

HORVÁTH BÁLINT

A KOLINDA ÉS MEGJELENÉSI FORMÁI
A HUSZADIK SZÁZAD
ROMÁN ÉS MAGYAR MŰZENÉJÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTÉKEZÉS

2016

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

A kolinda és megjelenési formái a huszadik
század román és magyar műzenéjében

Horváth Bálint

Témavezető: Dr. Vikárius László, PhD, CSc
DLA DOKTORI ÉRTÉKEZÉS

2016

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	V
Kottapéldák jegyzéke	VI
Bevezetés	VIII
1. A román kolindálás szokásrendszere.....	1
1.1. A kolindálás szokása és az évkör	1
1.2. A kolinda, mint műfaj elhatárolása.....	3
1.3. A szó eredete, jelentése(i)	4
1.4. A szokás elterjedtsége	6
1.5. A kolindálás szokásának menete.....	7
1.6. Szövegek	10
1.6.1. Vallásos és laikus réteg.....	10
1.6.2. Szövegrendszerezési és -értelmezési módszerek	11
1.7. Fő zenei jellemzők	15
1.7.1. Forma, refrén	15
1.7.2. Ritmika	17
1.7.3. Hangnemek	19
1.8. Történeti áttekintés I.	20
1.9. Történeti áttekintés II.	22
1.9.1. Bartók Béla kutatásai és kolindamonográfiája.....	22
1.9.2. A kolindakutatás a harmincas évektől napjainkig	28
2. A kolinda saját hazájában	33
2.1. A liturgikus használatra szánt kórusművek	33
2.2. Sabin V. Drăgoi	37
2.2.1. <i>30 Coruri</i>	38
2.2.2. <i>30 Colinde alese</i>	40
2.3. Sigismund Toduță.....	42
2.3.1. Kórusművek. <i>15 Coruri mixte (Caietul III)</i>	43
2.3.2. <i>Passacaglia. Cântec de stea</i> etc.	47
2.4. A kolinda a második világháború utáni időszak kórusműveiben. Tudor Jarda	50
2.4.1. <i>Zece Coruri</i>	52
2.4.1.1. <i>Mă luai, luai</i>	53
2.5. Adrian Pop	54
2.5.1. <i>Colinde laice</i> . A heterofónia változatai Adrian Pop kórusműveiben.....	55

2.5.2. A kolinda, mint nagyszabású művek vezérmotívuma.	
<i>Cântece de stea</i>	62
3. A kolinda magyar zeneszerzők műveiben	67
3.1. A zeneszerző Bartók és a kolindák	67
3.1.1. <i>Román kolinda-dallamok</i> , zongorára	70
3.2. Bartóki hagyomány? A kolinda a huszadik század	
második felének magyar műzenéjében	73
3.3. A kolinda és a kolinda-motívum Kurtág György életművében	78
3.3.1. <i>Hommage à Farkas Ferenc</i> (2)	80
3.3.2. <i>Lebenslauf</i> (Op. 32)	85
3.3.3. Áttételes kapcsolatok – eddigi tanulságok	87
3.3.4. <i>Triptic</i> (Op. 45)	88
3.3.5. <i>Colindă-Baladă</i> (Op. 46).....	93
Összegzés	108
Függelék.....	111
Bibliográfia	115

Köszönettel tartozom –

Vikárius Lászlónak, témavezetőmnek,

Adrian Popnak és Szenik Ilonának, akiktől a legtöbb segítséget kaptam kolozsvári tartózkodásom során,

Jeney Zoltánnak, Tihanyi Lászlónak és Komlós Katalinnak a doktorkollégiumok alkalmával adott hasznos tanácsokért,

Domokos Máriának, aki a kezdeti szakaszban, a népzenei vonatkozások tanulmányozása alatt irányította munkámat,

Orbán Györgynek, Kelemen Lászlónak és Pávai Istvánnak, amiért szakmai és gyakorlati téren egyaránt segítettek erdélyi tanulmányutammal kapcsolatban,

Almási Istvánnak, amiért bőséges szakirodalommal látott el és a megfelelő kutatókhoz irányított Kolozsvárott,

Kallós Zoltánnak, Tánczos Vilmosnak és Keszeg Vilmosnak a fontos néprajzi vonatkozásokért,

Alina Stannak és Gergely Zoltánnak, amiért rendelkezésemre bocsátották doktori értekezésüket,

Angi Istvánnak és Banciu Katalinnak a kolozsvári ősbemutatókkal kapcsolatos adatokért,

Csíky Boldizsárnak, Cornel Țăranunak, Hans Peter Türknek, Erich Türknek és Șerban Marcunak, amiért műkatalógusokkal, hangfelvételekkel, kottákkal segítettek bővíteni a kolinda-feldolgozások körét,

Kárpáti Jánosnak a Bartók-kurzusán nyert tapasztalatokért,

Wilhelm Andrásnak a Kurtág-művekkel kapcsolatos információkért,

Kerékfy Mártonnak, Németh G. Istvánnak és Biró Violának a Bartók-, Kósa-, és Ligeti-művekkel kapcsolatos adatokért,

Bara Hajnalnak és a Balassi Intézet – Bukaresti Magyar Intézet munkatársainak, akik bukaresti kutatómunkámat minden eszközzel segítették,

Nicolae Teodoreanunak, a bukaresti Folklór Intézet kutatójának és

Laura Manolachénak, a bukaresti Zeneakadémia tanárának az értékes hangfelvételekért, tanulmányokért,

és még sokaknak, akik bátorítottak a dolgozat megírása során,

nem megfeledkezve a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia könyvtára és az Országos Széchényi Könyvtár segítőkész munkatársairól sem.

Kottapéldák jegyzéke

- 2/1. kotta: *Tiberiu Brediceanu*: Iată vin colindători. *Cluj-N.: Ed. Aperta*. 34.
- 2/2. kotta: *Timotei Popovici*: Sculați boieri pînă-n zori. *Cluj-N.: Ed. Aperta*. 35.
- 2/3. kotta: *Achim Stoia*: Sus, sus, sus pe vârf de munte. *Cluj-N.: Ed. Aperta*. 36.
- 2/4. kotta: *Tiberiu Brediceanu*: Colinde. *Brassó: Szerzői kiadás*. 37.
- 2/5. kotta: *Sabin V. Drăgoi*: 30 Coruri/2. *Ce ești tristă Româniță*. *Timișoara: Institutul Social Român Banat-Crișana*. 39.
- 2/6. kotta: *Sabin V. Drăgoi*: 30 Colinde alese, I/2. *Buc.: Ed. Muzicală*. 41.
- 2/7. kotta: *Sabin V. Drăgoi*: 30 Colinde alese, I/9. 41.
- 2/8. kotta: *Sabin V. Drăgoi*: 30 Colinde alese, III/7. 41.
- 2/9. kotta: *Sigismund Toduță*: 15 Coruri mixte, *Cesta-i junelașul...* *Buc.: Ed. Muzicală*. 45.
- 2/10. kotta: *Sigismund Toduță*: 15 Coruri mixte, *Pe cerul cu flori frumoase...* 45.
- 2/11. kotta: *Sigismund Toduță*: 15 Coruri mixte, *Nainte-mi de curți...*, 45.
- 2/12. kotta: *Sigismund Toduță*: 15 Coruri mixte, *Pogorît-a, pogorît...*, 46.
- 2/13. kotta: *Sigismund Toduță*: 15 Coruri mixte, *Nainte-mi de curți...*, 47.
- 2/14. kotta: *Bach és Sigismund Toduță Passacaglia-témáinak összehasonlítása*, *In: Timaru 2004.*, 48.
- 2/15. kotta: *Sigismund Toduță*: Passacaglia. *Timișoara: Ed. Mentor*. 49.
- 2/16. kotta: *Sigismund Toduță*: Sonata pentru oboi și pian/II. *Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverl.* 49.
- 2/17. kotta: *Liviu Glodeanu*: Patru madrigale, *Lu și june se luptară*. *Buc.: Ed. Muzicală*. 51.
- 2/18. kotta: *Heterofónia román népi siratóban*. *In: Niculescu 1980*. 273., 56.
- 2/19. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *La ce lină*. *Buc.: Ed. Muzicală*. 57.
- 2/20. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *La ce lină*. 57.
- 2/21. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *Vine hulpe di la munte*. 58.
- 2/22. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *Fată dalbă de-mpăratu*. 59.
- 2/23. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *La ce lină*. 59.
- 2/24. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *Trecu-mi-și mai mărgu-și*. 60.
- 2/25. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *Pă dealu cu stînjenele*. 60.
- 2/26. kotta: *Adrian Pop*: Colinde laice, *Fată dalbă de-mpăratu*. 61.
- 2/27. kotta: *Adrian Pop*: Concerto per Violoncello ed Orchestra. *Buc.: Ed. Muzicală*. 62.
- 2/28. kotta: *Adrian Pop*: Etos I. *Buc.: Ed. Muzicală*. 65.
- 3/1. kotta: *Bartók Béla*: Román kolinda-dallamok, I. sorozat/1. *Wien: Universal*. 71.

- 3/2. kotta: Bartók Béla: Román kolinda-dallamok, I. sorozat/2. 72.
- 3/3. kotta: Márkos Albert: Trei păcurărei. Szerzői kiadás. 75.
- 3/4. kotta: Orbán György: Sopra canti diversi, I. Colindă. Kézirat. 77.
- 3/5. kotta: Dumitru G. Kiriac (feld.): O, ce veste minunată. Cluj-N.: Ed. Aperta. 81.
- 3/6. kotta: Kurtág György: Hommage à Farkas Ferenc (2) (Játékok/III.) EMB. 82.
- 3/7. kotta: Kurtág György: Hommage à Farkas Ferenc (2) (Játékok/III.) 83.
- 3/8. kotta: Kurtág György: Hommage à Farkas Ferenc (2) (Játékok/III.) 84.
- 3/9. kotta: Kurtág György: Hommage à Farkas Ferenc (2) (Játékok/III.) 84.
- 3/10. kotta: Kurtág György: Lebenslauf, Op. 32. EMB. 86.
- 3/11. kotta: Kurtág György: Lebenslauf, Op. 32. 86.
- 3/12. kotta: Bartók 1935., 4a jelzetű kolinda, Wien: Universal. 89.
- 3/13. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/I. Kézirat. 90.
- 3/14. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/I. 90.
- 3/15. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/I. 91.
- 3/16. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/II. 92.
- 3/17. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/II. 92.
- 3/18. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. EMB. 97.
- 3/19. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 98.
- 3/20. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 99.
- 3/21. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 99.
- 3/22. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 101.
- 3/23. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 101.
- 3/24. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 102.
- 3/25. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 102.
- 3/26. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 103.
- 3/27. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 103.
- 3/28. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 104.
- 3/29. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46. 105.

Bevezetés

E sorok írója gyerekkora óta mély vonzalmat érez az erdélyi történelem, kultúra és különösképpen a román kolindák világa iránt. Ez az utóbbi érdeklődés tizenhárom évesen, a *Cantata Profanával* való találkozással kezdődött. Azóta szinte folyamatosan gyűltek az élmények és hatások, amelyek eredményeképpen végül megszületett ez a dolgozat.

A kolindákkal – e román rituális énekekkel – és azok zeneszerzői feldolgozásaival kapcsolatos mondandónkat három nagy részre osztottuk.

Az értekezés első harmadát egy néprajz- és népzene tudományi vonatkozású szakirodalmi összefoglalás foglalja el. A kolindálás szokásrendszerével, szöveg- és dallamanyagával kapcsolatos Bartók utáni román kutatások nagyon kevésbé ismertek Magyarországon. Célszerűnek tűnt tehát mindazt, amit ebből megismertünk, a lehetőségekhez képest részletesen bemutatni.

Egyik fő célkitűzésünk éppen az volt, hogy a kolinda-feldolgozásokban (illetve az egyéb, kolinda által inspirált művekben) megtaláljuk és fölmutassuk a szokás és a népdalok jellegzetességeiben gyökerező elemeket. Ezeket a relációkat nagyon lényegesnek tartjuk.

A második fejezet a román zeneszerzők műveinek ismertetését tartalmazza. Romániában az elmúlt bő száz év folyamán rengeteg kolindafeldolgozás született. E hatalmas korpusz jelentős részét át is tekintettük, elsősorban a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia és a bukaresti Zeneakadémia könyvtárának gyűjteménye alapján. Az anyag feltérképezésében nagy segítségünkre volt Mihai Popescu műkatalógusa is.¹

A teljes műfaji termés feldolgozása és értékelése egy egész kutatócsoport munkája lehetne. Ebből az anyagból alaposan szelektálni kellett. A válogatást nem műfaji, vagy formai kritériumok alapján akartuk elvégezni. Az esztétikailag értékesebb darabokat szerettük volna felmutatni egy olyan gondolatmenet keretén belül, amelyből tágabb érvényű zenetörténeti következtetések is levonhatóak.

Mint minden szelekció, valamelyest nyilván ez is szubjektív. Reménykedünk benne, hogy majdnem másfél éves erdélyi tartózkodásunk – 2012 és 2014 tavaszi és nyári időszakai, majd további hetek és hónapok – során sikerült hiteles képet

¹ Mihai Popescu: *Repertoriul general al creațiilor muzicale românești*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1979. ; Vol. 2., 1981.

kialakítanunk azzal kapcsolatban, hogyan értékeli ott a különböző szerzőket az általános szakmai konszenzus. Ez a kép végül lényegében egybeesett a saját értékítéletünkkel.

A válogatás során igazolódni látszódtak Csíky Boldizsár zeneszerző szavai, miszerint a kolindához való zeneszerzői kötődés Románia területén belül „inkább erdélyi jelenség”.² Ettől függetlenül a Kárpátokon túli területekre vezető szálak felfejtése is szolgálhat tanulságokkal, de ezt mi most nem tekintettük elsőrendű feladatunknak.

A magyar komponisták műveivel kapcsolatban (3. fejezet) sokkal könnyebb dolgunk volt. Mivel itt meglehetősen kevés anyag gyűlt össze, korán eldőlt, hogy Bartók műveinek ismertetése után a fő hangsúly Kurtág György kolinda-vonatkozású kompozícióira kerül majd.

Úgy véltük, hogy a művek eredeti kottaképei olyan jellegzetesek, és önmagukban is annyira informatívak, hogy nem pótolhatjuk őket kézírással, vagy számítógéppel készült kottapéldákkal. Még akkor sem, ha az illusztrációk minősége így sok esetben nem a legjobb. A lapalji jegyzetekben az egyes kiadványokra – első előfordulásukat követően – a szerző nevének és a publikáció dátumának megjelölésével utalunk. Az adott forrás így a bibliográfia segítségével könnyen azonosítható.

A kolindák és a kolindafeldolgozások közelében eltöltött mintegy négy esztendő nagyon sok személyes tanulsággal is járt. Nagy élményt jelentett – olvasási és alapfokú társalgási szinten – elsajátítani a román nyelvet, és közel kerülni egy olyan kultúrához, amelytől a magyar közvélemény jó része igyekszik távol tartani magát. Reméljük, hogy munkánk szélesebb körben is hasznosnak bizonyul majd. Talán másokat is arra inspirálhat, hogy ismerjék meg közelebbről ezt a varázslatos világot.

Budapest, 2016. február 14.

² Szóbeli közlés. (2012. október 26.)

1. A román kolindálás szokásrendszere

1.1. A kolindálás szokása és az évkör

A román kolinda zenei anyagát nem vizsgálhatjuk úgy, hogy leválasztjuk az őt hordozó, rendkívül összetett szokásrendszer számos más eleméről. Sőt, látóterünket még inkább ki kell tágítanunk, figyelembe kell vennünk a hagyományos paraszti kultúrák sajátos gondolkozását, legfőképpen tér- és idő-szemléletét is.

