

Halász Péter

Szabolcsi Bence és az OMZSA-Haggáda dallampéldái

„Az 1942 tavaszán megjelent (és itt utánnymásban az olvasó kezébe kerülő) *Omzsa-Haggáda* mind tartalmilag, mind formailag kiemelkedik a hazai széder-esti könyvek közül. Az akkoriban már háborús viszonyok ellenére még a papíryanag megválasztására, a borítókötés, a könyvjelző és minden apró esztétikai részlet tökéletes voltára, művészi összhangjára ügyeltek. Az imák és történetek magyar fordítása szép és élvezetes, a bevezető és kiegészítő tanulmányok értékes és átfogó ismereteket nyújtanak. Az egész munka mondhatni a *magyar-zsidó könyvművészet csúcsát jelenti.*” Így ír Raj Tamás az OMZSA-Haggáda 1987-es reprint-kiadásának előszavában, de miközben a kötet tartalmi és formai értékeit méltatja, nem szól a „széderesti dallamok hangjegyei”-ről, melyeket Szabolcsi Bence állított össze.

Halász Péter zenetörténész tanulmányait Budapesten és Hamburgban végezte.

Röviden ismertetnünk kell a különleges kiadvány létrejöttének körülményeit, a haggáda jelentőségét a zsidóság életében, a haggáda-kéziratok és nyomtatványok szerepét a zsidó művészettörténetben, hogy megérthessük: miben állt Szabolcsi Bence hozzájárulása az OMZSA-Haggadához.

Az OMZSA, vagyis az Országos Magyar Zsidó Segítő Akció az 1939 ősztől kibontakozó magyarországi zsidóüldözések első áldozatai, az állásukat veszített vagy munkaszolgálatra kényszerített magyar zsidók megsegítésére jött létre. Az Akció számos tudóst és művészt nyert meg céljai számára, és működésének legemlékezetesebb monumentuma lett a Haggáda ezer példányban kinyomtatott reprezentatív díszkiadása. Kohn Zoltán, a pesti Zsidó Gimnázium hittantanára, Munkácsi Ernő művészettörténész és Göndör Bertalan grafikus-illusztrátor társult a különleges cél megvalósítására; közös munkájuk eredménye elé Ribáry Géza ügyvéd, az OMZSA alapító elnöke írt előszót. E bevezetés magyarázza, miért esett éppen a haggáda szövegére a választás, veszélybe sodródott hittestvéreiket miért éppen e kötet bevételeivel akarták támogatni: „Az Egyiptomból való kivonulás történetét összefoglaló elbeszélés, a haggáda, régmúlt idők szomorú és vigasztaló eseményeit idézi fel évről-évre lelkünkben. ... Amikor olvasod a haggádát, ezt a történeti elbeszélést, ... gondoldj arra, hogy miként a természetben következetes szűkségszerűséggel váltakozik a napfény a sötétséggel, azonképp a történelemben is víg esztendő virrad a népre, amelyet balsors régen tép.”

Az aktualizálás szándéka, akárcsak a magyar identitásra való indirekt utalás félreérthetetlen, ugyanakkor a kötetválasztás sokévszázados hagyományláncolatba illeszkedik. A haggáda, azaz a szédereste szertartásának szövege – a Pészach-ünnep eredetének, a zsidó nép Egyiptomból való kivonulásának felidézése – X. századi kéziratban maradt fenn legkorábról. A XV. századig, a nyomtatás feltalálásáig számos kódex örökítette meg a textust, az 1492-es Guadalajarai Haggáda óta pedig közel 3000 nyomtatott kiadás sorakozik napjainkig. A haggáda mint több – később röviden elemzendő – történeti ré-

teget egymásra építő szöveg régóta kommentálásra szorult, s mivel a szédereste a zsidóság életének legfontosabb templomán kívüli, szinte „világi” vallásos eseménye, a szertartási szöveg anyanyelvre fordításának – a zsidóság körében egyébként nem általános – gyakorlata is korán kialakult, hogy az elbeszélés a család minden tagja számára érthetővé váljék.

A haggáda-szöveg illusztrálása kéziratos és nyomtatott változatainak történetét egyaránt végigkísérte. A kódexek közül elég az MTA gyűjteményében őrzött Kaufmann-haggádát vagy a néhány éve facsimileként nálunk is kapható Szarajevói Haggádát megemlíteni. E XIV. századi kéziratok illusztrációi ábrázoló és díszítő funkciót egyaránt betöltöttek, s a ránk maradt mintegy 120 kézzel festett haggáda a középkori zsidó képzőművészet önálló, kivételesen értékes ágát jelentette. A nyomtatványok pedig – köztük az 1526-os prágai és 1560-as mantovai fametszetes vagy az 1695-ös amszterdami rézmetszetes kiadások – folytatták ezt a tradíciót. Ebben az időben már nem volt ritka az sem, hogy a díszkönyvnek szánt haggádát jótékony célra jelentették meg s a reprezentatív ritkaság vásárlói így közvetve a rászorulóknak számára adakoztak.

