névtelen és Dobó Jakab*. Irodalomtörténet, 1916. 81. l.

mikor saját énekét, melyet korábban idegen nótajelzéssel látott el, használja később nótául. (Csak búbanat, Már csak éjjel hagyyna.) A kétféle nótajelzés használata közt megállapítható kronológiai különbség és az, amit Dobó Jakab életéről tudunk, teljes mértékben megerősíti ezt. A sormetszet szempontjából a Radvánszky-k. említett énekei közül a XXXIV. XLV. és LII. a legtökéletesebbek. Ép így tökéletesek a metszetek a 16 énekben, mely a 148. zsoltár fordítása. Ez tehát mindenesetre már Balassi házassága után készült, mert a XV. és XX. éneknél a házassága után e formában irt költemények mind szabatosabb ritmusúak, de még ezek közt is akad olyan, melyben egy-egy sormetszet el van takarva.

«*Minden állat dicsér nótájára*» van írva a LXXIII. (63.) LXXIV. (5.) és LXXV. (65.) ének. Mindezek 1589-ből valók. A tagolódás e formában még ekkor sem egészen biztos. A négy-sarkú tizenkettősök ritmikai megállapodása a magyar verselési gyakorlatban általában feltűnően későn következik be.

«*Toldi Miklós éneke nótájára*» megy a XX. (45.)¹ és XXX. (55.) ének; a XX. ének kezdete (*Már csak éjjel hagyyna*) áll nótajelzésül a XXIV. (49.) előtt. Ilosvai *Toldija* 1574-ben jelent meg. Ez előtt már ezért sem írhatott Balassi e nótára énekeket. De sokkal közelebbi terminus is megállapítható. A három ének közül a XX. lehet a legkorábbi: ebben két metszet van eltakarva s a tizenhármak helyén is többször tizenkettős áll. A XXX.-at más okból 1577 v. 78-ból valónak kell tekinteni. Mindkettőnél fejlettebb a XXIV. ének verselése, melynek már nótajelzése is a XX.-ra utal. A másik kettőnél mindenesetre későbbi, de minthogy ez is csak 1578-ból való a három költeményt időbelileg egymáshoz nagyon közel kell helyeznünk.

A «*Bánja az Úristen*» nótájára készült a XXXIII. (2.)² istenes ének, mely 1583/4-ből való, továbbá a XVII—XIX. énekek. A nóta Benedictus Pap éneke, melynek szövege megtalálható Bornemisza énekeskönyvében. Balassinál e forma, melyhez Szenczi Molnár Albert a magyar versfejlődésre vonatkozó legrégibb megjegyzést fűzi, középrímek állandóságával továbbfejlődött; eredetileg négy soros: az első két sor tizenhármak, melyek Pap Benedeknél és Balassinál, sőt már a Pap Benedek éneke fölött nótajelzésként idézett *Megszabaltam már én az testi haláltól* kezdetű halotti énekben is egyformán határozottan oszlanak két részre (6+7), a 3. sor tizenkettős, Pap Benedek

¹ A Magyarország 1926. márc. 14.-i száma közli ezt Regnart azon énekének dallamából, melyből Balassi fordította, Kern Auréltól feldolgozott, vagyis e szöveg soraihoz hozzáidomított dallammal. Regnart éneke csak a szövegnek mintája. (l. Eckhardt, IK. 1913, 433—5.)

² Egy dallama ismeretes a XVII. századból, de közlője, Seprődi, úgy látszik, szintén későbbi megzenésítésének tartja. (IK. 1909.)

énekében is kivétel nélkül feleződik s a két félsor vége helyenkint rimel egymással; ez válik Balassinak mind a négy énekében általánossá s a két félsor külön is van írva, úgyhogy két hosszabb és három rövidebb sorból áll. Az utolsó sor u. i. hét szótagú s a két első félsorral rimel. A forma a négy énekben majdnem egyformán kész, leginkább a XIX.-ben vannak kivételek a középrim szempontjából; a XXXIII.-hoz, mely legfejlettebb, a XVII. áll legközelebb. Nem nagy idő választhatja el őket egymástól, s így mind 1583 körül készülhettek.

Az *Oly búval bánattal* nótajelzés csak 21—23. istenes éneknél szerepel. Már Szilády megjegyezte, hogy *Oly búval bánattal az Aeneas király* több régi ének, köztük az *Argirus*, nótajelzéseként szerepel, de mindenütt négysarkú tizenkettősök fölött, míg Balassi strófái félsorral zárulnak. Mégsem lehetetlen, hogy azonos nótáról van szó, annál kevésbbé, mert Balassinál is a 22. költemény a szakgatott menet után egyenletes tizenkettősökkel zárul; talán elem-ismétléssel magyarázható a különbség. A 21. énekről tartalmi okokból valószínűnek látszott, hogy 1584-ben készült. Ebben egy metszet van eltakarva, a 22. és 23.-ban egy sem. Körülbelül egy időre tehetők.

Eredményeimet a következő összegező felsorolás tünteti fel:

A) A Radvánszky-kódex énekei:

I—XXXIII.: 1584 előtt. [Pontosabban meghatározhatónak látszanak: II—III. (27—28.): 1583—4? IV. (29.): 1578 körül. VI. (31.): 1575—7.? IX. (34.): 1579—83? XII. (37.): 1577—8. XIV. (39.): 1577 körül. XVII—XIX (42—44.): 1583 körül. XX. (45.): 1577—8. XXI. (46.): 1578 körül. XXIII. (48.): 1577. XXIV. (49.): 1578. XXV—XXVII. (50—52.): 1578 után. XXIX. (54.): 1578 után? XXX. (55.): 1577—8. XXXIII. (2.): 1583—4.] XXXIV—XXXVII. (67—70.): 1586—7. — XXXVIII—LVIII.) (71—91.): 1587—9. LIX—LXIII. (57, 59—60, 3—4). LXXI—LXXV. (61—63, 5, 65.): 1589. — Az újra kezdődő számozással jelölt énekek 1589 után.

B) A kódexből hiányzó istenes énekek: 2: 1583—4. 3—5: 1589 körül. 12.: 1578 körül. 13—14.: 1584 előtt. 15.: 1591. 16. 1584 előtt. 18. 1584—9. 19—23.: 1584 körül. 25.: 1594.

WALDAPFEL JÓZSEF.