Ez utóbbi értelmében az idő nem feltétlenül és nem kizárólag lineárisnak, hanem sokkal inkább ciklikus természetűnek tételeződik, az egyes elemek állandó, szakaszos, körkörös visszatérései tagolják azt.¹ Másrészt pedig nem mutatkozik egyneműnek, hanem kitüntetett pontok és kevésbé lényeges szakaszok váltakozásából áll. Könnyen belátható, hogy bármely a természettel szoros, mindennapi egymásrautaltságban élő embercsoport számára létfontosságú e kitüntetett pontok számontartása és – akár látványos – kijelölése.²

Az egyéni és a közösségi életnek éppúgy lehetnek efféle csomópontjai, mint magának a természeti időnek. Ha az emberi élet legfontosabb tájékozódási alapegységét, az évkört vesszük alapul, és megmaradunk a mérsékelt égövünk adta keretek között, legalább négy ilyen pontot kell megemlítenünk. A tavaszi és az őszi napéjgyenlőség (március 21., szeptember 23.), a nyári és a téli napforduló (június 21., december 21.) a fény és a sötétség arány-változásának sarokpontjait képezik. A napéjgyenlőségeken a nappalok és az éjszakák hossza megegyezik, a napfordulókon pedig a fény-téli időszak éri el egy napon belüli maximumát, illetve minimumát.

A téli napforduló kozmikus pillanatában – az évkör mélypontján, ahonnan már csak felfelé vezet út – születik meg számos hiedelemkör és vallás fény-istensége, nap-hérosza. A fény és ezzel a teremtett világ újjáéledését ünneplő, bajelhárító, termékenységvarázsló célzatú téli népszokások is ebben a természeti revelációban gyökereznek. Megtalálhatjuk e rítusokat a közép- és délkelet-európai régió szinte valamennyi népénél, ám pontos történeti eredetük homályba vész. Az látszik csupán kétségtelennek, hogy pogány, természetvallási előzményekre tekintenek vissza.³

¹ Mircea Eliade: *Képek és jelképek*. (Ford. Kamocsay Ildikó. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997) 89-92.

² Bálint Sándor: *Ünnepi kalendárium*. (Szeged: Mandala Kiadó, 1998) I. kötet 12.

³ Iosif Hertea: *Romanian Carols*. (Bucharest: Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1999) 30.

Miskolczi Ambrus találóan idézi Witold Klinger, lengyel folklorista sorait: „Karácsonyi szokásaink hasonlóak a folyamhoz, amely lassan nő, és közben számos folyót és patakot vesz fel magába. (...) évszázadok során a legkülönbözőbb, olykor tőlük egészen idegen forrásokból táplálkoznak.”⁴ Ha a történeti fejtegetések időnként kétséges eredményeket is hoznak – hiszen időben és térben hatalmas távolságokat kellene összekötni és az egyes hatásokat ennyi évszázad távolából már szinte lehetetlen felfejteni –, a kolinda-jelenség naptártörténeti hátterét röviden mégis össze kell foglalnunk.⁵

Az ókori keleti államok nap-járásra hangolt időszámítása is általában a téli napfordulóval indította az újesztendőt. E társadalmak többségében egyébként is kiemelkedő jelentősége volt valamilyen formában a Nap- (Mithrász-, Ozirisz- stb.) tiszteletnek, ami annyira erősnek és hosszú életűnek bizonyult, hogy a perzsa Mithrász-kultusz a III. században még a Római Birodalomban is államvallási rangra emelkedhetett. A korábban használatos március 1-je, illetve január 1-je (*Calendæ Ianuariæ*) után ekkor tették meg Rómában december 25-ét az újév kezdőpontjává, s egyben a *Sol Invictus*, vagyis a Legyőzhetetlen Nap ünnepévé is. Ebben az új ünnepben éltek tovább a keleti, illetve még ősbibb, természetvallási eredetű téli napforduló-szokások és a római, karneváli jellegű *Saturnalia*, és a *Calendæ Ianuariæ* emlékei.⁶ A kolinda, illetve az egyéb rokon hangzású balkáni szokásnevek (*koleda*, *kalandra*, *kolendra* stb.) a legtöbb nyelvészeti elgondolás szerint éppen ez utóbbi elnevezés (*Calendæ*) emlékét őrizhetik.⁷

A napforduló pogány megünneplése már olyan régi és olyan mélyen beágyazott volt, hogy a formálódó zsidó-kereszténység sem tudta semlegesíteni azt. Illetve csak egyféleképpen: 325-ben, a niceai zsinaton mintegy felülírta Jézus születésének napjával. Míg a korábbi egyházi gyakorlat számára a január 6-ára eső Epifánia, Jézus megkeresztelésének ünnepe volt az elsődleges fontosságú, a különböző eretnkségek elleni harc hevében az emberré válás aktusára kellett helyezni a hangsúlyt. Ahogyan erről „Szent Maximinus trieri püspök, az ariánusok kemény ellenfele” nyilatkozott: „Krisztusnak azért kellett pogány ünnepen megszületnie, hogy azok, akik a pogány babonában leledzenek, elpiruljanak.”⁸

⁴ Miskolczi Ambrus: „*Tiszta forrás*” felé. *Közelítések Bartók Béla és a Cantata Profana világához*. (Budapest: Gondolat, 2011) 27.

⁵ Faragó József (szerk.): *Szarnasokká vált fiúk. Román kolindák*. (Ford. Kiss Jenő. Bukarest: Kriterion, 1971) 7-32.

⁶ Faragó 1971. 7-8.

⁷ Miskolczi 2011. 28.

⁸ Bálint 1998. 20.

Hogy karácsony ünnepe miként is helyeződött át azután a téli napfordulót követő harmadik nap, vagyis 24-e éjszakájára, arra legésszerűbb magyarázatként az kínálkozik, hogy a fordulat utáni 3-4 napban a napfelkelte tér- és időbeli helye még lényegében változatlan marad, illetve a változás szabad szemmel észrevehetetlen. Az első, már műszerek nélkül is jól érzékelhető mozdulás nagyjából 25-e hajnalán áll be, voltaképpen innentől hosszabbodnak a nappalok és rövidülnek az éjszakák.

1.2. A kolinda, mint műfaj elhatárolása

„Karácson éjén szokott a román *kóringját* fújni, s nem csak vallásos, de világi dalokat is.” (kiemelés tőlem, HB) – írja Zilahy Károly, Kelen álnéven az *Erdélyi Múzeum* hasábjain, 1856-ban. Sorait az első magyarországi említésként tartjuk számon a román kolindálás szokásáról⁹, a lényegét azonban ez ma is tömören kifejezi.

Ovidiu Bîrlea szerint a kolindálás a legösszetettebb, legszélesebb körben elterjedt és legkedveltebb román népszokás a szintén karácsonyesti gyermekszokás, a *pițărăi* mellett.¹⁰ A kolindálás legősibb rétege azonban lényegében nem tart kapcsolatot a zsidó-keresztény hagyománnyal, illetve csak nagyon áttételeset. Ez leglátványosabban a szöveganyagból derül ki, de más tényezők (zenei, előadásmódbeli jellegzetességek stb.) alapján is kétségtelennek tűnik.

Bartók Béla 1933-ban, a *Schweizerische Sängerszeitung*ban megjelent, román népzeneiről írt összefoglalójában az általa gyűjtött kolindaszövegek mintegy egyharmadát helyezte abba a legfontosabbnak tekinthető, archaikus eredetű tartományba, amelynek anyagában semmilyen vallásos, pontosabban zsidó-keresztény eredetű elemet nem lehet fölfedezni. Állítását a később leginkább emblematikussá vált kolinda-történetek felidézésével erősítette meg. Az egyik szöveg, úgymond, „csodálatos, győzedelmes harcokról szól a még soha le nem győzött oroszslánnal”, a másik „kilenc fiútestvérrel tud, akik addig vadásztak a rengetegben, míg szarvasokká nem váltak”, míg a harmadik ’arról regél’ „hogyan vette nőül nővérét, a holdat a nap”.¹¹

Bartók tehát világosan elhatárolja a kolindákat a karácsonyi énekek hagyományos típusaitól, bár ennek ellenére később, talán az egyszerűség kedvéért, saját

⁹ Faragó 1971. 24.

¹⁰ Ovidiu Bîrlea: „Colindatul în Transilvania”. In: *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965-1967*. (Cluj-Napoca: 1969) 247-304. ; 247.

¹¹ Bartók Béla: „Román népzene (II)”. In: Bartók Béla: *Összegyűjtött írásai*. Szöllősy András (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1966) A továbbiakban: BÖI. 478.

zongoraművének címében is kielégítőnek tartja a „Rumänische Weihnachtslieder”-megjelölést.¹²

A maszkos- és alakoskodó-típusú népszokásokban különösen gazdag román hagyomány azonban ismeri a tisztán keresztény jellegű karácsonyi szertartásokat is. Így a magyar betlehemes játéknak is van lényegi megfelelője: a *vicleim* (*vifleim*), illetve *irozi*.¹³ Az újabb keletkezésű, feltehetőleg az oktatás és az egyház által elterjesztett, nyugat-európai típusú karácsonyi dallamokat sokáig a *cântec de stea* (csillagének) kifejezéssel foglalták össze és különítették el, így tett Bartók is kolindagyűjtésének rendszerezésekor. A kifejezés népi eredetű és a dallamokhoz szorosan kapcsolódó szokásra utal, az énekeket előadó gyerekek ugyanis papírból készült csillagot fölmutatva vonultak házról-házra.¹⁴ Az újabb kiadványok azonban már nem használják ezt a terminust, általában a szélesebb értelemben vett kolindaanyagon belül különítik el a feltehetőleg művi, idegen eredetű dallamtípusokat.¹⁵

A kolindálás szokásával időnként társítják az alakoskodó rítusokat is. Ezek során a résztvevő legények, legalábbis közülük néhányan, állatalakokat, leggyakrabban kecskét, medvét (*brezaia*, *capra/turca*, *ursul*) formázó maszkokban, illetve öltözetben vonulnak föl.¹⁶ Legnevezetesebb ezek közül az archaikus és látványos, színes kellékek használatával és táncelemekkel bőven átszótt turka-, vagyis kecskeálarcos játék.¹⁷ Fontos azonban megemlíteni, hogy ezek a szokások a téli ünnepkörben a tudományos rendszerezések szerint külön kategóriát alkotnak.

1.3. A szó eredete, jelentése(i)

A *kolinda* kifejezés általánosan elterjedt irodalmi formája: *colindă*. A szó többes számú alakja a szabályos *colinde* mellett régebben, különösen az északi területeken előfordult még *colinzi* formában is.¹⁸ A nyelvjárási változatokat tekintve, míg Erdélyben,

¹² László Ferenc: „Bartók és a román kolindák”. In: *Bartók markában*. (Kolozsvár: Polis, 2006) 108-123.

¹³ Bîrlea, Ovidiu: *Folclorul românesc*. (București: Editura Minerva, 1981) 390-394. ; László 2006. 108. Itt jegyezzük meg, hogy Tánzos Vilmos szóbeli közlése (2015. április 24.) szerint a román betlehemes játékok dramaturgiája abban tér el a műfaj magyar rokonaitól, hogy kicsiny ördögöket is szerepeltetnek, amelyek Jézus születése láttán már előre rettegnek a jóság és a szeretet eljövendő győzelmétől.

¹⁴ Bartók Béla: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. (Wien: Universal Edition, 1935) V.

¹⁵ Ioan Bocșa – Ileana Szenik: *Colinda în Transilvania. Catalog tipologic musical*. I-II. (Cluj-Napoca: Qual Media, 2011) Vol. II. 193.

¹⁶ Bîrlea 1981. 271-276.

¹⁷ A szokás bővebb leírását lásd például: Czárán Gyula: „Aradmegyei kolindálás és turka-táncoltatás”. *Ethnographia* XII (1901) 221-225.

¹⁸ Hertza 1999. 29.

Moldvában a fönti alak használatos, a Szilágyságban előfordul még a *corindă* (lásd hy fentebb idézett „kóringyá”-ját!), Munténiában a semleges nemű *colindă*¹⁹, illetve ismeretes még a *colindec-*, *colindece-*, *colindră-*, illetve Buzău megyét illetően az egyszerű *flori-* megjelölés is.²⁰

A szó eredeztetésének kérdéséről lényegében nincs vita az egyéb tekintetben akár markánsan különböző álláspontot képviselő román kutatók között sem. Petru Caraman 1928-as disszertációja óta egységesen a *Calendæ Ianuariae* előtagjából származtatják azt.²¹ A közvetlen kapcsolatot legtöbbször nem tartják lehetségesnek, valamilyen szláv közvetítő elem jelenlétét föltételezik.²² Ovidiu Bîrlea szerint ez a *crăciun*, *rusalii*, *trojan* szavak esetéhez hasonlóan arra volna példa, a hogy egy latin kifejezés egy szláv nyelv közbeékelődésével úgymond „visszakerül” a román nyelvbe.²³

Azt maga Caraman is elismeri, hogy a rómaiak *Calendæ*-ünnepe és a jelenkori kolindálás között áthidalhatatlanul nagy időbeli szakadék tátong, és az előbbiről ma már csak leírásokból alkothatunk képet.²⁴ Ráadásul a többi újlatin nyelvben nincs nyoma a kolinda-kifejezésnek, szemben a görögök kalandájával²⁵ és a Balkánon széltében-hosszában használatos egyéb rokon szavakkal²⁶ az ír *kalaind-del*, vagy az ószláv *kolędával*.²⁷

Sejthető, hogy a kolindál ige régebben általánosabb jelentésű volt, és nem szorítkozott közvetlenül a karácsonyi kántálásra. Moldován Gergely már idézett tanulmányában a következő kategóriákba osztja a kifejezés jelentésmezijét: „1. Országot-világot összejár, bódorog. Lakodalmi versekben mondják: »Falut-várost összevissza kolindálva, nem vett minket senki számba.« 2. Karácsony előestvéjén házról-házra kolindákat énekel. 3. Zsanol (sic), énekelve kér: »Ne kolindálj már annyit!« 4. Valakinek a tiszteletére kolindát mond úgy (sic), hogy az illetőnek a neve a költeményben előforduljon.”²⁸

¹⁹ Bîrlea 1981. 303.

²⁰ Herța 1999. 29.

²¹ Miskolczy 2011. 27.

²² Herța 1999. 29.

²³ Bîrlea 1981. 303.

²⁴ Petru Caraman: *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat.* (București: Editura Minerva, 1983) 395.

²⁵ Herța 1999. 30.

²⁶ Lásd fentebb, 2. lap

²⁷ Miskolczy 2011. 27.

²⁸ Moldován Gergely: *Alsófehér vármegye román népe. Néprajzi tanulmány.* (Nagyenyed: 1899) 231.

1.4. A szokás elterjedtsége

Maga a népszokás nem fedi le a teljes román nyelvterületet. Bartók Béla – saját gyűjtési tapasztalatai alapján – Erdély 3-4 fő tájegységét jelölte meg legfontosabb „lelőhelyekként”, ezek közül is kiemelte Közép-Erdély déli és nyugati részeinek jelentőségét.²⁹

Faragó József helyzetjelentése szerint, tanulmánya írásának idején (1971.) a kolindálás minden rész-összetevőjével együtt már csak a Kárpátokon belül, a történelmi Erdély területén volt jelen. Ennél nyugatabbra, a Maros, a Fehér-Körös és a Szamos mentén még élt ugyan a szokás, de már csak egyszerűbb formában, újabb keletű dallamokkal kísérve. Rég nem kolindáltak ekkor már a Bánságban sem, és a huszadik századra jóformán teljesen kihaltak mondható a szokás Olténiában és Munténia nyugati részén is. A minden tekintetben leggazdagabb tájegység a mai napig Hunyad megye, a román kutatók Bîrlea nyomán szívesen teszik ide az „ősforrás” helyszínét is.³⁰

A legutóbbi gyűjtések során is Hunyad és Fehér megyék bizonyultak a leginkább érintetlen és archaikus területeknek³¹, bár hatalmas és nagyon izgalmas anyag került elő még a 2000-es évtized utolsó éveiben is – némileg talán meglepő módon – a Szilágyság területéről.³²

A rendelkezésünkre álló adatok nem elengedőek ahhoz, hogy képet alkothassunk arról, napjaink Romániájában hol s mennyire él még a kolindálás szokása. Mindenesetre a számos jelentős eredménnyel végzett lokális gyűjtés,³³ illetve szóbeli közlések is alapján arra következtethetünk, hogy 1990 után sok, a kommunizmus időszaka alatt háttérbe szorított népszokás – valamilyen formában legalábbis – újraéledt. Fontos megjegyezni azonban, hogy ha egy ilyen rendkívül zárt és sok összetevőjű rítusrendszer, mint amilyen a kolindálás, akár ha csak egyetlen ponton is megbomlik, nagyon könnyen és gyorsan hanyatlásnak indulhat az egész.³⁴

²⁹ BÖI 478.