Az OMZSA-Haggáda tehát mind könyvtörténetileg, mind társadalomtörténetileg ebbe a hagyományvonalba tartozik. Az illusztrációk, Göndör Bertalan munkái, ó-egyiptomi falfestményekről merítik stílusukat, ezzel is megerősítve a magyar kiadásnak a történeti hitelességre helyezett hangsúlyát. Munkácsi Ernő történeti, vallástörténeti tanulmányai és az illusztrált haggádákról szóló összefoglalója pedig közreveszi a kiadvány közepén elhelyezett, mintegy 70 oldalnyi héber és magyar nyelvű szertartás-szöveget, amelyet – a hozzáfűzött magyarázó jegyzetekkel együtt – Kohn Zoltán gondozott.

A dallampéldák (mindössze öt dallamról van szó) a kötet végén – talán nem ok nélkül érezzük: kiszorulva a kiadvány érdeklődésének középpontjából – szerepelnek, s ily módon nem képviselhetik teljes gazdagsággal az ünnep zenei világát.

A haggáda (magyarul: elbeszélés) szertartási kerete a széderesti vacsora, amely az Egyiptomból való kivonulás előestéjére emlékeztet. Az étkezés étrendjét éppúgy ősi előírások szabályozzák, mint az elfogyasztás módját és sorrendjét. A vacsorát kísérő elbeszélés fő funkciója az exodus ismertetése, majd a kivonulás miatti hálaadás. A haggáda szövege elsősorban a Misnából, a bibliai történetek e körülbelül kétezer év előtt íródott kommentárjaiból merít.

A bevezető *Kiddus* (italra mondott áldás) után a *Ho lachmo anjo* (Íme, a sanyarúság kenyere) szövege emlékeztet az egyiptomi rabságra. Ezután az „El kell beszélned fiadnak” szentírási vers parancsa szerint a vacsorán résztvevő, még tanulatlan gyermek kérdéseire válaszol az elbeszélő, a Misna nyomán két változatban is előadva a Pészach megünneplésének okait. Ezt követi a kivonulás tulajdonképpeni elbeszélése, amit eredetileg a hálaadás, a *Hallél-zsoltárok* (113–118., illetve a 136. zsoltár) kerekítettek le. Később azonban kiegészítések kerültek a két szakasz közé: egyrészt az *Ilu hajcionu* (Ha csak kiszabadít) kezdetű refrénes vers, másrészt a vacsora étkeinek magyarázatára egy további Misna-részlet. A szertartás ma gyakorlati alakjában a vacsora elfogyasztása megszakítja a *Hallél* elmondását, amelyet végül a *Nismasz kol chaj* (Minden élő áldja), ez az ősi, sokféle szertartásban előforduló ima zár le.

Ezzel érne véget a tulajdonképpeni széderest, azonban már a korai középkorban megkezdődött az „utóénekek” felsorakoztatása: a *Nismasz* után ma az *Oz rauv niszim* (Megannyi csodát), majd az *Ojmez gövuroszecho* (Hatalmad erejével) kezdetű *pijutok* (vallásos költemények) következnek. Ezek a zsidó költészet két félig-meddig legendás, Palesztinában élt mestereinek, Jannainak és Kallirnak a tollából származnak. Történeti adatok hiányában csak feltételezhetjük, hogy e versek a VI. század körül keletkeztek. Eredetileg más szertartások részei voltak és csak századokkal később kerültek a széderest liturgiájába. Ezután ismeretlen eredetű *pijut* következik, melyet *Ki lau noe* (Téged illet) refrénjéről vagy *Addir bimlucho* (Hatalmas vagy) szövegkezdetéről egyaránt azonosíthatunk. Végül az utolsó *pijut* a *Chaszal szidur pészach* (Ím véget ért a széderest), melyet a provençe-i Josef Tov Elem vagy franciás nevén Bonfils írt a XI. században.

Azonban a zsidóság ezután is tovább bővítette legkedvesebb szertartását, és nagyjából a XV–XVI. században további három – dallal zárta le a széderestét. Az első az Örökkévaló tulajdonságait felsoroló *Addir hu* (Hatalmas Ő) kezdetű akrosztikus himnusz, amelynek egyes sorai rendre a héber ábécé huszonnégy betűjével kezdődnek. Ezt pedig két rokon szerkezetű ének követi: az *Echod mi jaudéa* (Ki tudja, mi az egy?) és a *Chad gadjo* (Egy gödölyét). Mindkettő a magyar Kitrákotty-mondókához hasonló felsorolásra épülő szöveg. Az előbbi az egytől tizenháromig terjedő számsorhoz rendeli a zsidó vallásos hagyomány egy-egy odaillő elemét, míg az utóbbi a macska által felfalt gödölye, a kutya által elkapott macska stb. sorsával – a legelterjedtebb értelmezés szerint – az ókor óta sokat szenvedett zsidó nép sorsát mondja el az egyiptomi rabságtól egészen a Messiás eljöveteleig.

Pompás dramaturgiai érzékre vall a bensőségesen emelkedett hangulatú ünnepi szertartást ezekkel a szinte játékos formájú, de komoly tartalmú énekekkel lezárni. S közben arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a haggáda egyik célja a vallási alaptételekben még járatlan gyermekek beavatása, és e záróénekek – a hagyomány szerint – arra is szolgáltak, hogy a hosszú szertartás végére elfáradt kicsinyeket felélénkítsék.