³⁰ Faragó 1971. 21.

³¹ Ioan Bocşa – Ileana Szenik: *Colinde românești*. I-II. (Cluj-Napoca: Fundația Culturală TerrArmonia, 2003)

³² Ioan Bocşa: *Muzică vocală tradițională din Sălaj*. Vol. 1. (Cluj-Napoca: Fundația Culturală TerrArmonia, 2009)

³³ Lásd például Bocşa – Szenik 2003. ; Bocşa 2009.

³⁴ Faragó idézi Monica Brătulescu tanulmányát, Faragó 1971. 23.

1.5. A kolindálás szokásának menete

Ahogy már említettük, a kolindálás összetett szertartás, amelynek zenei, költészeti és drámai elemeit szinte lehetetlen és értelmetlen is lenne elkülöníteni. A ceremóniához a fogadó család éppúgy hozzátartozik, mint az esetleges, időről időre, faluról falura változó kellékek és a napokig eltartó lakoma, mulatozás.³⁵

Maga a rítus rendkívül harsány, nagy zajjal jár ; az énekléshez, nem mindenütt jellemzően, de hangszerek is társulhatnak: hegedű, dob, furulya, köcsögduda, vagy éppen a legváltozatosabb zajkeltő eszközök³⁶, amelyek a rossz erők elhárítását szolgálják.³⁷ (Egyéb különleges kellékei a szokásnak Erdélyben – legalábbis az utóbbi évtizedekben már – nemigen voltak.³⁸)

A kolindáló csapat (*ceata*) rendszerint férfiakból, főként legényekből, fiatal fiúkból tevődött össze. A csapatvezető (*vătaf*), a szokás hagyományában legjáratosabb férfiú, általában kiváltságos gazdasági-társadalmi helyzete, vagy kora alapján választódott ki. Többnyire ő kezelte a kapott ajándékokat is.³⁹

Az ünnepre készülődvén legelőször is gazdát kerestek, ahol zavartalanul folytathatták a hetekig tartó előkészítő próbákat, s az esemény zárultával megtarthatták a mulatságokat. Fontos szempont volt, hogy a ház tágas és a falun belül jó elhelyezkedésű legyen. A betanulás nemcsak gazdánál, más erre alkalmas helyen is történhetett. Egyes helyeken a fonóházban jöttek össze.⁴⁰ A vendéglátó gazdának fizetség járt, ami többnyire természetben (az ajándékok egy részével, egy napi kalákával), esetleg pénzzel valósult meg. A begyakorlás sikere végett némi italért, dohányért cserébe gyakran meghívtak egy,

³⁵ László 2006. 112.

³⁶ Kisebb-nagyobb csengők, száncsengők, marhaszarvból készült kürt, Hunyadban, Aradban és Biharban a „duba” (kis, vagy közepes méretű, duplafenekű, esetenként zengő húrral ellátott dob, amelyre gyöngyök, vagy magok vannak fölfűzve), a mi köcsögdudánkhoz hasonlatos „buhai” (bika), továbbá ostor, láncos bot stb., lásd még Herța 1999. 21.

³⁷ Faragó 1971. 10 ; Herța 1999. 21.

³⁸ Herța az alábbi, gyakori előfordulású tárgyakat gyűjtötte össze: díszített botok, az Ompoly völgyében a „zászló” (ez lehet egy faág, késsel a testébe vajt jelekkel, vagy egy fiatal fenyőfa teteje, ép tűleveleivel és beléje faragott spirálokkal, papírvirágokkal, bronzcsengőkkel díszítve), ikon, „csillag farokkal”, úgy kialakítva, hogy sárkánnyá változtatható legyen, a „hárzob” (vastag kötél, merev és rögzített bábokkal, ez utóbbi főként a Vicleim kelléke). A kolindálók öltözéke többnyire átlagos, de mindenképpen tiszta és nem szokványos munkaruha. Speciálisan karácsony estéjére felöltött ruhadarabokkal csak néhány vidéken találkozhatunk. Lásd még Herța 1999. 20-21.

³⁹ Faragó 1971. 9.

⁴⁰ Így esett meg aztán, hogy noha a lányok hagyományosan nem jártak kolindálni, később mégis emlékeztek a dallamokra (mivel jelen voltak a próbákon). Ez az egyik magyarázata, hogy női előadóktól is lehetett kolindákat gyűjteni (Szenik Ilona szóbeli közlése, 2012. március 27.)

a hagyományban járatos falubeli öreget. Többnyire már a készülődés alkalmával összehordták a majdani mulatsághoz szükséges enni- és innivalót, tüzelőt is.⁴¹

A heti három-négy alkalomból álló tanulási folyamat több hétig is eltarthatott, gyakran már november közepe táján elkezdődött. Az unisono-kórusban előadott dalok számától, a repertoár nagyságától függött, hogy mennyit próbáltak; egyes tájakon december 6. körül, vagy csak egy-két héttel karácsony előtt kezdték el a készülődést. Ha csak néhány, esetleg mindössze egy kolindával léptek színre, azt elegendő volt az indulás előtt, a szenteste előtti délutánon egyszer-kétszer elénekelni. A repertoár nagysága egyébként tájegységről tájegységre, faluról falura is változhatott.⁴²

A csoport legtöbbször átlagosan nyolc-tíz főből állt⁴³, tagjai Bîrlea szerint főként tizenöt-tizenhat éves, vagy idősebb legények, de alkalmasint gyerekek és házas férfiak is (kb. negyven éves korig.⁴⁴ Egyes újabb, a hagyományt kevésbé őrző formációkban már lányok is jártak kántálni.) Karácsony este indultak útnak, maga az esemény hosszúsága a bejárando terület nagyságától függött. Általában a szentestétől 25-én reggelig tartott, de 25-én, 26-án, nappal is folytatódhatott.⁴⁵

A csoport tagjai minden ház előtt megálltak és bebocsátást kértek. A fölkeresett házak sorrendje is kötött volt. Először a szállásadó gazdához mentek, majd következtek a falu elöljárói, módosabb parasztjai, végül a falut, illetve falurészt az elejétől a végéig bejárva mindenkinek kolindáltak (ez újabban már csak a nagylányos-nagylegényes házakra korlátozódott). Egy faluban gyakran több csoport is járt, amelyek utcánként, falurészenként felosztották maguk között az adott község területét. Régebben az elkülönülés alakulhatott társadalmi osztályok alapján is.⁴⁶ A kolindálás szokása nem kifejezetten békés természetű lévén, a különböző csoportok gyakran kemény konfliktusba keveredtek egymással, sokszor csúnyán összeverekedtek, sőt a források beszámolnak halálos kimenetelű összetűzésekről is.⁴⁷

Gyakran már a bekéredzkedés is kolindával történt, vagy valamilyen kifejezetten e célra szolgáló rigmussal, versikével. Ezután, már a ház belsejében egy, vagy több

⁴¹ Faragó 1971. 9.

⁴² Hunyadban akár hatvan kolindát is magába foglalhatott, sőt egy-egy legendás előadó kilencven dallam tudásával büszkélkedhetett. Húsznál több kolinda már nagy repertoárnak, az öttől-húszig jellemzőnek számított, de az ötnél kevesebb is gyakran előfordult. Uo.

⁴³ BÖI 478.

⁴⁴ Faragó 1971. 9.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Miskolczi 2011. 34.

(legfeljebb négy-öt) éneket adtak elő⁴⁸, akár minden családtagnak címezve egyet-egyét, külön-külön a gazdának, a gazdasszonynak, öregnek, fiatalnak, házasulandó legénynek, leánynak. A legkülönbözőbb élethelyzetekre és szereplőkre is vonatkozhatnak kolindák; saját éneke van a halásznak, a vadásznak, a pásztornak, a papnak, a katonának, az idegenbe szakadtaknak, még a fogadó család nemrég elhunyt rokonainak is.⁴⁹

A kolindálás ma lényegében a ház belsejére korlátozódik. Iosif Herța azt valószínűsíti, hogy jókivánságok helyszíne régebben az ablak alja, vagy a kapu volt. Egyes vidékeken ma is megoszlik ebből a szempontból a repertoár, bizonyos dallamokat még a házon kívül énekelnek.⁵⁰

Valamikor nagyon jellemző volt a már Bartók által részletesen leírt, általa *Wechselgesang*nak nevezett előadási gyakorlat, amelynek során a csoport két részre oszlik és felváltva, antifonálisan éneklük a strófákat, rendkívül izgatott és egymással versengő hangulatban, a sor utolsó hangjaira gyakran már ráénekelve a következő sor elejét. A szenvedélyes, vad előadási formáról Bartók is ritka elragadtatottsággal írt.⁵¹ Ez az előadási forma volt valószínűleg az ősi, az eredeti, de Bartók idejére az északi területeken már teljesen kihalt és délen is kiveszőben volt.⁵² Csoportos felvétel sajnos – a korabeli technológia fejletlensége miatt – nem készülhetett erről a minden bizonnyal lehengerlő erejű előadásról, a két énekessel rögzített előadások azonban sokat érzékeltetnek ebből a sajátos izgatottságból.

Az újabb évtizedekben gyakori, hogy cigányzenészekkel járnak kolindálni, s a szertartás végeztével megtáncoltatják a lányokat.⁵³ Ezután elfogadván az ajándékokat – hagyományos ajándékféleség a *colac* (kalács), a különböző disznóhús-féleségek, bor, pálinka, újabban déligyümölcs, pénz –, köszönetet mondanak a családnak (ez történhet például a kalács történetét a búzaszemtől fogva elmesélő tréfás mondókával)⁵⁴, majd átvonulnak a következő helyszínre.⁵⁵ (A köszönőformulák önálló műfajt képeznek: *mulțumitură*.)

⁴⁸ Faragó 1971. 10.

⁴⁹ László 2006. 112.

⁵⁰ Herța 1999. 14.

⁵¹ Bartók 1935. XXX-XXXI.

⁵² Herța 1999. 14.

⁵³ Traian Mîrza – Szenik Ilona – Gheorghe Petrescu – Dejeu Zamfir – Mircea Bejinaru: *Folclor muzical din zona Huedin – Huedin környéki népzene*. (Cluj-Napoca: Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Cluj, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1978) 32. (Huedin Bánffyhunyard román neve, a jelzett tájegység voltaképpen Kalotaszeg felszegi részét jelöli.)

⁵⁴ A moldvai csángók hejgetésének (urálásának) mai változata is ezen alapul.

⁵⁵ Faragó 1971. 10.

A kolindálás befejeztével kezdetét veszi a többnapos mulatság, amely 25-től akár három napig, megszakítás nélkül is tarthat. Ez gazdag lakomával indul, majd következik a tánc, először mindenki, később már csak a leányok-legények számára. A mulatságra a kolindálókon kívül a fogadó családok is hivatalosak, tehát az lényegében az egész falu közössége számára nyitott. A többnapos táncot ismét lakoma és a legények látványos fölvonulása zárhatja.⁵⁶

1.6. Szövegek

A szokás lényegi elemét, a jókívánságot a szöveg hordozza. Abban, hogy a kolinda, mint műfaj, Bartókot követően az egyetemes kultúrtörténetben is ismertté és nagy jelentőségűvé válhatott, legalább olyan nagy szerepe volt a különleges történeteket elbeszélő szöveganyagnak, mint a zenei jellegzetességeknek (gondoljunk csak az eredeti népi zenei anyagot nem tartalmazó *Cantata profanára*).

1.6.1. Vallásos és laikus réteg

A szöveganyagon belül jól elkülönülnek a vallásos (keresztény) témájú és az ezektől teljesen eltérő, világi, mesés, balladisztikus, gyakran pogány motívumokat örökítő, ún. laikus szövegek. A Bartók által gyűjtött anyagban ez az utóbbi csoport mintegy egyharmadnyi részt tesz ki,⁵⁷ Faragó József mintegy négy évtizeddel később ugyanezt az arányt, szintén csak az erdélyi repertoáron belül, kb. 50%-ra becsülte.⁵⁸ A 2003-ban megjelent *Colinde românești* című gyűjtemény – amelynek anyaga Hunyad és Fehér megye rendkívül archaikus repertoárt őrző vidékeiről származik – mintegy 650 oldalnyi szöveganyagának csak mintegy 25%-nyi része hordoz vallásos vonatkozásokat.⁵⁹

Adrian Pop zeneszerző – maga is több, a kolindálásra vonatkozó tudományos publikáció és számos kolindafeldolgozás szerzője – szerint a legszigorúbb értelemben csak a világi, vagy pogány tematikájú szövegeket tarthatnánk a kolindákhoz tartozóknak, hiszen a kolindálást helyesebb napfordulás, újévköszöntő, mintsem karácsonyi szokásként meghatároznunk.⁶⁰ A két réteg azonban sokszor nem választható szét

⁵⁶ I. m. 11.

⁵⁷ BÖI 478.

⁵⁸ Faragó 1971. 21.

⁵⁹ Lásd Bocşa – Szenik 2003.

⁶⁰ Adrian Pop szóbeli közlése. (2012. március 22.)

markánsan, a motívumok igen gyakran egybemosódnak. Megjelennek világi környezetben is bibliai alakok, elsősorban Jézus, a Szűzanya, Szent Péter, János apostol, néha ószövetségi próféták, vagy furcsa mesés figurák, mint például „Szent Péntek” és „Szent Vasárnap”.⁶¹

A kolindakutatás hosszú évtizedei alatt a mindenkori politikai viszonyok is beleszólhattak abba, hogy a szakirodalom mely korban éppen mennyire értékelte meghatározónak a rítus keresztény elemeit, vagy kívánta hangoztatni annak pogány jellegét.⁶² A keresztény karácsony azonban, mint láhattuk, nagyon is tudatosan telepedett rá a téli napforduló ünnepére, így az eleve összetartozó szálakat már nagyon problematikus lenne szétszálazni.

Az olyan típusú szövegek, amelyek mintegy tündérmese-figurákká avatják az ó- vagy újtestamentumi szereplőket, azokra a magyar nyelvű, népi apokrif vallásos történetekre is emlékeztethetnek, amelyeket Lammel Annamária és Nagy Ilona a *Parasztbiblia* című gyűjteményben tett közzé nagy mennyiségben.⁶³ Hasonló motívumkeveredés figyelhető meg az apokrif archaikus imádságok szöveganyagában is. E népi legendák és imák kapcsolatait az apokrif evangéliumokkal és a különböző eretnekmozgalmak tanításaival már régen kimutatták⁶⁴, talán a kolindák vonatkozásában is érdemes lenne ebben az irányban tovább vizsgálni.

Sok jel mutat arra is, hogy a kereszténység görög-keleti ága sosem irtotta olyan kíméletlenül a régi pogány emlékeket, szokásokat, mint a római egyház. Nem véletlen tehát, hogy míg a magyar regösénekek meglehetősen töredékes állapotban maradtak ránk, a román kolindák ép, részletekben is gazdag legendákat tartalmaznak.

1.6.2. Szövegrendszerezési és -értelmezési módszerek

A kolindaszövegek tudományos rendszerezése kezdettől fogva sok lehetőséget kínált. Csoportosíthatjuk a szövegeket elhangzásuk ideje szerint, tehát az alapján, hogy karácsony szombatján, estéjén, másodnapján, ezeken belül is hajnalban, reggel, este, vagy az éjszaka során szólalnak-e meg. Megkülönböztető erejű lehet, hogy az adott szövegű dallam hol hangzik el, az utcán haladva, egy másik kolindáló csoporttal való

⁶¹ Moldován 1899. 234.

⁶² Bővebben lásd Miskolczi 2011. 27-37.

⁶³ Legújabb kiadása: Lammel Annamária – Nagy Ilona: *Parasztbiblia. Magyar népi biblikus történetek.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005)

⁶⁴ I. m. 304-306.

találkozáskor, egyik háztól a másikig tartva, a házigazda ablaka alatt, az ajtónál, már bent a házban, vagy kilépőben stb. A különböző korú, nemű, társadalmi állású, foglalkozású emberekhez is saját kolinda tartozott, a rendszerezésnél természetesen ez is fontos szempont lehet.