Szabolcsi Bence az OMZSA-Haggádjában az említettek közül a *Ho lachmo*, a *Chaszal szidur*, az *Addir hu* és a *Chad gadjo* szövegeihez közöl dallamot. Hogy e dallamok eredetét és jelentőségét megismerjük, a következőkben szólnunk kell arról is, hogy Szabolcsi 1942-ig milyen tudományos munkát végzett a zsidó zene kutatása területén. Néhány a harmincas években publikált tanulmánya nyilvánvalóvá teszi, hogy elsősorban két kérdéskör érdekli. Egyrészt a késő-ókori mediterrán civilizációból ikerágakként kihajtott és mindmáig élő zsidó és keresztény (gregorián) dallamkultúrát szeretné összeérni. Másrészt magyar zsidóként a nagyrészt már szülőhazában elsajátított jellegzetes kelet-európai zsidó hagyományban szeretné kimutatni a közel-keleti alapokra épülő középkori, újkori, múlt századi, francia, német, szláv és magyar stílusrétegeket. E kettős feladat egyként népzenei jellegű kutatómunkát tett szükségessé, és lényegében a zsidó zenefolklór megteremtőjének, Avraham Zwi Idelsohnnak, a babilóniai és jemeni zsidók között fonográffal járó kutatónak, a XVIII–XIX. századi németországi zsidó kántorok kéziratban

fennmaradt repertoárja kiadójának, a zsidó-gregorián párhuzamok kérdését az elsők között felvető, eredeti szellemű tudósnak az útját követte. Mindezek alapján Szabolcsinak dallamokat kellett gyűjtenie, rendszereznie, összehasonlítani, elemeznie. E nagyszabású tervekhez képest kevésnek tetszik a valóban publikált eredmény, de nem szabad elfelejtenünk, hogy ezenközben Szabolcsi Bence lexikont adott közre, megírta A zene történetét, kutatta a hazai zenei múltat és lerakta a modern magyar zenetörténeti kutatás alapjait.

Talán nem tévedünk – és éppen az életet magát az életről szóló leírásoknál mindig előbbre valónak tartó Szabolcsi szellemében gondolkozunk –, ha a zsidó zene kutatása terén végzett munkájának legteljesebb összefoglalását nem valamely tudományos cikkében, hanem az „izraelita ifjúság számára” 1942-ben kiadott Énekeskönyv 89, a zsidósággal kapcsolatos dallamának összeállításában ismerjük fel. Az Énekeskönyv, a benne összegyűjtött dallamok válogatása, sorba szedése, lejegyzése mögül nagyívű koncepció sejlik fel, és hasonló tanulságokat remélnék az OMZSA-Haggáda dallampéldáitól is. Az említett öt dallam azonban nem váltja be reményeinket.

Nem tudunk ugyan semmit arról, milyen megrendelés jutott el Szabolcsihoz a Haggáda kiadótól; nem tudjuk, hány dallamot kért, mekkora terjedelmet akart biztosítani a zenei résznek a szerkesztő, Munkácsi Ernő; arról sem tudunk, az eredeti terv szerint is megelégedtek volna pusztán a „hangjegyekkel”, vagy rövid tanulmány, néhány eligazító szó is kísérete volna őket, mégis megfogalmazhatjuk sejtésünket: Szabolcsi többet, gazdagabb zenei anyagot szánt a pompás haggáda-kiadványhoz. A bizonyíték erre a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában őrzött Szabolcsi-hagyatékából került elő. Egyetlen 12 soros kottaívről van szó, amelynek három oldalán tintás és ceruzás dallamfeljegyzéseket találunk (Ms. 5652/29.). Nincs ugyan é lapon közvetlen utalás arra nézve, hogy valóban az OMZSA-Haggáda dallampélda-sorának tervét láthatjuk-e ebben a lapban, de mivel csupa széderestére való zsidó dallam sorakozik rajta, alighanem jogos a feltevés, hogy Szabolcsi eredetileg ezeket szándékozta a Haggárában közölni. Mint említettük: nem tudni, mi akadályozhatta meg az eredeti elképzelés szerinti dallamkiadást, azonban egybevetve a vázlatot a kiadvánnyal megállapíthatjuk, hogy a terv meghíúsulásával Szabolcsinak a zsidó zene kutatásában elért egyik legragyogóbb eredménye maradt eddig rejtve a nyilvánosság elől.

A haggáda előadása, mint a tradicionális kultúrákban a szövegfelolvasás általában, emelt hangon megszólaltatott, formulákon alapuló recitálás. Ez a recitálás ünnepek szerint alkalmazott hangsorokban történik, és így a széderestének is megvan a maga *nuszachja* (hangrendje). Míg a *nuszach* sohasem mechanikus, de valamelyest mindig következetes alkalmazása egyszerre biztosít változatosságot és egységet az elbeszélés hosszabb szakaszainak, addig a pijutoknak és az „utóénekeknek” önálló, és így közösségről közösségre variálódó dallamuk van.

Így a széderest dallamanyaga alkalmas arra, hogy egyszerre illusztrálja a zsidó zene kötetlen, de formulákból építkező melodikáját és változatokban megjelenő, kikristályosodott dallamosságát. A szertartás másfél ezredév alatt kialakult szövege pedig ugyanilyen hosszú zenetörténeti időt átfogva módot

ad a történeti változások szemléltetésére is. S ha visszaemlékezünk a Szabolcsit a zsidó zenében főként érdeklő pontokra: a korai gregorián szerkesztésmódjával rokon dallamalkotáásra és a kelet-európai népzeneek egymásra hatására – mindkettő jól bemutatható a széderest dallamaival.