Míg korábban Petru Caraman ez utóbbi szempont alapján osztályozott, a később elterjedt rendszerezések inkább a témákat vették alapul. Alexandru Rosetti 1920-ban megjelent munkájában a vallásos kolindákat osztályozta. Az addigra összegyűlt anyagot, amely már több száz szöveget jelentett, 7 tematikus ciklusba, 27 típusba csoportosította.⁶⁵

Bartók Béla, kolindamonográfiájának csak halála után megjelent, második kötetében végezte el a szövegtípusok elkülönítését. Zenei szempontok szerint már rendszerezett dallamainak szövegét irodalmi szempontok szerint osztályozta újra. Nála már mindkét szövegtípus szerepel, de kiindulási alapul továbbra is Rosetti munkája szolgált. Az ő szisztémáját bővítette Bartók 9 ciklusra és 31 típusra,⁶⁶ a kolindaszövegeket elsősorban társadalmi-történeti rétegek (vadász-, a pásztor-, a földművelő-társadalom) lenyomataként értelmezve.⁶⁷

A következő jelentős állomás Monica Brătulescu 1982-es műve⁶⁸. Ő 10 főcsoporton belül már 217 alcsoportot határozott meg, s ezeken belül további altípusokat is, mindenhol alaposan megadva az adott típus előfordulási helyeit s azok elérhetőségeiket. Brătulescu főbb típusai szerint beszélhetünk – I. Ünnepi, II. Kozmogónikus, III. Egyes foglalkozásokhoz kötődő, IV. A fiatalság, az udvarlás, a házasság témakörével kapcsolatba hozható, V. Családi kapcsolatokra vonatkozatható, VI. A királyi udvarról szóló, VII. Tanító célú, ill. moralizáló, VIII. Biblikus és apokrif témájú kolindákról, valamint IX. Kolinda-balladákról és X. Kolinda-dalokról.

A kolindaszövegekre általános értelemben tekintve nem hangsúlyozhatjuk eléggé, hogy lényegük a helyhez és időhöz találó jókívánság érvényesítése, esetleg közvetlenül, de inkább közvetetten, jelképes, metaforikus értelmű történeteken keresztül. Ezért gyakori e történetek közt a csodás, szürrealisztikus elem. A kolinda mindig a jelenre vonatkozik, ha egy csodás, vagy a régmúltba helyezett történetet mesél is el, érvényesítési

⁶⁵ Lásd Alexandru Rosetti: *Colindele religioase la români*. (București: Cartea Românească – Pavel Susu, 1920)

⁶⁶ Béla Bartók *Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke/IV*. Denjís Dille (szerk.) (Budapest: Editio Musica, 1968) 109-110.

⁶⁷ Miskolczy 2011. 106.

⁶⁸ Monica Brătulescu: *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-solstice Songs)*. (București: Editura Minerva, 1981)

helye a mindenkori Itt és Most, célja pedig a jövő.⁶⁹ Ahogy Lükő Gábor írja: „A múlt időben fogalmazott epikus szöveg (...) a jövő évre szóló jövendőmondás, varázsének.”⁷⁰

A hősök a mesék világbíró királyfiaival, legkisebb testvéreivel viselnek közös tulajdonságokat. Kiváló emberek, minden akadályt legyőznek, a jókivánság megcélzottjainak alakmásai. A kolindaszövegek hangulata mindig emelkedett, szakrális. Ennek jellegzetes kellékei a fáklyák, a virágok, jellemző színei az arany, az ezüst. A bőség előidézését a különböző étel-ital-féleségek, a zene emlegetése is elősegíti.⁷¹

Az értelmezők közül sokan nem állnak meg a „funkcionalista” szintnél, vannak, akik ókori, mitológikus történetek lenyomatait olvassák ki a kolindákból, mások a szimbólumkutatás⁷², sőt az asztrális szimbolika felől közelítenek feléjük.⁷³ A kolindaszövegekhez való közelítésekhez bizonyára sok-sok féle szemlélet együttes érvényesítésére lesz szükség a jövőben is, hiszen rendkívül heterogén anyagról és az egyes történeteket vizsgálva is bonyolult rendszerekről van szó.

Gyakori jelenség, hogy balladaszövegek, illetve azok változatai is megjelennek a kolindálás gyakorlatában. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a ballada, mint műfaj ebben az esetben kolinda-funkcióban jut érvényre.⁷⁴ Ha egy szöveg mindkét változatban létezik, a kolinda-verzió általában jóval rövidebb, tömörebb az akár több száz soros ballada-változatnál. Nevezetes példája ennek a jelenségnek a román nemzeti identitástudat kialakulásában is nagy jelentőséggel bíró Miorița (Bárányka)-történet esete.⁷⁵

Általánosságban megjegyzendő még, hogy miután a román népi verselés nem ismer szövegstrófaikat, a szövegsorok pedig – egyes újabb keletkezésű, művi eredetű eseteket leszámítva – kizárólag tri- és tetrapódikus szerkezetűek (hat, ill. nyolc szótagúak)⁷⁶ – az egyes dallamok és szövegek cserélgetésére nagy lehetőségek nyílnak.⁷⁷

⁶⁹ Faragó 1971. 16-17.

⁷⁰ Lükő Gábor: *Hímfi és a szarvas. Finnugor mítoszok és magyar emlékeik.* (Budapest: Táton Kiadó, 2003) 21.

⁷¹ Faragó 1971. 16-17.

⁷² Miskolczi 2011. 114.

⁷³ I. m. 35-36. ; Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból.* (Budapest: Mandátum, 1990)

⁷⁴ Pávai István szóbeli közlése. (2011. november 17.)

⁷⁵ A Kárpátokon túl jellemzően terjedelmes ballada-formában élő szöveg Erdélyben és a Bánságban kolindaként fordul elő. A gazdag tájleírás, mint nyitóképlet a balladára igen jellemző, a kolindában viszont teljesen elmarad. Ez utóbbiban a három pásztor között kialakuló konfliktus sincsen túlrészletezve és hasonlóképpen lerövidül a Miorița-balladák legjellegzetesebb és megragadóbb része, az ún. Testamentum, a meggyilkolt juhász költői végakarata is. A témáról bővebben lásd: Miskolczi Ambrus: *A Pásztor bölcsessége.* (Kolozsvár: Kriterion, 2013)

A Miorița-történet a magyar olvasónak leginkább talán a „Szép fejér pekulár”-ként elhíresült csángó népballadából lehet ismerős, amely Vargyas Lajos rendszerében a 32. típust („A megölt havasi pásztor”) képviseli.

⁷⁶ Lásd Bartók 1935. VII-VIII. Erről a kérdéskörrel – többek között az 5- és 7-szótagú sorok problematikájáról – lásd még a ritmikával foglalkozó alpontban.

A dallam- és szöveganyag közötti kapcsolat meglehetősen laza és ebből értelemszerűen az is következik, hogy a szövegek jellegzetességei (például világi vagy vallásos témájú) nem vonhatók párhuzamba az adott dallam tulajdonságaival (például archaikus vagy művi rétegbe tartozó).

A refrének által felvetett problémák (a dallamstrófán belüli, ill. a szövegben való elhelyezkedésük, nonszensz, vagy félig-meddig értelmes refrénszövegek megfejtési kísérletei stb.) is árnyalhatják a kolindaszövegről alkotott képünket. A szöveggyűjtemények és az irodalmi válogatások azonban a refréneket többnyire nem közlik, vagy csak az első előfordulásukat jelzik, ugyanis az olvasás szempontjából megtörnék a szöveg menetét, tartalmi szempontból pedig általában nincs hozzá közük. A refrének sok esetben erősebben kötődnek az adott dallamhoz, mint maga a szöveg.

Magyar nyelven, a téma súlyához méltó módon, jelentős mennyiségű és minőségű műfordítás olvasható, elsősorban Faragó József és Kiss Jenő közös munkájának eredményeképpen. *A szarvasokká vált fiúk* című válogatás⁷⁸ egy nagyobb szabású, a román nép- (elsősorban ballada-) költészetet bemutató, öt kötetből álló sorozat harmadik darabjaként látott napvilágot.

Ennek a gyűjteménynek már sokat idézett bevezető tanulmányában Faragó részletesen beszámol a XIX. század közepe óta tartó fordítási kísérletekről is.⁷⁹ Ennél is bővebb felsorolás található e munkákról Domokos Sámuel bibliográfiájában.⁸⁰ Közülük mindenképpen ki kell emelnünk Mailand Oszkárnak még a Kisfaludy Társaság keretein belül végzett fordításait⁸¹ és Komjáthy Istvánnak az 1940-es évekből származó érzékeny átültetéseit, amelyekhez Lükő Gábor írt előszót.⁸² Irodalomtörténeti szempontból is jelentős kolindafordítások születtek még Erdélyi József, Nagy László és Csanádi Imre tollából.⁸³

⁷⁷ A lehetőségeket még növeli, hogy olyan dallamok is léteznek, amelyeknek egyaránt van tri- ill. tetrapódikus változata is, valamint hogy az újabb, művi eredetű dallamokkal társult szövegek egy része is megőrzi a régi versmértékeket.

⁷⁸ Faragó 1971.

⁷⁹ I. m. 24-31.

⁸⁰ Domokos Sámuel: *A román irodalom magyar bibliográfiája 1831-1960 (1961-1965)*. (Bukarest: Irodalmi kiadó: 1966) 95.

⁸¹ Bővebben lásd Faragó 1971. 25.

⁸² Lükő Gábor (szerk.): *A Nap lakodalma. Román népballadák. Magyar-Román Könyvtár* 1. kötet. (Ford. Komjáthy István. Debrecen: A Debreceni Magyar-Román Társaság kiadása, 1947)

⁸³ Faragó 1971. 30-31.

1.7. Fő zenei jellemzők

Mielőtt rátérnénk a kolindálásra vonatkozó első, történeti kútfőktől származó beszámolókról, majd pedig a szűkebb értelemben vett tudománytörténet bemutatására, kell szólnunk néhány szót a kolindák zenei tulajdonságairól. Bartók 1933-as általános megállapításai lényegében ma is érvényesek. Az archaikus kolindák giusto tempójúak, feszes ritmusúak, kedvelik a modális hangnemeket. Jellemző rájuk a sok, de sosem mesterkélten ütemváltás, formailag pedig egy, kettő, három, négy, vagy öt sorból állnak.⁸⁴

1.7.1. Forma, refrén

A kolindák formai szempontból tehát igen nagy változatosságot mutatnak, és az egyes alakok egymásba való átalakulására is rengeteg példát találunk. A nagyszámú formai modell közül kiemelkednek a háromsoros, ABA felépítésű képletcsoportok, ezek széles körű elterjedtségét már Bartók is regisztrálta.⁸⁵ Nagyon gyakori még a kétsoros, AB képletű modell és ennek bizonyos háromsoros származékai is (ABB, ABC). Talán valamivel ritkábban fordulnak elő a legkülönbözőbb sorképletű négy soros kolindák. Az egysorosak a gyerekkolindák között jellemzőek (ezek felépítése a gyerekfolklorból ismert törvényszerűségek szerint alakul), de előfordulnak felnőttek által előadott dallamoknál is, ezek azonban töredékeknek tekintendők. Az ötsoros formák alacsonyabb sorszámúak származékai.

A kolinda-dallamok egyik legszembetűnőbb sajátossága az állandóan, strófánként ismétlődő szövegrész, amelyet a szakirodalom *refrének* nevez⁸⁶, s amely a kolindáknak olyan alapvető specialitása, hogy Ovidiu Bîrlea nyomán csak újabb keletkezésű daraboknak tekinthetjük azokat, amelyekből hiányoznak.⁸⁷ E visszatérő szövegrész elhelyezkedhet a dallamszakasz végén, az egyes sorok között és kivételesen az elején is (ez utóbbi eset dallammegfordításoknál fordul elő, amely az előadó, vagy a felvevő készüléket túl későn bekapcsoló gyűjtő hibájaként értékelendő). Egyes négy soros dallamtípusok (például a IVA1 csoport) két refrént is tartalmazhatnak.

⁸⁴ Bartók Béla: „Román népzene (I)”. In: BÖI 473-476. ; 473.

⁸⁵ Bartók 1935. XXIII.

⁸⁶ A kolindákéhoz hasonló refrén a magyar népzeneben is előfordul, közvetlenül idevágó példák a regösének visszatérő sorai: „haj regő rejtem”, „de hó reme róma”.

⁸⁷ Ovidiu Bîrlea: *Poetică folclorică*. (București: Univers, 1979) 281.

A refrén általános terjedelme egy teljes zenei sornak, vagy egy rövidebb egységnek megfelelő, de szélső értékeit nézve – Bartók megfigyelése szerint – 2-27 szótagig terjedhet. (Újabb gyűjteményekben még ennél hosszabbakra is találunk példát.)⁸⁸ Jellemző módon valamilyen felfohászkodást, gyakran a vendégfogadó gazdára való utalást fejeznek ki (*Doamne, Domnului Doamne, Domnului bunu* etc.). Nagyon elterjedt refrénszövegek még például: *Junelui bunu, Florile dalbe*, ill. a *Ler, Lerului, Crăciun, Măr, Mărului, Colinde* stb. szavak variációi, kombinációi. A refrénszöveget a gyűjtemények többnyire kurziválással, vagy aláhúzással emelik ki.

Bartók a 4 szótag alatti formákat azonban nem voltaképpen refrénnek, hanem az előző, vagy a következő dallamsor szerves részének tekintette.⁸⁹ A mai kutatók ezeket a formulákat általában toldalékrefrénnek, Brăiloiu kifejezésének pontosabb fordításával élve támrefrénnek nevezik. Önálló zenei tartalmat ezek nem hordoznak, már kis terjedelmük miatt sem. A toldalékrefrénnek előfordulhatnak sorvégen, vagy akár a szakasz első sora előtt.⁹⁰

Egyes metaforikus, homályos értelmű, vagy egyenesen értelmetlen refrénszövegek eredetileg talán közvetlenül is kapcsolódtak az adott kolinda tartalmához, a jókívánság érvényesítéséhez, mára azonban csupán az ének misztikus-rituális kisugárzásához járulnak hozzá. A kérdéses értelmű szavakban, szövegcsontokban egyes román nyelvészek a pogány ősmúlt felszívódott emlékeit látják, akárcsak magyar kollégáik a regösénekek „haj, regö rejtem”-felkiáltásában.⁹¹ Különösen a *Ler*-kifejezésnek van – ilyen szempontból – nagy irodalma: egyes régi szerzők a római *laresek*⁹², mások az etruszk-latin *lar, lemures* szó, vagy egyenesen Aurelianus ill. Valerianus császár emlékét látták benne.⁹³ Az efféle szómagyarázatokkal kapcsolatban találóan jegyzi meg László Ferenc, hogy inkább jellemzőek a kor „latinista” törekvéseire, mint magára a kolindarefrénre.⁹⁴ A *ler* eredetére vonatkozóan ma a legelterjedtebb a *hailer, boileler* alakokon keresztül az *aleluia*-ból származtatni azt.⁹⁵

⁸⁸ Bartók 1935. X. A típusváltozatok összehasonlításából megállapítható, hogy a nyolc szótagosnál hosszabb refrének bővítések eredményei. (Lásd az alábbi összehasonlító táblázatot: Bocşa – Szenik 2009. Vol. I. 32., és a 155. típus p változatánál a nyolcra tizenegy szótagosra bővített refrént).

⁸⁹ Bartók 1935. XI.

⁹⁰ A refrének kérdéséről bővebben lásd Constantin Brăiloiu: „Giuto silabic”. In: Uő: *Opere* I. (Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967) 173-234. ; közvetlenül a refrénekről: 182-188.

⁹¹ Faragó 1971. 12.

⁹² Moldován 1899. 234.

⁹³ Hodoşiu M. Margit: *A román népköltészet Balázsfalva vidékén*. (Balázsfalva, 1915) 113.

⁹⁴ László 2006. 116. (19. lábjegyzet)

⁹⁵ Brăiloiu 1967. 209. ; Herţea 1999. 57.

A refrének szerepe zenei szempontból is rendkívül fontos. A tri- vagy tetrapodikus szövegek monotóniáját érzékenyen és változatosan képesek oldani, mivel más szövegsorokkal ellentétben nem csupán szótagpárok, hanem szótag-hármasok is előfordulhatnak bennük. Egyes kolindák ritmikai aszimmetriáját tehát nem csak a rövid és hosszú értékek változatos rendje (*giusto silabic bicron*), hanem a refrének heterometrája is okozza.

Constantin ún. *álrefrénként* határozta meg a refrének azon típusát, amelyek versszerkezetükben, esetleg zenei anyagukban-ritmikájukban is egyeznek más zenei sorokkal, refrén voltukról csupán szövegük tartalma árulkodik. Brăiloiu a valódi refrént is két további – szabályos, illetve szabálytalan – csoportba osztotta. Az előbbi fő tulajdonsága, hogy ugyan hosszabb, vagy rövidebb a dalban előforduló verssoroknál, de szerkezetileg azokhoz hasonló elven épül fel. A szabálytalan refrénben ellenben három szótagos verslábakkal is találkozhatunk.⁹⁶ A különböző szövegrendszerezések természetesen – sok egyéb szempont figyelembevételével – ennél is tovább csoportosítják a refréneket.

Bartók a strófaszervezet leírásakor a refréneket zenei tartalmuk szerint jelölte betűkkel, refrén-voltukra a strófaképletben nem utalt. Ez a módszer később nem bizonyult kielégítőnek. Iosif Herța az ellenkező megoldást választotta, a refréneket kicsi *rf* betűkkel jelölte, zenei tartalmukra való tekintet nélkül. A Ioan Bocșa-Szenik Ilona szerzőpáros műveiben refrén esetén a strófaképletet jelző betűk jobb alsó indexében jelenik meg az *rf* jelzés.⁹⁷

1.7.2. Ritmika

A műfaj legkarakteresebb vonásai talán a ritmika területén bontakoznak ki. Bartók kolindamonográfiája előszavában arról számol be, hogy az általa „bolgár ritmusnak” nevezett jelenségre e dallamok fonográf-felvételei jelentik az első bizonyítékokat.⁹⁸

A magyarországi Bartók-kutatásban jelentős továbbélése van Bartóknak a kolindák tanulmányozásakor és rendszerezésekor tett ritmikai tárgyú észrevételeinek. Breuer János 1977-es tanulmányában egyenesen „kolinda-ritmikaként” definiálja Bartók

⁹⁶ Brăiloiu 1967. 182.

⁹⁷ László 2006. 119.

⁹⁸ Bartók 1935. VI.

zenéjében azt a jelenséget, amikor az ütemváltások során nemcsak a nevező, hanem a számláló is váltakozik (például 2/4 és 5/8 egymás után).⁹⁹

Valójában a kolindák ritmikájának tárgyalásakor korántsem beszélhetünk egységről, többféle ritmus-jelenséggel kell számolnunk. Ugyanez igaz fordítva is, nem köthetünk egyféle ritmikai tendenciát csak és kizárólag a kolindákhoz.

A legegyszerűbb esetekben a tri- és tetrapódikus sorok közönséges osztódó (disztributív) rendszerbe tagolódnak, a nyugat-európai zenében – beleértve a magyar népdalok elsősorú többségét is – megszokott ritmikai beosztásokhoz hasonló módon. Az ennél bonyolultabb, aszimmetrikus (additív) rendszereknél Constantin Brăiloiu osztályozását kell figyelembe vennünk, lévén hogy ez a román népzene ritmus-problematikáját legadekvátabb módon kifejező és a szakirodalom által is leggyakrabban használt szisztéma.

Brăiloiu ritmus-osztályozása szerint a Bartók által a szakirodalomban „bolgár ritmus” néven elterjesztett ritmikai jelenség a *giusto silabic bicron* és az *aksak*-rendszerekbe csoportosítható tovább.

A *giusto silabic*-ritmika jellegzetes tulajdonsága, hogy az egyes szótagokhoz járuló ritmusegységek időtartama – az antik időmértékes verseléshez hasonlóan – lehet „rövid”, ill. „hosszú”. Ezek egymáshoz való aránya 1:2-vel írható le (ez a leírásban jellemzően negyed és nyolcadot jelent). A zenei ritmika tehát a verslábakhoz idomul, ezért az adott dallam ritmusa nem osztható be kizárólag negyed vagy nyolcad nevezőt használó ütemmutatóba. A rendszer előfordulását Brăiloiu külön hangsúlyozta a kolindák esetében, egyéb lírai, epikus, rituális műfajú dalok és az altatók mellett. Mint az elnevezés is mutatja, az e rendszerbe tartozó dallamok tempója feszes, *giusto* karakterű.¹⁰⁰

A *giusto silabic*-hoz hasonló az *aksak* elnevezésű rendszer. Maga a szó, amelyről a jelenség nevét kapta, török eredetű, jelentése szerint: sánta. A rövid és hosszú értékek váltakozása képezi itt is a szisztéma alapját, ám ezek aránya itt 2:3. (Különbségüket a kottában ponttal fejezzük ki). Ez a ritmikai típus még messzebb áll a nyugat-európai műzenében használatosaktól, hiszen e két szám aránymutatója matematikailag irracionális szám. Az *aksak*-ritmusú dallamokra is jellemző a *giusto*-karakter, de a tempó sebessége széles határok között váltakozhat.¹⁰¹

⁹⁹ Breuer János: „Kolinda-ritmika Bartók zenéjében”. In: Breuer János – Dobszay László – Földes Imre et al. (szerk.): *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zene tudományi konferencia anyaga*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977) 84-102.

¹⁰⁰ Bővebben lásd: Constantin Brăiloiu: „Giusto silabic”. In: Brăiloiu 1967. 173-234.

¹⁰¹ Bővebben lásd: Constantin Brăiloiu: „Ritmuli aksak”. In: Brăiloiu 1967. 235-282.

Az előző két pontban kifejtett ritmikai konstellációk együttesen képviselik azt, amit Bartók bolgár ritmusnak nevezett. A bolgár népzeneire valóban igen jellemzőek ezek a ritmusalakzatok, sőt az első tudományos említések is bolgár zenetudósoktól származnak e tárgykörben. Az aszimmetrikus elrendezésű ritmusok elterjedése azonban nagyon széles körű, amellet, hogy jóformán az egész Balkán területén megjelennek, megtalálhatóak még Ázsia, Afrika és Dél-Amerika számos pontján is.¹⁰²

Megjegyzendő még, hogy noha a kolindákra eredetileg a giusto tempó a jellemző, az egyéni előadók időnként hajlamosak ezt a feszességet fellazítani és a rubato irányába elmozdítani.¹⁰³

A kolindák sztereotip ritmusfordulatainak rendszerbe foglalását a kolozsvári Alina Stan végezte el a közelmúltban, kötet formában is megjelent doktori értekezésében.¹⁰⁴

1.7.3. Hangnemek

A kolindák ambitusa ritkán halad meg egy hexachord-ot. A dallamok hangkészletét alkotó jellegzetes hangsorok prepentaton, pentaton, dúr- vagy mollterces tetra-, penta- vagy hexachord¹⁰⁵ jellegűek.

Gyakori a dallamfordulatokban a modális színezet. Miután nagyon fontos szempont a szöveg érthetősége, így a kis hangterjedelmű, recitatív formulák a jellemzőek. A dallamok főleg szekund- és terclépésekből alakulnak, ennél nagyobb hangközlépéseket inkább a sor eleji nyitóképletekben, illetve a sorvégi elugrásokban találunk.

A záróhangok helye – akárcsak a román népzene más műfajú dallamainak esetében is – nem állandó ; nagyon gyakori például az 1. és 2. fok közötti ingadozás az egyes dallamvariánsok között. A magyar népdalok közreadásánál használatos módszer – a dallamok közös záróhangra való transzponálása – tehát a kolindák esetében nem célravezető. Ehelyett leginkább a Paula Carp által kifejlesztett, ún. relatív transzpozíciós szisztéma terjedt el. Ennek lényege röviden az, hogy a leírásnál nem a záróhangok, hanem a dallamok gerinchangjai kerülnek azonos hangmagasságokra.¹⁰⁶ Ez nagyban elősegíti az egyes variánsok, rokon dallamok összevetését.

¹⁰² Brăiloiu 1967. 238.

¹⁰³ Bartók 1935. XI-XII.

¹⁰⁴ Alina Stan: *Limbajul muzical al colindelor din Transilvania*. (Cluj-Napoca: Editura Clear Vision, 2009) 83-159.

¹⁰⁵ Mírza – Szenik et al. 1978.

¹⁰⁶ Paula Carp: „Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic”. *Revista de Etnografie și Folclor* V/1-2. (1960): 7-24.

1.8. Történeti áttekintés I.

A román kolindálásra vonatkozó első írásos történelmi adat a genovai származású Franco Sivori tollából származik, aki a XVI. században nyolc évet töltött egy wallachiai herceg titkáráként Târgoviște-ben. Nem idéz ugyan sok konkrétumot a szokással kapcsolatban, mégis fontos adatot közöl, beszámol ugyanis az éneklő csoportot kísérő, számára „inkább barbároknek” tűnő zenészekről is.¹⁰⁷ Talányosan hangzik Heltai Gáspárnak egy 1552-ben született művében olvasható megjegyzése is: „...mindjárt a mi urunk Jézus Krisztus születésének napja után következik az ördegnek nagy innepe: a regélő hét” – sajnos nem tudjuk pontosan, mire vonatkozhat ez a kitétel, talán a magyar regölésnek egy korai emléke lehet.¹⁰⁸

A legértékesebb és a szakirodalom által is leggyakrabban idézett korai említés Andreas Mathesiusnak, a Balázsfalva melletti Bolgárcserged (Cergău Mic) lutheránus lelkészének 1647-ből származó, német nyelvű emlékirataiban található. Mathesius a karácsonyi szertartások sok jellemzőjét örökítette meg művében. Előadása szerint a karácsonyi kántálást ősi szokás szerint fiatal férfiak művelték. A szertartás karácsony éjszaka, éjjel 3 órától reggelig tartott. A dalok románul szóltak, noha e falut ekkor még jórészt bolgárok („schei”) lakták. Mathesius, mint egyházi személy, viszolyogva figyelte a félpogány szertartást, komoly aggodalmát fejezte ki amiatt, hogy egyes fiatal férfiak „ördögi dalaikat”, „törvénytelen karácsonyi énekeiket” éneklik, miközben társaik velük szemben, az asztalnál tivornyáznak.¹⁰⁹

Talán nemcsak, vagy nem elsősorban a nem-kanonikus, pogány szövegek háborították fel Mathesiust, hanem maga az igencsak megdöbbentő előadási forma. Már utaltunk rá, hogy a román szakirodalomban antifonálisnak nevezett kolinda-előadás Bartók számára is mennyire megdöbbentő, extatikus erejű élményt jelentett.¹¹⁰

Dimitrie Cantemir *Moldovai és Wallachiai románok krónikája* és *Moldova leírása* c. műveiben mélyre hatóan foglalkozik a különböző, többek között a téli ünnepekörhöz is kötődő népszokásokkal is.¹¹¹ Leírása szerint az emberek már kezdtek megbarátkozni a keresztény karácsonyi énekekkel, de még használták a régi dallamokat is, amelyeket mimikus játékokkal adtak elő. Leírása szerint a kolindálók az Aurelianus császárral

¹⁰⁷ Hertea 1999. 55.

¹⁰⁸ Bîrlea 1981. 267. ; Heltai Gáspár: *A részegségnek és tobzódásnak veszedelmes voltáról való Dialógus*. (Budapest: Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951)

¹⁰⁹ Hertea 1999. 56.

¹¹⁰ Bartók 1935. XXX-XXXI.

¹¹¹ Miskolczi 2011. 32.

azonosított mitikus Ler király tiszteletére énekelték dalaikat. Érdekes részletinformációkkal szolgál magukkal az énekekkel kapcsolatban is. Egy kiáltás-szerű refrén („Heoile”) olyan érzéseket keltett benne, mintha az előadók valamiféle istenséget invokálnának.¹¹²

Az első magyar nyelvű értesüléseink a román kolindálásról a XIX. század közepéről valók. Zilahy Károly (Kelen) 1856-os beszámolóját („Karácson éjén szokott a román kóringyát fúni, s nem csak vallásos, de világi dalokat is.”) már idéztük. Ezt követően folyamatosan jelennek meg Magyarországon román népszokásokkal, köztük a kolindálással kapcsolatos rövidebb-hosszabb jelentések, népi szövegeket tartalmazó gyűjtemények – nem kizárólag, de főként román származású szakemberek tollából.¹¹³

Ebben az időszakban különösen a Kisfaludy Társaság támogatta jelentősen a magyarországi nemzetiségek szöveges folklórájának felgyűjtését és kiadását. Az ő gondozásukban jelent meg Ember György, Grozescu Julián és Vulcanu József fordításkötete¹¹⁴, benne egy kolinda szövegével és Vulcanu bevezető tanulmányában a szokás rövid ismertetésével.

Szintén e társaság megbízásából gyűjtötte százával a Hunyad megyei népköltészet darabjait Mailand Oszkár, dévai tanár. Öt tanulmányában foglalkozik részben, vagy egészben kolinda-motívumok értelmezésével, egyes meglátásaival évtizedekkel előzve meg korát.¹¹⁵ E korszakot illetően feltétlenül meg kell említenünk még két nevet. Alexics György a budapesti, Moldován Gergely pedig a kolozsvári egyetem romántanáraként fejtette ki tevékenységét, utóbbi számos egyéb tanulmány mellett három kötetnyi román népköltészeti műfordítás szerzője.¹¹⁶

A századfordulótól az első világháború végéig tartó időszakban egymást érik a témánkba vágó beszámolók, tanulmányok, műfordítások, többek között Czárán Gyula, Suciú Traján, Hetco György, Hodosiú M. Margit munkái. Schmidt Tibolt 1913-ban

¹¹² Herteá 1999. 57-58. A kutatók többsége szerint ez a refrénekből gyakran előforduló szó a *hallelujah* torzult változata lehet, akár csak a más műfajokban is előforduló (H)oliler-kifejezés.

¹¹³ Az itt következőket bővebben lásd Faragó 1971. 24-31.

¹¹⁴ Ember György – Grozescu Julián – Vulcanu József: *Román népdalok*. (Pest: A Kisfaludy Társaság kiadása, 1877)

¹¹⁵ Mailand Oszkár: „Mythosi elemek a román népköltészetben”. In: *A Hunyadmegyei Történelmi és Régészeti Társulat Évkönyve* III. (Arad, 1886) 70-79. ; „A nap és hold-mythos a román népköltészetben”. In: *Egyetemes Philológiai Közöny* 1886. 593-602. ; „A román népköltészet fő jellemvonásai”. In: *A Kisfaludy-Társaság évkönyve* 1889-90. 96-100. (III. fejezet) ; „Újabb adatok a román nép költészetéhez”. In: *A Kisfaludy-Társaság évkönyve* 1890-91. 90-99. (*Legendák* c. fejezet.) ; „Ethnológiai párhuzamok. (A magyar és rutén nép szóhasználatának köréből)”. In: *A Hunyadmegyei Történelmi és Régészeti Társulat XI. Évkönyve*. (Déva: 1900) 19-31.

¹¹⁶ Moldován 1899. ; Moldován Gergely: *Koszorú a román népköltészet virágaiból*. (Kolozsvár: 1884) ; Moldován Gergely: *A magyarországi románok. (Nemzetiségi Ismertető Könyvtár V.)* (Budapest: 1913)

önálló kötetet szentel a kolindálás témájának.¹¹⁷ Magyar nyelven mindmáig ez az egyetlen, kizárólag a román kolindálás témájával foglalkozó, könyv méretű szakmunka.