Miután tehát beláttuk, hogy a haggáda dallamvilága valóban kitűnő terep lehetett Szabolcsi számára tudása összefoglaló bemutatására, ismerkedjünk meg a haggátékban fellelt kottaív dallamaival.

Tíz sorszám alá felsorakoztatva szerepelnek a dallamok: 1. *Ho lachmo*, 2. *Chaszal szidur*, 3. *Ilu hichniszonu* (az *Ilu hajcionu* utolsó strófája), 4. *Oz rawv*, 5. *Kaddés uröhac* (?), 6. *Addir hu*, 7. *Addir bimlucho*, 8. *Echod mi jaudéa*, 9. *Chad gadjo* és még egyszer 10. *Chaszal szidur*. Gyakran nem csak egy-egy dallamot találunk a sorszámok alatt: az 1. kettő, a 2. négy, a 8. három, a 9. pedig öt, csak részben zsidó eredetű dallam összefoglaló jelzése. Némelyik sorszám alatt azonban nem találunk sem dalszöveget, sem hangjegyeket, csupán a kezdőszavak utalnak az odatarozó dallamra: az 5. sorszám alatti cím ezért kérdőjeles, s a 7. szám esetében is csak találgathatjuk, milyen dallamú *Addir bimlucho*-ra gondolhatt Szabolcsi.

A következőkben sorra megyünk az egyes dallamokon, megkíséreljük bemutatni eredetüket és azt is, milyen szerepet szánhatott nekik Szabolcsi e gondolati szerkezetben.

A *Ho lachmo* (1/a) Szabolcsi egyik legkedvesebb zsidó dallama volt. Először még az 1920-as években, majd később több változatban is lejegyezte. Mi több, teljes cikket szentelt e dallam és rokonai hangsorának, bizonyítandó, hogy az e melódia mögött megbúvó hangrendszer voltaképpen a pentatónia egyik „hiányos”, ősbibb változata („Egy régi zsidó hangsorról”, *Libanon* III (1938) 1–5.). Így ír erről: „Vegyük szemügyre tiszavidéki zsidó családok egy primitívnek tűnő *Ho lachmo*-dallamát. [...] A melódia voltaképpen három főhangból áll (c–g–f) s mint általában a legrégebbi dallamhagyomány, recitáló, szabadon ritmizált, ún. *parlando*-alakot mutat. Háromhangos alaptörzse csak a zárlatban bővül három járulékos hanggal. [...] Egyszóval [...] ugyanaz az ősréginek tűnő »hiányos« hangsor: [...] egyetlen központi *trikord*, [...] mely fokozatosan öt hangra növekszik.” A trichord egyes hangjainak szerepét elemezve még azt a megjegyzést fűzhetjük Szabolcsi szavaihoz, hogy a legmélyebb hang, az *f* a recitálás ismételtetett tenorja, a *g*-é a záróhang funkciója, míg a felcsapott *c* az egyes frázisok indító energiáját adja meg. A Szabolcsi dallamtáblázatában ehhez párhuzamként feljegyzett másik *Ho lachmo* (1/b) hasonló szerkezetű. Fő eltérései az iméntitől, hogy záróhangja azonos a tenorral (*g*), noha a köztes zárlatoknál gyakran használja az *e* feletti hangot (*a*), valamint, hogy felcsapó hangja általában nem a finális, hanem a tenor felső kvartja (*c*). Ugyanakkor az egész dallam kidolgozottabb menetére jellemző, hogy két szakaszában is szerephez jut a *g*–*c* kvart mellett az *a*–*d* hangköz is, hogy a zárlatokban megjelenik egy jellegzetesen lefelé skálázó formula. A két dallam egybevetése máris sokat elárul a narrációban használt *nuszach* szerkezetéről és variabilitásáról.

Az *Ilu hichniszonu* és az *Oz rawv* dallamok (3. és 4. szám) ugyan párhuzamok nélkül, magukban szerepelnek Szabolcsi táblázatában, de voltaképpen egymás (és egyúttal az iménti *Ho lachmo*-k) variánsainak tekinthetjük őket. A két szöveg (a hosszas elbeszélés egy későbbi betétjéről illetve az egyik pijut-

15) Ko lachno anjo diechotó avobhóvno' bearo ó Mairínín. Kol dikhín jóné nájchab, kol dikhín jóné se-
 jiprach, kavató hachó lebnó heb' bearo de jónel, nasto avde, lebnó habó — se-né kaurín.

16) Kehí lachno anjo die- chotó avobhóvno' bea-tó de-Mairínín. Kol dikhín jóné náj- chotó, kol
 dikhín jóné náj- rach, kol dikhín jóné náj- rach. Ka- satto ho- s'ó, le-sonó habó- ó'
 bearo de- jónó- ól, Kasatto' avde, lebnó ho- s'ó-ó' be-né kaurín.
 kaurín

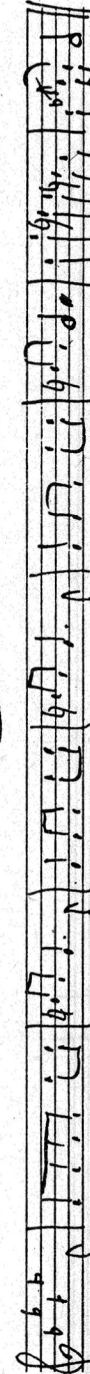
17) Ka- kol vachó lebnó se- hachotó, ke- ché náj- jóné vachotó, k'áner zechín lebnó d'ó' avóvno', kón avde lebnó avóvno'.
 Lech vachó meavóvno', kaurín k'óhél ní móvó, Be- lebnó nakhé ní téj, óvno', pedyím le- Cijón le- móvó.