1.9. Történeti áttekintés II.

1.9.1. Bartók Béla kutatásai és kolindamonográfiája

Az imént említett tanulmányok azonban csak a szokás leírására összpontosítottak, a gyűjtemények pedig kizárólag szövegeket tartalmaztak. A kor szokásainak megfelelően nem gyűjtötték a dallamokat, a folklóralkotásokat a nép ajkán élő irodalmi műveknek tekintették. A román kolindák zenei jelentőségének felismerése elsősorban Bartók Béla munkásságához köthető.¹¹⁸

Bartók Béla már 1909 júliusában, első bihari gyűjtőútján számos kolindát jegyzett le. A műfaj igazi súlyát azonban ekkor még, úgy tűnik, nem igazán ismerte fel. A rákövetkező években, 1910-13-ig azonban minden karácsonyt román paraszti környezetben töltött (a bihari helyszínek mellett máramarosi és Hunyad megyei falvakban is), tehát bőven volt alkalma a kolindálás szokását eredeti előadási körülmények között tanulmányozni. Ezek a gyűjtőutak egyébként is rendkívüli, életre szóló élményt jelentettek számára, különösen az a tény, hogy a civilizációtól és vele a népies műzenétől szinte teljesen elzárt vidékekre, számára paradicsomi állapotok közé érkezett. Ezekben az években jutott arra a fontos meggyőződésre is, „hogy a régi időkben a parasztnak – úgyszólván – minden zenei megnyilatkozása közösségi aktus volt.”¹¹⁹

Első román gyűjtéseket tartalmazó gyűjteménye az 1913-ban megjelent *Cântece populare românești din comitatul Bihor*. A sok bírálatot is kapott bihari kötet összeállításának idején még viszonylag friss volt még a román népzenevel való találkozás élménye, minden nagyszerűsége ellenére a lejegyzéseket és belső strukturáltságot illetően is sok még a ki nem forrott elem, különösen a későbbi nagy gyűjteményekhez képest. Bartók a kolindáknak sem szentel még kiemelt fontosságot ebben a munkájában.

1915-ben viszont megírta *Román kolinda-dallamok* című híres zogoradarab-sorozatát. Időközben kitört az első világháború, amely érthető módon akadályozta a

¹¹⁷ Schmidt Tibolt: *A hazai olábság kolindaköltészete*. (Budapest: 1913)

¹¹⁸ Az alábbi néhány bekezdés László 2006. 113-115. és Faragó József: „Bartók Béla román kolindagyűjteménye”. In: Uő: *Ismét a balladák földjén*. (Kolozsvár: Kriterion, 2005) 493-507. alapján összefoglalva.

¹¹⁹ BÖI 477.

gyűjtések folytatását, noha Bartók még a nagy világégés utolsó évében is gyűjtött román népzenei, mégpedig ugyanazon a vidéken, ahol elkezdte ez irányú munkáit: Biharban, Belényes környékén.

1923-ban jelent meg a második román népzenei vonatkozású kötet, amely a máramarosi gyűjtések eredményeit adta közre (*Folkmusik der Rumänen von Maramureş*), s amely több szempontból is kulcsfontosságú. Ebben a gyűjteményben vált először formaadó szemponttá az a felismerés, hogy a román népzeneben milyen nagy fontossága van az egymástól élesen elkülönülő és szigorúan *alkalmakhoz* kötődő műfajoknak, valamint hogy a kolindák csoportja ezeken belül is mennyire archaikus réteget képvisel. A máramarosi kötetben az egyes műfajok külön egységekben jelennek meg, köztük is az első helyet a kolindák foglalják el.

A kizárólag kolindákat tartalmazó, a dallamokat és szövegeket egyaránt rendszerbe állító monográfia (*Melodien der Rumanische Colinde [Weihnachtslieder]*) már 1924-25-re készen állt, noha a dallamanyagnak még majdnem 10 évet kellett várnia a megjelenésre. (A szövegkorpusz kiadása pedig már csak posztumusz kötetben valósulhatott meg, 1968-ban.¹²⁰) A kolindakötet kálváriájáról Malcolm Gillies és Gombocz Adrienne tanulmányából („The Colinda-fiasco: Bartók and Oxford University Press”.) tájékozódhat az érdeklődő, én csak nagy vonalakban foglalnám össze a történetet.

A kéziratot Bartók még 1925-ben eljuttatta a budapesti román követségen keresztül Bukarestbe – azt szerette volna ugyanis, ha ez anyag a román fővárosban jelenik meg –, ám a kiadás munkálatai lassan indultak el és végül nem is valósultak meg.¹²¹ 1927-től az Oxford University Press-szel folytatódtak a tárgyalások, már az angol fordítás is készülöben volt, de konkrét eredmény itt sem született. Közben tudományos okokból is halasztódott a kiadás, ugyanis a harmincas évek elején Bartók – fölismerve az ún. bolgár ritmus jelentőségét és törvényszerűségeit – néhol revidálta saját lejegyzéseit.

Kolindagyűjteményének zenei részét, miután már sem a román, sem az angol fél való támogatására nem számíthatott, 1935-ben saját költségén adta ki, az Universal Edition csupán a megjelent 500 példány terjesztésében vállalt szerepet. A szövegeket tartalmazó részt Bartók néhány nagy európai könyvtárban – Budapesten, Bázelen és Amszterdamban – helyezte el gépirat formájában. Nagy csalódására az elkészült kötetre csupán 12 előfizető jelentkezett.

¹²⁰ Lásd Bartók 1967.

¹²¹ Az alábbiak Faragó 2005. 495-496. és Somfai László: *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai. A Bartók Archivum állandó kiállítása Az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Archivumában.* (Budapest: 1987) 57. alapján összefoglalva. Lásd még Malcolm Gillies – Gombocz Adrienne: „The Colinda-fiasco: Bartók and Oxford University Press”. *Music & Letters* 69/4 (1988 October): 482-494.

A kolindakötet 454 dallamot és 30 további, lábjegyzetben jelzett variánst közöl. A dallamok 3-4, jól elhatárolható erdélyi dialektust képviselnek, közülük egyes darabok már szerepeltek a máramarosi, illetve a bihari gyűjteményekben is. (Ezeket tehát az idők során a szerző többször is áttekintette, javíthatott is lejegyzésükön). A kísérő tanulmány hosszú évtizedekre kijelölte a kolindakutatás fő irányait, egyes megállapításai pedig máig nem vesztek érvényükből. Talán nem haszontalan ezeket legalább vázlatosan számba vennünk.

A kolindálás szokásának feltárása, bemutatása nem volt célja a munkának, annál inkább a zenei és a szöveges jellegzetességeké. Bartók a lehetőségek szerint igyekezett elválasztani az archaikus kolindákat a művi, nyugat-európai betlehemes énekek hatására született karácsonyi daloktól, amelyeket összefoglaló néven – egy jellemző karácsonyi gyermekszokás alapján – csillagénekeknek nevezett. Az elkülönítés nem volt minden esetben könnyű, a szövegek és a dallamok ugyanis sokszor átjárják egymást.

Az archaikus kolindák általános jellegzetességeihez, a fentebb már említetteken kívül fontos adalékként járul még a refrének jelenléte. A refrén, a kolindaének teljes terjedelme alatt változatlan formában visszatérő szövegem, amelynek terjedelme 2-27 szótag között alakulhat, olyan fontos strukturális tényező, hogy megléte nélkül nem is beszélhetünk valódi kolindáról.

A verstani jellegzetességeket, az izometrikus felépítést, a súlyrendi kérdéseket Bartók ma is adekvátnak tekinthető módon írta le (noha ezek a kérdések nem tartoztak szigorú értelemben a szakterületéhez, ráadásul a román nyelvet önszorgalomból, felnőtt korában tanulta meg). Ezen megállapításai Constantin Brăiloiu és más román kutatók által is messzemenően elismert jelentőségűek. Bartók tisztázta először a román népi verselés általános tri- és tetrapodikus – 6- illetve 8 szótagú – berendezkedését, illetve ő állapította meg, hogy az 5, illetve 7 szótagos sorok sem rendszeren kívüli jelenségek, látens módon 6- illetve 8 szótagúaknak tekinthetők, s adott esetben szótagpótlással (leggyakrabban –u hang, ill. Biharban –re [-le] szótag) ki is egészülhetnek ilyenekké.¹²² Máramarosban és a szomszédos területeken éppen ellenkezőleg, az utolsó – verstanilag hangsúlytalan – szótag elnyelésével találkozott. Szintén szótagelnyelést – illetve az előző sor végével való összeolvadást – regisztrált bizonyos nyelvtanilag hangsúlytalan helyre eső sorkezdő szótag esetében.

¹²² Bartók 1935. VIII. Két másik lehetőség is adódhat még: a különbség 1) egyszerűen szünettel, vagy 2) melizmával is áthidalható.

Verstani megállapításai a román népi verselés kutatásában alapvető, a mai napig messzemenően elismert jelentőségűek, noha ezek a kérdések nem tartoztak szigorúan véve a szakterületéhez, ráadásul a román nyelvet önszorgalomból, felnőtt korában tanulta meg.

Zenei rendszerezése a kolindák *ritmus- és strófaszervezetén* alapul. A dallamokat három fő csoportba osztotta –

- A** – hatszótagúak (tripodikusak)
- B** – nyolcszótagúak (tetrapodikusak)
- C** – egyéb, besorolhatatlan formák

A további rendszerezés a *dallamsorok száma* szerint alakult, a következőképpen:

B I - egysoros

A I - kétsoros

B II - kétsoros

A II- háromsoros

B III - háromsoros

A III - négyesoros

B IV - négyesoros

(A ritmikus ismétlődéssel, szekvenciálisan, vagy egyszerű sorkettőzéssel 5-, illetve 6 sorossá duzzasztott dallamok Bartók rendszerében nem képviselnek külön osztályt, egyszerűen besorolódnak a 3-, ill. 4-sorosak közé.)¹²³

További alpontokba tagozódnak a dallamok a ritmus alapján, az α -val jelölt izoritmikus és a β -val jelölt heteroritmikus csoportokba és ezek további alpontjaiba, mindig szigorúan az egyszerűbb elrendezéstől a bonyolultabb felé haladva. Szintén – itt és most nem részletezett – csoportosítási tényezőt képez még a főcezúra elhelyezkedése és az ambitus mérete.¹²⁴

Bartók megállapította a dallamok hangrendszeit, ill. a hangrendszer-családokat is. Külön hangsúlyt helyezett a dallam egyes részeinek „gerinchangjainak” (*Hauptstufe*) megtalálására. Nem minden dallam esetében volt ez világosan kimutatható, mégis a

¹²³ Uo.

¹²⁴ I. m. XII.

hangrendszer megjelölésénél ezt fontosabb szempontnak tekintette. A gerinchangokat a mellékelt táblázatban üres kottafejekkel jelezte.¹²⁵

Kimutatta, hogy nem lehet egységes kolinda-stílusról beszélni, legfeljebb regionális szinten (elsősorban Hunyad, Alsó-Fehér és Bihar területén).¹²⁶ Vizsgálta a kolindaanyag kapcsolatait egyéb román népzenei műfajokkal (például Biharban a dallamok hangrendszerében egyéb parasztdalok hatását vélte fölfedezni, míg Hunyadban és Fehérben egyedülállónak találta a kolindatípust)¹²⁷ és megtette a kezdeti lépéseket az egyes népek közötti kölcsönhatások feltárására (délszláv, nyugat-európai, magyar ill. egyházi dallamok befolyásai a kolindákban).¹²⁸

Már említettük azon észrevételét, hogy bebizonyította: az ún. bolgár ritmus (ma Constantin Brăiloiu nyomán már a magyar tudósok is egyre inkább a *giusto silabic* és az *aksak* terminusokat használják) nem az egyes adatközlők tévesztéseinek eredménye, hiszen egész megyényi területeken tárta fel ugyanazokat a jellegű ritmikai formákat. E kolindák egyébként az első fonográfhengerre fölvelt bizonyítékai e jelenségnek.¹²⁹

A román parasztzene legarchaikusabb dallamtípusait vélte megtalálni e dallamokban, amelyek valamikor talán egyedül képviselték a téli ünnepkör zenei szertartásanyagát. Összegésében azonban nem foglalt állást a dallamok korát illetően. A dúr és moll jellegű dallamokat viszont újabb keletkezésűnek tartotta és az A osztály (tripódikus) dallamok archaikusabb voltát valószínűsítette.¹³⁰

A dallamok és a szövegek kapcsolatánál úgy látta, hogy bár nagyon lazán, de a román népzene egyéb műfajaihoz képest mégis szorosabban kötődnek egymáshoz. Az a terve, hogy ugyanazon dallamokat ugyanazon előadóktól különböző időpontokban is meghallgassa (ez abból a szempontból is fontos lett volna, hogy mennyire kötődnek az egyes refrének a szöveghez és a dallamhoz, ill. hogy általában milyen módokon helyezik a szövegeket a dallamok alá) sajnos nem válhatott már valóra.¹³¹ A dallamokat az adatközlő által előadott első szövegstrófával tette közzé.¹³²

A szokás nem-zenei részeivel nem foglalkozott, a zenei vonatkozású körülményekről is csak Hunyadból és Alsó-Fehérből voltak saját tapasztalatai, ugyanis az első útjain még csak a dallamokat gyűjtötte össze, nem kérdezte ki az előadókat a

¹²⁵ Lásd i. m. XVI-XXI.

¹²⁶ I. m. XXIII.

¹²⁷ I. m. XXIV.

¹²⁸ I. m. XXIV-XXVII.

¹²⁹ I. m. XXV-XXVI.

¹³⁰ I. m. XXVII.

¹³¹ Uo.

¹³² I. m. XXIX.

szokáskörülményekről. Leírta viszont az antifonális előadásmód általa megtalált formáit, ezek közül különösen a Fehér megyeit tartotta izgalmasnak, ahol az ellenkórus már az előző strófa vége előtt egy-két taktussal belép, így a dallamok egy része párhuzamosan hangzik. Ebből adódott számára elsősorban az előadás különleges, lenyűgöző ereje.¹³³

A kolinda-monográfia második része, a csak 1968-ban megjelent szövegkatalógus az első rész dallamaival kapcsolatos összes szöveget közli, 303 variánst és 23 töredéket is beleértve, összesen 467 darabot. Bartók első szövegrendszerezési munkája ez, amely Alexandru Rosetti szinztémájából indult ki, alaposan kiegészítve, továbbfejlesztve azt.

¹³⁴ A rendszerező táblázat az alábbi képet mutatja (az alcsoportok felsorolását mellőzve):

A Világi szövegek

I. Epikus szövegek – világi témák (vadászat, pásztorélet, balladák)

II. Családi életre vonatkozó

B Világi szövegek vallásos allúziókkal (fiatal lánynak, legénynek szóló stb.)

I. Általában a kolindálás szokására vonatkozó szövegek (Megérkezés, köszöntés, ajándékokra való utalás, elköszönés, továbbindulás, plugușor-szövegek)

C Vallásos szövegek

I. Vallásos legendák (Istenről, Jézusról, Szűz Máriáról, Apostolokról, Vallási vonatkozású eseményekről szóló szövegek)

II. Bibliai történeteket elbeszélő (Teremtés, bűnbeesés, Krisztus születése, megkeresztelése stb.) szövegek

D Vallásos dalok szövegei

E Humoros szövegek

F Besorolhatatlan töredékek

G Cigány nyelvű szövegek

H Appendix¹³⁵

Néhány balladát kivéve a gyűjtemény kizárólag kolindaszövegeket tartalmaz (variánsként természetesen sok szöveg él más műfajokban is.) A refrénszövegek rendszerezését Bartók a szövegektől függetlenül végezte el – kilenc főcsoportba és 147

¹³³ I. m. XXX-XXXI.

¹³⁴ I. m. 199. ; Faragó 2005. 500-501.

¹³⁵ Bartók 1967. 109-110.

változatba osztotta őket. Szövegrendszerezési munkáját kiegészíti még a nyelvjárási különbségeket és a más kiadványokban már publikált variánsokat tartalmazó rész.¹³⁶

1.9.2. A kolindakutatás Romániában – a harmincas évektől napjainkig

Sabin V. Drăgoi román zeneszerző és zenetudós Bartókkal nagyjából egy időben végezte kolindagyűjtéseit, és vele többé-kevésbé folyamatosan kapcsolatban is állt. *303 colinde și cântece stea* című gyűjteménye a Bartókénál korábban, 1930-ban jelent meg¹³⁷ (bár a Bartók-kötet, amint láttuk, 1925-re már készen állt).