18) Bóvno' lebnó k'áner nakhótó lebnó avóvno' ó'

2c)  Et o-
 Caeli exarant glo-riam De-i. Et o-
 per a-
 manuum ejus annuntiat - et firmamentum.

2d)  Haec dies, quam fecit Dominus, exultemus, et lae-te-mur in e-a.
 Confitemini Domino, quoniam

 bonus, quoniam in saeculum misericor-dia-
 rum suarum. Alle-luya, alle-luya.

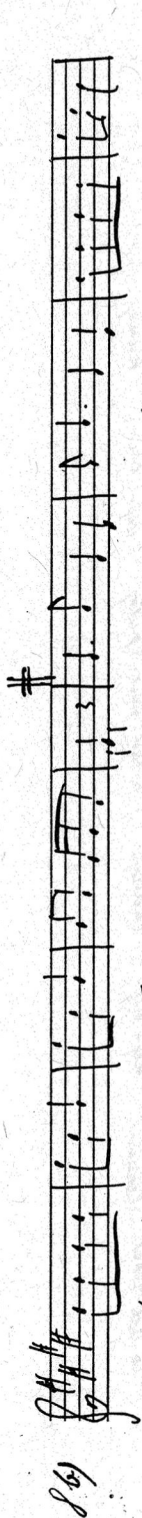
3)  Tu hichimone, dijenu, lo-
 oca diwól, dijenu, we-lau sono' bhu, de'jenu, en lei kat edist, de'jenu.

4)  O-
 ra-
 tam minim hiflho to-
 kaj-
 lo. Be-nus amantem se to-
 kaj-
 lo, Tu cedet micat-to-
 kenobole

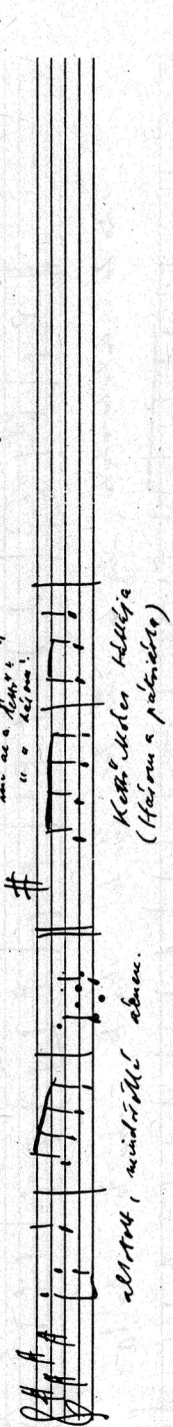
 tu-
 kaj-
 lo, kaj-
 hi-
 kaka-
 o-
 cy-
 ka-
 kaj-
 lo.

5) Babiton: neder - dae

Ms 5652/29.

8 b) 

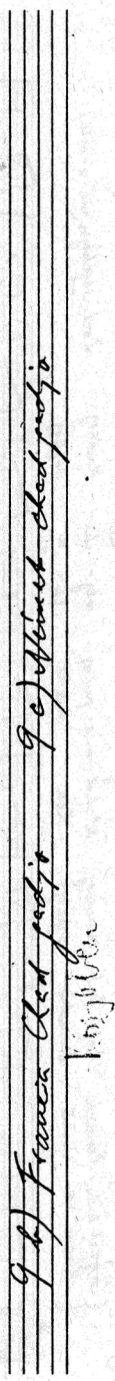
Mezentvud mestec, mestec, ruzed my, mi az au y. i Ey az iten, a j' iten, Mi minit abto,



Kost' chodon teltija
(Hajom a paktabto)

9 a) 

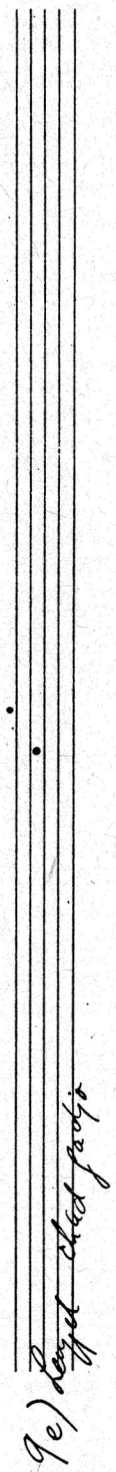
Chad paja' Seatin a- ta' bitere su-se', Chad paja', Chad paja'.

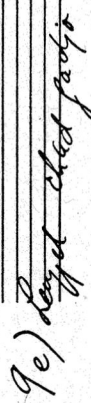
9 b) 

9 b) Franca Chad paja' 9 c) 

9 d) 

Chad paja', Chad paja'. Seatin abo bitre iare Chad paja', Chad paja'. Seoro ruzer verelle tyafo.

9 e) 

9 e) 

10)

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). A large handwritten '7' is positioned above the first few notes.

{ Chýmal vicher Penach kej- hyl- chunozj k'chal mis-putyj vej- chi- kuzozj. Zoch sojčojn me-o-mu,
 Káser zo- čině šenadě ojrozj; Klu m'čke la- a- vjrozj;

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody continues from the previous staff.

Kajzulin k'chal adace mi meo- no B'turro me- hyl m'čezj choně pe- dym l- Cyom lo- se- ra- ra- ra- ra-

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody continues.

Oj vyi, oj vyi, oj vyi, oj vyi, oj vyi, aj az az az az az az.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody continues.

Ch' nel v'ider Penach kej- hyl- chunozj; k'chal mis-putyj vej- chi- kuzozj.

Handwritten musical score on a page with five staves. The notation is in a cursive, handwritten style. The lyrics are written below the notes.

Staff 1: A single note on a five-line staff.

Staff 2: A musical line with notes and lyrics: "E - had mi jode - e - had am jode. E - had mi jode - e - had am jode."

Staff 3: A musical line with notes and lyrics: "Singing in jode. Singing in jode."

Staff 4: A musical line with notes and lyrics: "The book of the book. e - had am jode. e"

Staff 5: A five-line staff with no notation.

5.

Kad- dés u- rö- chac, ka- rö- pasz ja- chac,
 mag- gid ra- cha- ca, mo- ci ma- ca,
 ma- ror ko- réch, sul- chan o- réch,
 ca- fun ba-³ réch, hal- lél nir- ca.

7.

Ki lau no- e, ki lau jo- e, ki lau no- e, ki
 lau jo- e. Ad- dir bim- lu- cho, bo- chur kah- lo-
 cho, gö- du- dor jaum- ru lau, lö- cho u- lö- cho, lö-
 cho ki lö- cho, lö- cho af lö- cho, lö- cho A- dau- noj ha-
 mam- lo- cho, ki lau no- e, ki lau jo- e.

8.

E- chod mi jö- dé - a, e- chod a- ni jo- dé - a, e-
 chod E- lo- hé- nu se- ba- sa- ma- jim u- ba- a- rec.
 Sna- jim mi jo- dé - a, sna- jim a- ni jo- de- a,

sné lu- chot ha- brit, e- chod a- ni jo- dé - a, e-
 chod E- lo- hé- nu se- ba- sa- ma- jim u- ba- a- rec.

9/c

Chad gad- jo, chad gad- jo, vö- so- szo ma- jo, dö-
 cho- vo lö- nu- ro, dö- szo- raf lö- chut- ro, dö- chik- ko lö- chal- bo, dö-
 no- sach lö- sun- ro, dö- och- lo lö- gad- jo, dö- za- bin a- bo
 bisz- ré zu- zé, chad gad- jo, chad gad- jo.

9/c

Chad gad- jo, chad gad- jo, dö- za- bin a- bo bisz- ré zu-
 zé, chad gad- jo, chad gad- jo, vö- so- szo lö- ma- jo, dö-
 cho- vo lö- nu- ro, dö- szo- raf lö- chut- ro, dö-
 chik- ko lö- chal- bo, dö- no- sach lö- sun- ro, dö-
 och- lo lö- gad- jo, dö- za- bin a- bo bisz- ré zu-
 zé, chad gad- jo, chad gad- jo.

ról van szó) nem rendelkezik önálló anyagú melódiával, hanem ismét a *nuszach*-ot használja fel. Az előbbiben a recitáló *f* és a refrénül szolgáló *dájénu* (megelégednénk) szóban zárlati szerepet kapó *g* hangok váltakozására épül a dallam. E két hangot alsó, illetve felső kvarttjuk támogatja meg. Az *Oz rauv*-ban a recitálás elhalványul, *s* helyette már egy négysoros strófa szerkezetét ismerhetjük fel, amelynek első felében a *nuszachból* ismert *f-g* ellentét bemutatásában már a teljes *f-asz-c* hármashangzat siet az *f* hang megsegítésére, második felében pedig a kvinttel magasabb régióban – szinte az AAA⁵A szerkezetű, új stílusú magyar népdalokra emlékeztető módon – *c* és *d* között keletkezik hasonló feszültség.

Nem véletlenül ugrottuk át a 2. számmal jelzett dallamcsoportot. Ez ugyanis más tematikához vezet, már nem elsősorban a *nuszach* felhasználását illusztrálja, hanem a zsidó-keresztény zenei párhuzamok kérdéskörét érinti. A négy dallam: *Chaszal szidur*, *Boruch sém kövauud*, *Caeli enarrant* és *Haec dies*: a széderest egyik *pijut*-dallama, egy több zsidó ünnepen használatos áldás-mondat, egy gregorián zsolttárs és egy antifona-részlet igen közeli rokonai egymásnak. Ha a *Chaszal szidur*-on kezdjük vizsgálódásunkat (2/a), megláthatjuk, hogy egy széderesti melódia mégsem függetlenedhet egészen a *nuszachtól*, hiszen mintha csak az iménti *Oz rauv*-dallam egy változatát látnánk. A *Boruch sém* (2/b) azonban már elárulja, hogy mi a lényeges eltérés az előbbi dallamok és e csoport között: a recitálás tenorja az alaphang fölé kerül, az *f-g* viszonyt az *a-g* viszony váltja fel. S ez a változás máris elvezet az 1. gregorián zoltártónushoz (2/c), ahol már nem hangnak hang ellen feszüléséről, hanem a recitáció kiküzdött magasságának megőrzéséről, majd – a végső, e-ereszkedő zárlatnál – elvesztéséről, egyfajta dallami gravitációról van szó. A zoltárdallamnál kidolgozottabb másik gregorián melódia (2/d) odáig megy a tonális megszerkesztettségben, hogy egy feszültséget keltő nyitó- és egy feszültséget oldó zárósor váltakozásából építkezik. A négy dallam útja a recitáló formulákat időtlenül soroló, kötetlen stílustól az időbeli viszonylatokat alkotó, *inítiumban* és *cadentiában*, elindulásban és megérkezésben gondolkodó dallamformáláshoz vezet. S eközben rámutat arra is, hogy a héber és latin szövegű liturgiák zenei bölcsője egyazon tájon ringott.