A rendszerezést Drăgoi is metrikai-ritmikai alapokon képzelte el. Úgy gondolta, a dallamok lényegét az apró ritmikai formulákból összeálló, a melódiát csontvázként hordozó képletek alkotják. Ritmikai tárgyú észrevételeiben Iosif Herța a *giusto silabic*-szisztéma első megsejtését látja.¹³⁸ Ő hívta fel a figyelmet először a refrének kitüntetett jelentőségére. A refrént „kolinda-specifikumként” írta le ; vagyis úgy vélte, hogy minden eredeti kolinda tartalmaz refrént, és viszont – minden refrénnel rendelkező dallam csakis kolinda lehet.¹³⁹ Meglátásait a tudomány később árnyalta, Drăgoi mégis fontos jelenségre irányította rá a figyelmet. Leírta azt a jellegzetességet is, hogy a szöveg nem tagolódik strófákba,¹⁴⁰ a szövegek milyen könnyen cserélődhetnek, illetve, hogy ennek ellenére egyes falvakban rögzült viszonyokkal találkozhatunk.¹⁴¹ A modális hangnemek használatán keresztül a műfaj gyökereit, más szerzőkhöz hasonlóan¹⁴², egészen az antikvitásig próbálta visszavezetni.

Drăgoi kötetének megjelenése után egyre-másra érkeztek az újabb román gyűjtemények ; 1931-ben Contantin Brăiloiu (*Colinde și cântece de stea*. București: 1931.), 1932-ben Gheorghe Cucu (*Colinde populare*. București: 1932) munkája (másik, híresebbé vált kötetét az ő halála után Brăiloiu adta közre: *200 Colinde populare...*, București: Societatea Compozitorilor Români, 1936). Érdemes még megemlíteni V. I. Popovici (*Cântece (colinde) de Crăciun și Anul nou din județele Dâmbovița și Ialomița*, București: 1934), C. Brăiloiu és H. H. Stahl (*Vicleiul de la Târgu-Jiu*, București: 1936), George Breazul (*Colinde*,

¹³⁶ I. m. 110-114.

¹³⁷ Sabin V. Drăgoi: *303 colinde cu text și melodie*. (Craiova: Scrisul Românesc, 1931)

¹³⁸ Herța 1999. 59.

¹³⁹ Drăgoi 1931. XIV.

¹⁴⁰ Bartók 1935. XXXIII.

¹⁴¹ I. m. XXXIV.

¹⁴² Lásd például George Onciul: *The Carol*. (1933) ; Herța 1999. 60.

București: 1938), Ilarion Cocișiu (*Colinde din Ardeal*, București, 1940) munkáit is. Ezeken kívül szép számmal jelentek meg kolindák az egyes területek általános folklóráját bemutató kötetek vonatkozó fejezeteiben, illetve egyszerű kórusletétek, harmonizálások formájában is.¹⁴³

1928-ban védte meg a kolindálás témaköréből írt disszertációját Petru Caraman, a krakkói Jagelló Egyetemen. A nagyszabású munka lengyelül 1933-ban¹⁴⁴, románul viszont csak 1983-ban jelent meg¹⁴⁵, ám az eredetnél jóval nagyobb terjedelemben. Caraman munkájának szorosabban vett témája a szokás román és szláv változatainak összehasonlító vizsgálata. A szláv népek szokásain kívül vizsgálati köre kiterjedt a szokás lett, litván, görög és albán változataira is. Caraman külön figyelmet szentelt annak is, hogy román szokásanyagban belül elkülönítse a kolindát a szláv eredetű *plugușortól* és a különféle alakoskodó népszokásoktól. A Calendă-kolinda szóegyeztetés egyértelműsége is tőle származik.¹⁴⁶

Az egyre gyarapodó kolindaanyag, Bartók műfajmonográfiája, a Brăiloiu által írt, a román népzene ritmikai típusaival foglalkozó alapvető tanulmányok és Caraman elméleti-történelmi alapozása együttesen megnyitották az utat a teljes román kolindaanyag jövőbeni rendszerezéséhez, noha ez a feladat még a mai napig várat magára.

A szokás körülményeit viszont közben alaposan és részletekbe menően dolgozta föl erdélyi vonatkozásban Ovidiu Bîrlea. 1969-ben, a kolozsvári Néprajzi Múzeum Évkönyvében megjelent, monografikus igényű tanulmánya több száz erdélyi falura terjed ki, jó részt addig még publikálatlan gyűjtések eredményeit tartalmazza.¹⁴⁷ Témákra vonatkozó gondolatai, kivonatosabb formában, ill. egyéb szempontokat kidomborítva összefoglaló jellegű munkáiban is olvashatók.¹⁴⁸

Fontos összefoglalás található még Emilia Comișel kurzusanyagában is. Jelentős mennyiségű és az erdélyi zeneszerzőktől származó feldolgozások szempontjából is fontos kolindaanyag jelent meg két lokális anyagot bemutató gyűjteményben: Traian

¹⁴³ Herța 1999. 67-68. A harmonizálásokról vonatkozóan lásd például Ioan Simionescu (Cul. și transcr. notelor): *Colinde și cântece stea...* Vol. 1-3. (Cluj-Napoca: Editura Aperta, 1994)

¹⁴⁴ Piotr Caraman: *Obrzęd kolędowania o słowian i u rumunów*. (Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1933)

¹⁴⁵ Petru Caraman: *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat*. (București: Editura Minerva, 1983)

¹⁴⁶ Lásd i. m.

¹⁴⁷ Bîrlea 1969.

¹⁴⁸ Lásd Bîrlea 1981. 267-394. ; Bîrlea 1979. 279-294.

Mârza bihari kötetében¹⁴⁹ és egy Kalotaszeg felszegei részének magyar és román népzenejét kétnyelvű kísérő tanulmányokkal bemutató munkában.¹⁵⁰ Ez utóbbi szintén Mârza koordinálása alatt, mások mellett Szenik Ilona és Zamfir Dejeu szerkesztésében jelent meg.

Az első nagyléptékű rendszerezési kísérlet a hetvenes évek végén, a bukaresti Folklórarchívumban történt. Az addigra összegyűlt, közel 5000 kolinda rendszerbe terelésén egy egész kutatócsoport munkálkodott. A munkát jelentősen hátráltatta, hogy a lejegyzések korántsem voltak egyenletes színvonalúak (például sok esetben csak az első dallamstrófa-elhangzást rögzítették, ami inadekvát képet alkothatott az adott dallamról), valamint hogy a hangfelvételek is sokszor nagyon rossz minőségűek voltak. Ez a kollektív munka végül is, az egyes kutatók egymástól merőben eltérő elképzelései miatt, végül is nem hozott kézzelfogható eredményt.¹⁵¹

Iosif Herța, angol nyelven 1999-ben kiadott összefoglaló jellegű munkájának második részében kialakított egy általános zenei rendszert. 500 dallamot választott ki különféle gyűjteményekből; legfontosabb forrásai, sok más folklórkötet és archívumi anyag között továbbra is Bartók, Drăgoi és Cucu művei voltak. Válogatásának legfontosabb kritériuma volt, hogy a román nyelvterület lehetőleg minden tájegysége megfelelő arányban, sok variánssal legyen képviselve.¹⁵² Herța művének erényei mégis inkább a szokás leírásával kapcsolatban domborodnak ki, zenei rendszere nem talált a szakma széles körű elfogadására. Kétségtelen azonban, hogy ez az első kísérlet az erdélyi és a Kárpátokon túli területek kolindaanyagának egy rendszerbe foglalására.

Óriási előrelépés történt azonban a zenei rendszerezés terén eközben Erdélyben, egy kolozsvári kutatócsoport műhelyében. Ioan Bocșa, Fehér megyei származású népzene kutató és előadóművész részint saját, részint sok más Hunyad és Fehér megyei gyűjtő több évtizedes anyagát adta közre 1999-ben, *1484 Colinde cu text și melodie* címen.¹⁵³ Ez a rendkívül értékes, az archaikus kolindákban leggazdagabb területekről származó anyag 2003-ban, Szenik Ilona munkája nyomán méltó rendszerezésben jelent, *Colinde românești* címmel jelent meg új kiadásban.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Traian Mîrza: *Folclor muzical din Bibor. Schiță monografică.* (București: Editura Muzicală, 1974)

¹⁵⁰ Lásd Mîrza – Szenik et al. 1978.

¹⁵¹ Herța: i. m. 62-63.

¹⁵² Herța 1999. 65-67.

¹⁵³ Ioan Bocșa: *1484 Colinde cu text și melodie.* (Alba Iulia: Fundatia culturala TerrArmonia, Cluj-Napoca: Editura Media Musica a Academiei..., 1999)

¹⁵⁴ Bocșa – Szenik 2003.

2009-ben, a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia hallgatóival folytatott gyűjtőutak eredményeképpen, de korábbi gyűjtések anyagát is felhasználva, egy újabb két kötetes gyűjtemény látott napvilágot, szintén Bocşa nevével fémjelezve.¹⁵⁵ A feldolgozandó terület ezúttal Szilágy megye volt. A teljes első kötet, az összegyűlt anyag tetemes része (698 dallam és szöveg) kizárólag kolindákat tartalmaz. Megdöbbenő ez az arány, különösen annak fényében, hogy vegyes lakosságú és a történelmi Erdély peremvidékén elhelyezkedő területről van szó. A Szenik-féle katalogizációs rendszer második próbája volt ez a kötet.

Ioan Bocşa és Szenik Ilona több mint évtizedes közös munkájának eddigi betetőzéseként 2011-ben megjelent a teljes erdélyi kolindarepertoárt felölelő katalógus.¹⁵⁶ A legfontosabb tudományos igényű gyűjteményekben, a kolozsvári Folklór Intézet és a Zeneakadémia folklórarchívumában található valamennyi – kb. 7500 – Erdélyben fölgyűjtött kolindadallamot illesztették sok éves munkájuk során a már két ízben vizsgáztatott, jellegénél fogva nyitott és rugalmas rendszerbe. A kétkötetes munka az egyes típusokat leginkább jellemző, legértékesebb dallamokból válogat.¹⁵⁷

Itt most nincs lehetőségünk alaposabban bemutatni ezt a rendszert, csak néhány vonással jellemezzük azt. A kolindadallamokat Szenik Ilona összesen 6 főcsoportba osztotta (Supragrupe I-VI). A fő osztályozási szempont a dallamvonalak alapján történt. Az I-es főcsoportba tartoznak az egyvonalú (unilineáris), a IV-esbe a kombinált boltíves, az V-ösbe pedig az ereszkedő dallamok. Kissé eltér ettől a besorolási szemponttól a II-es kategória, amely olyan két- és háromsoros dallamokat foglal magába, amelyeknél a dallamsorok ellenkező iránya eredményez konkáv (völgy alakú) dallamrajzot, valamint a III-as csoport, amely formai szempontok alapján különül el – ide tartoznak ugyanis a rendkívül nagy számú, háromsoros, ABA sorképlettel rendelkező dallamok.¹⁵⁸ A VI-os főcsoportba illeszkednek a tréfás, satirikus („de pricină”) kolindák;¹⁵⁹ külön, római számmal nem jelzett főcsoportban kaptak helyet a gyermekkolindák és az idegen, művi hatást mutató karácsonyi énekek.¹⁶⁰

A főcsoportok nagybetűkkel jelzett csoportokba és – szükség esetén – arab számokkal jelzett alcsoportokba osztódnak tovább.¹⁶¹ Az alsóbb kategóriák elsősorban

¹⁵⁵ Bocşa 2009.

¹⁵⁶ Bocşa – Szenik 2011.

¹⁵⁷ I. m. 10.

¹⁵⁸ I. m. 16.

¹⁵⁹ Uo.

¹⁶⁰ I. m. 24.

¹⁶¹ I. m. 16.

az egyes dallamsorok dallamrajza szerint alakulnak. A sor dallamrajza lehet 1) boltíves ill. ereszkedő, 2) emelkedő ill. konkáv, 3) az első csoporttal rokonítható, de a dallamok felső ill. középső regiszterébe érkező és 4) karakteres dallamrajzzal nem rendelkező, recitatív. Az egyes dallamrajzokhoz külön, a tájékozódást megkönnyítő ábrácskák csatlakoznak.¹⁶²

Az egyes alcsoportokat többnyire az azonos hangnemi (1) moll jellegű, 2) dúr jellegű, 3) plagális) és az azonos metrikus rendbe (a) tri- és b) tetrapódikus) tartozó dallamok alkotják. A dallamok – a már említett – Paula Carp elgondolásán alapuló relatív transzpozíciós rendszer alapján jegyeztettek le.¹⁶³

¹⁶² I. m. 16-17.

¹⁶³ I. m. 17-19.

2. A kolinda saját hazájában

2.1. A liturgikus használatra szánt kórusművek

A mai hétköznapi román szóhasználatban a kolinda kifejezés nemcsak az archaikus téli napforduló-énekek megjelölésére, hanem szinte bármilyen karácsonyi dallamra vonatkozhat. Az egyes zeneszerzők is ugyanígy szabadon válogatnak a legkülönbözőbb típusú és eredetű énekek között, amikor népdalfeldolgozáshoz keresnek alapanyagot.

E dolgozat során elsősorban az archaikus dallamokat felhasználó művekkel szeretnénk foglalkozni. Azonban egyes esetekben, amikor azt a mű esztétikai kvalitásai indokolttá teszik, kivételt teszünk.

A feldolgozások első szintjét azok a kompozíciók alkotják, amelyek főként egyházi, (fél)amatőr kórusok számára szolgáltatók énekelnivalót a karácsonyi ünnepkör alatt. E művek száma szinte beláthatatlanul nagy, pontos számba vételükre nem vállalkozhatunk. Magáról a műfajról azonban pár szót mindenképp kell szólnunk. Egyrészt nem hallgathatjuk el a jelentőségét, másrészt nyilvánvaló, hogy e műfaj táptalajából nőtték ki olyan fontos művek, amelyekkel majd részletesen is foglalkoznunk kell.

A műtípus általános jellegzetességeinek bemutatásakor nagy segítségünkre lesz Ioan Simionescu három kötetes kórusgyűjteménye, amely reprezentatív mintát ad az ide vonatkozó darabokból.¹ Fontos és sokat énekelt műveket tartalmaz, bizonyos dallamokat többféle feldolgozásában is.

A gyűjteményben szereplő kórusművek keletkezési idejével, bemutatójával, fogadtatásával, és a zeneszerzők életútjával kapcsolatban nagyon kevés információra támaszkodhatunk. Az ismertebb zeneszerzők életrajzát összefoglaló lexikonszócikkek és a romániai kóruséneklés történetét feldolgozó munkák² tanúsága szerint e darabok java része a századfordulótól a harmincas évek végéig tartó időszakban született.³

¹ Ioan Simionescu (ed.): *Colinde și cântece de stea, pentru voci egale și cor bărbătesc*. Vol. I. (Cluj-Napoca: Editura Aperta, 1994) ; *Colinde și cântece de stea, pentru cor mixt*. Vol. II. (Cluj-Napoca: Editura Aperta, 1994) ; *Colinde și cântece de stea, pentru voci egale, cor bărbătesc și mixt*. Vol. III. (Cluj-Napoca: Editura Aperta, 1997)

² Viorel Cosma: *Muziceni din România. Lexicon bibliografic I-IX*. (București: Editura Muzicală, 1989-2006) ; Doru Popovici: *Muzica corală românească*. (București: Editura Muzicală, 1966) 336-343. ; Doru Popovici: *Maestrii culturii românești și folclorul – al nostru clasicism...* Vol. I. (București: Editura Amurg sentimental, 2006)

³ A kommunizmus évtizedei alatt a kolindálás szokásának egyházi vonatkozásait természetesen háttérbe szorították. A kilencvenes évek eleje óta azonban ismét születnek vallásos tematikájú kórusművek. A fiatalabb kolozsvári zeneszerző-generációk köréből meg kell említenünk Cristian Bence-Muk, Tudor Feraru és Șerban Marcu nevét.

A komponisták többnyire zeneiskolai, konzervatóriumi tanárként, vagy karvezetőként működtek a központi jelentőségű nagyvárosok valamelyikében (Kolozsvár, Bukarest, Jászvásár).⁴ Mind mennyiségi, mind minőségbeli szempontból ki kell emelnünk Paul Constatinescu, Gheorghe Dima, Ioan Brie, Gheorghe Cucu, Dumitru G. Kiriac, Ion D. Chirescu és Achim Stoia nevét.