Lassan valóban kikerülünk a *nuszach* közvetlen hatóköréből, ám mielőtt áttérhetnénk az „utóénekek”, a haggáda legnépszerűbb és a dallamtörténeész számára az eddigiektől eltérő tanulságokat kínáló részére, röviden ki kell térnünk a táblázat 5. számával kapcsolatos feltevésünket. „Babiloni széder-dal” – mindössze ennyi áll Szabolcsi kéziratában. Bizonyára Idelsohn dallamkiadásainak második kötetéből, a babilóniai zsidók énekei közül akart idehelyezni egyet Szabolcsi. Ha a széderest rendjét vesszük alapul, az *Oz rauv*-ra következő *pijutnak*, az *Ojméc gövuroszecho*-nak lenne itt a helye, ehhez a szöveghez azonban Idelsohn nem közöl dallamot. De az OMZSA-Haggádához hasonlóan 1942-ben kiadott Énekeskönyv pészachi részében szerepel egy babilóniai dallam, mégpedig a *Kaddés uróhac*, az a mondóka, amely a szertartás elején, még a *Kiddus* előtt rímes versbe szedve, tartalomjegyzékszerűen sorolja fel a széderest tennivalóit. A keleti dallam eddig nem látott stílus, az ütem-páros, gyermekdalra emlékeztető építkezés példája a dallamtáblázatban.

Az *Addir hú-t*, amely kizárólag az európai zsidók körében használatos, s főként a közép- és kelet-európai zsidóknál népszerű, számos, egymással közeli rokonságban álló, illetve lényegében egyetlen, de erősen variálódó dallammal szokták énekelni. A melódia késő-középkori jellegét mutatja, hogy dallammenete nem több egy dúr hármashangzat főhangjainak körülírásánál. A verselésből következően határozottan érvényesülnek az ütemhangsúlyok, és az egész dallam „menetelő” jellege a zsidó melosz egy újabb ágát reprezentálja. Meglepő azonban, hogy Szabolcsi a legismertebb dallamalaktól erősen eltérő variáns választ közlésre anélkül, hogy egy jóval népszerűbb alakjára (például az OMZSA-Haggáda nyomtatott alakjának és az Énekeskönyvnek egymással megegyező dallamára) akárcsak utalna is. Elképzelhető persze, hogy – a széderest legismertebb daláról lévén szó – Szabolcsi külön megjegyzés nélkül is feltételezte egy gyakoribb alak ismeretét, s így a közölni szándékozott dallam önmagában is variáns értékű – a mindenki által fejből tudotthoz képest. Hangsúlyozni kell azonban az *Addir hú-val* kapcsolatban, hogy ettől a melódiától kezdve új problémakörhöz érkezünk: nem közös dallamvázak különféle alkalmazásairól, hanem egyéni dallamoknak a klasszikus népzene tudomány értelmében vett alakzatairól kell beszélnünk.

Éppen az azonos szövegre húzható független dallamok jelentenek gondot a 7. dallam (*Ki lau noe* vagy *Addir bimlucho*) azonosításában. A dallamtáblázatban csupán az utóbbi felirat utal arra, hogy ez az ének következik, ám hangjegyek nélkül tanácstalanok vagyunk. Ismét csak valószínűsíteni lehet, hogy az OMZSA-Haggáda nyomtatott alakjában illetve az Énekeskönyvben szereplő, az *Addir hú-hoz* hasonlóan egy hármashangzat köré rendeződő dallam kísérhette volna ezt a szöveget is.

A széderestből már csak két dal, a két „soroló” ének van hátra, de mindkettő remek alkalom Szabolcsinak egy-egy újkori zenefolklorisztikai jelenség bemutatására. Az *Echod mi jaudéa*-nak Szabolcsi saját gyűjtéseiben egyetlen dallamát sem találjuk, az OMZSA-Haggáda öt éneke között és az Énekeskönyvben nem szerepel ez a szöveg. Azt a melódiát, amelyet e szöveggel utólag jegyzett a táblázat végére, a hagyatékban „Morpurgo-Haggáda” felirattal jelzett kézírásos lapról lehetett azonosítani. Abraham Vita Morpurgo jeles XIX. századi olasz zsidó író-újságíró, a *Corriera Israelitica* című lap alapítója és több imakönyv kiadója volt. Haggáda-kiadványa 1864-ben jelent meg Triesztben, Karl Kirchmeyer 58 kitűnő rézmetszetével illusztrálva. E Haggádából merít tehát Szabolcsi, és átvesz egy már a dúr-moll rendszerben harmonizálható, igen kései dallamot, melynél azonban sokkal érdekesebb a mellé helyezett két további melódia. Magyar szövegű dalok ezek, s anélkül hogy az eredetiség és hatás kibogozhatatlan kérdésébe belevesznénk, meg kell állapítanunk, hogy egyazon „katekizmus-szöveget” használják fel, igaz ugyan, hogy a Morpurgo-félétől merőben eltérő dallamokkal. Az *Ó, gyermek, gyermek* kezdetű ének a Náray-féle *Lyra coelestis* című XVII. századi népénekgyűjteményben maradt fenn, a *Mestereknek mestere* dallamát Bartók gyűjtötte 1917-ben Hont vármegyében és *A magyar népdal* című kötetében publikálta. Itt természetesen nem melodikai, hanem funkcióbeli rokonságról van szó, s ha nem a zenei, hát a szövegi kapcsolatok utalnak arra, hogy a magyarság körében évszázadok óta élő zsidóság nem volt teljesen elszigetelt népréteg.

A *Chad gadjo* hasonló szerkezetű szövege egészen másfajta lehetőségeket kínált Szabolcsinak. Ennek négy, Szabolcsi által gyűjtött dallamát ismerhetjük meg a kézírásos hagyatékából. Az OMZSA-Haggádába pedig öt melódiának kellett volna az eredeti terv szerint bekerülnie (9/a-e). Közülük mindössze kettő szerepel a tervezetben kikottázva, ám a dallamok feliratai vagy – hangjegyek hiányában – a rájuk vonatkozó utalások máris elárulják ennek az egybevetésnek a célját: „Francia Chad gadjo”, „Német Chad gadjo”, „Magyar Chad gadjo”, „Lengyel Chad gadjo” (9/b-e). Ezúttal tehát nem a zsidóság és a vele együttélő népek egymásra hatása a bemutatandó jelenség. Ehelyett a diaszpórában szétszóratott zsidók területenként eltérő dialektusait illusztrálja itt Szabolcsi. Az első dallamról (9/a), melynek a táblázatban nincsen felirata, Szabolcsi gyűjtési jegyzeteiből megtudjuk, hogy 1923-ban, egy abbáziai nyaraláskor hallott, Bosznia területén honos zsidó ének. A francia dallamot nem sikerült azonosítani, a német és lengyel ének kottáját azonban – Szabolcsi egyéb jegyzetei segítségével – tudjuk közölni. A dallamok összehasonlítása mutatja, hogy egytől egyig viszonylag kései melódiákról van szó. A boszniai és a német dallam egyaránt dūr hármashangzat-vázra épül, a lengyel melódia gerince egy moll-hármas, míg a „magyar”-nak jelzett énekben ismét felismerhető a *nuszach*-ban felfedezett *f-g* szembeállítás.

Végül a tizedik melódia: újabb *Chaszal szidur*. Eredete nem ismeretes, dalmenetéből jól látható, hogy rokona a széderesti dalok nagy részének, ismét felfedezhető benne a két, egymástól nagyszekundnyira lévő centrális hang szerepe. Jelentősége, hogy a kelet-európai zsidó zene egy önálló stílusrétegét, a XVIII. századtól mind nagyobb jelentőségre jutott irányzat, a hászidizmus dallamvilágát képviseli. Feszés, szinte harcias ritmikája és a közepén elhelyezkedő szövegtelen szakasz árulja ezt el róla.

E vázlatos elemzés alapján is jogos lehet csodálatunk, hogy Szabolcsi milyen szisztematikusan mutatja be a széderest dallamain a zsidó zene kutatásának területén megjelenő zenefolklorisztikai témákat. A *nuszach*, a recitáció alapját adó hangrendszer és formulakészlet alapos illusztrálása mellett utal a gregoriánhoz fűződő rokonságra, a középkori dallamosság hatására, a magyar párhuzamokra, az európai zsidóság dialektusaira, s végül a hászidizmusra is. Vessük most egybe ezeket a címszavakat Szabolcsi 1931-ből való, a zsidó zene kutatásában programadó jelentőségű cikkének, A zsidó zenetörténet problémái-nak fejezeteivel: 1. *A neginák kérdése*, 2. *A középkori dallamvilág összefüggése a bibliai tradícióval*, 3. *Az európai zsidóság dialektusterületeinek megállapítása*, 4. *Idegen népi impulzusok kimutatása az európai zsidó dialektusokban*, 5. *Az európai zsidóság újjáébredésének népi zeneprodukcója*, és végül 6. *A régi zsidó zene szerepe az európai zenekultúra kialakulásában*. Minthogy e fejezetcímek közül az első a recitáció kérdésére, az ötödik a hászidizmusra, az utolsó pedig a gregoriánhoz fűződő kapcsolatra utal, feltűnő egyezést fedezhetünk fel a fejezetcímek, valamint a dallamtáblázat által felvetett problémák között. Így láthatjuk tehát, hogy az OMZSA-Haggáda-hoz tervezett dallamtáblázat szinte nem más, mint a cikkben felvázolt program gyakorlati megvalósításának csírája. Az a néhány dallam, ami helyette bekerült a Haggáda-kiadványba, csak jelzése e tervnek, amely nem teljesebben ki, s mindmáig folytatókra vár.