Műveik között éppúgy találunk vegyes-, mint egyneműkarra írt kompozíciókat.

E darabok közös jellegzetessége, hogy egyszerű zeneszerzői eszközöket használnak, többnyire nem lépnek túl a klasszikus összhangzattan alapelveit alkalmazó népdalharmonizálás adta kereteken. A szólamok és a harmóniak kialakításánál elsődleges, minden más háttérbe szorító szempont a könnyű énekelhetőség és a templomi térben való minél hatásosabb, egyszerű hangzás.

A zeneszerzői beavatkozás a dallamokba sokszor olyan csekély, hogy a komponista gyakran csak, mint „feldolgozó” (prelucrare de...), vagy „harmonizáló” (armonizat de...) szerepel a kotta élén.

Maga a népdal sok esetben unisono jelenik meg a mű elején. Kedvelt eszköz a mély szólamokban előforduló orgonapont, ami lehet a görögkeleti egyházi zene hatása, de következhet magukból a dallamokból is (amelyek már önmagukban erős egyházzenei kapcsolatokkal rendelkeznek⁵). Gyakran fordul elő, hogy a zenei anyagot egy oszttinató-jellegű motívum fogja össze.

* *Iată vin colindători*

Allegretto (♩. 84) *Aranj. de Tiberiu Brediceanu.*

1. Co-lin-dă, co-lin-dă, co-lin-dă, co-lin-dă

Ia-tă vin co-lin-dă-tori Zo-ri-le-s

Ia-tă vin co-lin-dă-tori Zo-ri-le-s

dă, co-lin-dă, co-lin-dă, Zo-ri-le-s

2/1. kotta: Tiberiu Brediceanu: Iată vin colindători – részlet

⁴ Szenik Ilona szóbeli közlése (2012. április 16.) alapján tudjuk, hogy erdélyi vonatkozásban Lugos is fontos centruma volt a háború előtti időszak ortodox egyházi zenéjének.

⁵ A magyar regósénekek, a román kolindák és egyéb rituális énekek egyházzenei kapcsolatairól lásd: Szendrei Janka: „A regósének balkáni dallamrokonosága”. *Az MTA I. Osztályának Közleményei* 23. 1966. 221-232.

Bár elsősorban vertikális felrakásokkal találkozhatunk, imitációs megoldások is előfordulnak, noha nem a darabok főrészeiben, inkább a forma kevésbé fontos, közjáték-jellegű szakaszaiban. A művek szakrális atmoszféráját sok esetben harangozást imitáló szakaszok erősítik.

A feldolgozott dallamok elsöprő többsége a nyugati, műzenei eredetű rétegből került ki, a Bartók által még csillagénekeként megjelölt dallamok köréből. A számtalan népszerű ének közül kettőt emelnénk ki. Az *O ce veste minunată* (ill. *Ce vedere minunată*) az egyik legnépszerűbb, leginkább széles körben elterjedt román karácsonyi dal. (Lásd 3/5. kotta. Amint azt a későbbiekben látni fogjuk, ez a dallam Kurtág Györgyöt is megihlette.) Hasonlóan közkedvelt a feldolgozások körében a *Trei pastori* kezdetű dallam is, amely Brahms *Variationen über ein ungarisches Lied* (Op. 21, No. 2) című zongoraműve témájának egyik variánsa. (A kérdéskörrel bőséges szakirodalom foglalkozott már. Bartók véleménye szerint ez egy széles körben, Közép-kelet Európa-szerte elterjedt, nyugati, műzenei eredetű dallam román változata.⁶)

A kórusművek között, bár kevésbé jellemző módon, de találunk valódi népdalokat is. Ezek legtöbbször az egyébként is nagyon elterjedt III.B1 típusból kerül ki (ABA forma, ereszkedő, A sor, recitatív B sor, refénszöveggel párosulva)

Timotei Popovici

2/2. kotta: Timotei Popovici: Sculați boieri pînă-n zori – részlet

⁶ A téma összefoglalását lásd például az alábbi tanulmányban: Gheorghe Ciobanu: „Despre originea unor melodii din vicieul din Tîrgu-Jiu”. *Revista de Etnografie și Folclor* XXX/1 (1985): 62-70.

A másik gyakran előforduló típus az előzővel szoros rokonságot tartó IV.A1, ill. IV.B1 (ABAC, ill. ABCB forma, sok esetben az előző típus kiegészítése egy negyedik sorral).

Ha eredeti népdalt is alkalmaz az adott mű, ez a tény annak kompozíciós szempontjait a legkevésbé sem érinti, a harmonizáció ugyanúgy a klasszikus összhangzattan szabályait követi. A valódi kolindákra oly jellemző *giusto silabic* ritmikai modell a legritkább esetben jellemző a feldolgozások e csoportjában.

Sus, sus, sus pe vârful de munte
Colinda păstorului

Achim Stoia

Allegro scherzando

mp Sus, sus, sus pe vârful de munte Pasc mi-oa-re
Pe din-bul' cu flo-ri ce-le Paș-le ju-ne

mf Sus, sus, sus pe vârful de munte Pasc mi-oa-re
Pe din-bul' cu flo-ri ce-le Paș-le ju-ne

mf Sus, sus, sus pe vârful de munte Pasc mi-oa-re
Pe din-bul' cu flo-ri ce-le Paș-le ju-ne

f Refrain
pasc cor-nu-te Hai Le-rui Domn
oi-i-le-re Hai Le-rui Domn

f bu-nu Di-mi-nea-ța lui Cră-ciu-rui.
bu-nu Di-mi-nea-ța lui Cră-ciu-rui.

2/3. kotta: Achim Stoia: Sus, sus, sus pe vârful de munte – részlet

Szintén ebből a korszakból származik egy olyan kompozíció, amely bár nem kórusra íródott, ám anyaghasználatában, megközelítésében a kórusművekkel rokon vonásokat mutat. Tiberiu Brediceanu 1924-es *Colinde...* című zongorakíséretes

2. A kolinda saját hazájában

dalciklusában tizennyolc, nagyrészt Máramaros és Krassó-Szörény megye területéről származó dallamot dolgoz föl.

A szerző a mai hallgató számára abszurd módon helyezi a dallamokat a klasszikus-romantikus forma- és harmóniavilág törvényei alá. Ha kell, a metrikát és a ritmikát, sőt a dallamot megváltoztatja.

Allegretto. (♩ = 84) C.

la - tă vin co - lin - dă - tori,
Și ei vin me - reu, me - reu, }

5. pp p

Zo - ri - le - s dai - - be, Noap - tea pe la căn - tă - tori;
Și ne a - duc pe Dum - ne - zeu.

1. 2.

T. 20 B.

2/4. kotta: Tiberiu Brediceanu: Colinde – részlet

Sabin V. Drăgoi műveivel külön alfejezetben kell foglalkoznunk. (Itt jegyezzük meg, hogy bár nem tartjuk szerencsésnek az értekezéseket életrajzi adatokkal terhelni, ám témánk speciális volta, és a román alkotóknak a hazai közegben való ismeretlensége indokolttá teszi, hogy a zeneszerzők munkásságát egy-két bekezdésnyi terjedelemben összefoglaljuk.)

2.2. Sabin V. Drăgoi

Sabin V. Drăgoi (1894, Marosszeleste (Seliște), Arad megye – 1968, Bukarest), zeneszerző és népzene kutató. Jászvásári és kolozsvári előtanulmányok után 1920 és 1922 között Prágában végzett zeneszerzést, Novák irányításával. Tanított, és kórusokat vezetett Déván, Temesváron, Kolozsvárott, majd népzene-t oktató a bukaresti Zeneakadémián. 1950-64-ig a bukaresti Folklór Intézet igazgatójaként is működött.

Igen jelentős népzene gyűjtő tevékenysége és számos, ehhez kapcsolódó publikációja. Fontos népzenei tárgyú kérdéseket – szimmetria-jelenségek, harmóniai problémák – tárgyalt különböző tanulmányaiban. Munkásságát számtalan díjjal (Enescu-díj, Román Állami díj) ismerték el, rangos nemzetközi testületek választották tagjaik közé.

Zeneszerzői munkásságát nagy mértékben meghatározták népzenei tapasztalatai. Különösen a legarchaikusabb műfajok (siratók, lakodalmi és táncdalok, vagy éppen a kolindák) hatottak rá. Dallamközpontú, lírai beállítottságú szerzőként és a kisformák mestereként értékelik, noha más műfajokban is jelentőset alkotott. Caragiale *Năpasta* című drámája alapján írt operája a két világháború közti román zeneszerzés egyik alapműve.⁷

A kolindák mind népzene kutatói, mint zeneszerzői tevékenységében központi szerepet foglalnak el. *303 colinde* című gyűjteménye⁸ 1925-ben jelent meg, tehát jóval korábban, mint a Bartóké (noha ekkorra már az is készen állt, mintegy tíz évet várva a megjelenésre). Belinț falu népzenei anyagát feldolgozó 1942-es monográfiája⁹ is számos kolindát tartalmaz.

Drăgoi két általunk tárgyalandó műve közül az első – *30 Coruri* – ebből az utóbbi anyagból, míg a zongorára írt *30 Colinde alese* szélesebb merítésből válogat.

2.2.1. *30 Coruri*

A *30 Coruri* (1935) tizenöt vegyeskari és ugyanennyi férfikari művet tartalmaz. A mű 1-8. és 15-23. tételei kolindákat dolgoznak fel, a többi darab más népzenei műfajba tartozó dallamot használ.

A szerzőt a dallamok kiválasztásánál – az általa írt előszó tanúsága szerint – az vezérelte, hogy a dallamok egyidejűleg legyenek szépek, kevésbé ismertek, dokumentációs értékkel rendelkezők, alkalmasak kórusra való feldolgozásra és könnyen énekelhetőek.¹⁰ Ez utóbbi szempontot még jobban indokolja az a tény, hogy a darabok kétharmadát eleve vidéki, amatőr kórusoknak szánta. (E cél érdekében kisebb metrikai, ritmikai, dallami változásokat is végzett és a terjedelmes szövegeket is megrövidítette.)

⁷ Popovici 1966. 152-156. ; Stanlie Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Oxford University Press, 2001. A továbbiakban: *New Grove*) Vol. 7. 552-553.

⁸ Sabin V. Drăgoi: *303 colinde cu text și melodie*. (Craiova: Scrisul Românesc, 1931)

⁹ Sabin V. Drăgoi: *Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 melodii cu texte culese, notate și explicate*. (Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1934)

¹⁰ Sabin V. Drăgoi: „Prefață”. In: Uő: *XXX Coruri*. (Timișoara: Institutul Social Român Banat-Crișana, 1935)

A darabokban hasonló tendenciákat fedezhetünk föl, mint az előző alpontban vizsgált művekben, de finomabb, igényesebb kivitelezésben. Különösen a vegyeskari formáció nyit nagyobb teret a szerzői invenciónak.

Jelentős eltérés az egyházi használatra készült feldolgozásokhoz képest, hogy Drăgoi jobban felvállalja a dallamok speciális – leginkább a *giusto silabic* kategóriába tartozó – ritmikáját. (Az előszóban a szerző külön ki is tér arra, hogy a speciális ütemmutatók nem szabad, hogy megrémítsék az előadókat, a parasztzene természetességét kell követni az előadásban.¹¹) A ritmika jelentőségére már kolindakötetének kísérő tanulmányában is rámutatott, nem csoda, hogy ez zeneszerzői fantáziáját is nagyban megmozgatta.¹² Az összetett metrikai és ritmikai viszonyok tovább bonyolódnak a marcato-jelek alkalmazásával. Ezek egyrészt az eredeti kolinda-előadás „sulykoló” jellegére utalnak, másrészt sokszor jótékony módon felborítják a ritmikai rendet.

Bátran él olyan megoldásokkal, amelyeket bizvást tekinthetünk a népi, antifonális előadásmód következményének. Gyakran egy szólamot állít szembe nagyobb és akkordikus felrakásokkal. Máskor szólampárokot kontrasztál egymással, vagy a teljes együttessel.

2. Ce ești tristă Româniță.

Sabin V. Drăgoi

Andante. $\text{♩} = 88$.
giocososo

S. A. *p* *mf* *mf* A - no, A - no o - chii negri
Ce - ești tris - tă Ro - ma - ni - ță? *mf* A - no, A - no o - chii negri

T. *p* *mf* *mf* A - no, A - no o - chii negri
Ce - ești tris - tă Ro - ma - ni - ță?

B. *p* *mf* *mf* A - no, A - no o - chii negri
Ce - ești tris - tă Ro - ma - ni - ță?

mf *f* *f* *f*
Și foar - te ești a - bă - tu - tă

mf *mf* *f* *f*
Ce - ești tris - tă Ro - ma - ni - ță? *f* *f* *f* *f*
Ce - ești tris - tă Ro - ma - ni - ță? Și foar - te ești a - bă - tu - tă

2/5. kotta: Sabin V. Drăgoi: 30 Coruri/2. Ce ești tristă Româniță – részlet

Ha férfikari szólamban van a dallam, fölé egyszerű, finom ellenszólam is kerülhet.

¹¹ Uo.

¹² Sabin V. Drăgoi: „Simetrie și asimetrie în cântecul popular românesc”. *Muzica* X/11-12 (1960. november-december): 20-23. ; 24-27.

Drăgoi a harmonizálás tekintetében is tovább lép elődeinél. A bécsi klasszika alapján álló összhangzattani leckéket idéző megoldások helyett artisztikus, modális harmóniákkal él. Elődeinél és kortársainál bátrabban alkalmazza a dúr-moll tonalitáson kívülálló móduszokat, pontosabban az ezekben mozgó dallamokat.

Bár kórusciklusa egymáshoz kevésbé szorosan kapcsolódó dallamokból áll, mint Bartók zongoradarab-sorozata (*Román kolindadallamok*), kompozíciós tekintetben mégis hasonló rendszerező elvet fedezhetünk fel. Akárcsak Bartók, Drăgoi is előszeretettel helyez egymás mellé rokon dallamvázsal rendelkező kolindákat. Ezzel a technikával egyrészt nagyobb belső egységeket hoz létre, másrészt növeli a mű belső kohézióját.

2.2.2. 30 *Colinde alese*

Bartókot idéző zeneszerzői eljárások jellemzik Drăgoi 1958-as, *30 Colinde alese* című – a *Román kolindadallamok*nál mintegy négy évtizeddel későbbi – zongoradarab-sorozatát is. A hasonlóságok főként a harmonizálásban és a zongorafaktúrában mutatkoznak meg. Különösen bartóki az a megoldás, hogy a dallamot először a jobb kéz mutatja be (1), általában szerény harmóniai, vagy dallami ellenponttal, a második elhangzáskor a dallam a bal kézbe kerül (2), az ellenpont pedig (megegyezhet a már elhangzott anyaggal, de lehet új anyag is) a jobb kézbe, a harmadik elhangzáskor pedig, kvázi-triumfálva, oktáv-megerősítésben halljuk magát a népdalt (3) (lásd az I/2., 3., 4., 5., 6., 8., 9., II/2., 4., 5., 7., 8., III/3., 4., 6., 8. tételeket.)

A hasonlóságokból erednek a különbözőségek is. Drăgoinál nem találjuk nyomát a bartóki forma organikájának, az egyes kis tételek érzékeny változatosságából összeálló nagyformának, a teljes zongoramű dramaturgiai logikájának. A zongoraciklus folyamatos előadása talán kevésbé szerencsés (hangnemi logika sem mutatkozik a darabok folyamatában), noha a szerző bevezető szövegében ezt is lehetségesnek tartja.

További érdekessége a daraboknak a szólamszám meglepő, zongoradarabok esetében nem szokványos állandósága, a szólamvezetés barokkosan akkurátus módja. Mindez nem függetleníthető attól, hogy a szerző elsősorban a vokális műfajokhoz, azon belül is a kóruszenéhez kötődött.

Az aszimmetrikus, *giusto silabic*-ritmikájú dallamokat Drăgoi e művében is előszeretettel használja. A zongora, mint bartóki értelemben vett „ütőhangszer” még több lehetőséget biztosít számára a ritmikai lehetőségek kibontakoztatására. A 2. darabban például a *giusto silabic*-kategóriába tartozó dallam 3/8-os, 4/8-os, ill. 5/8-os

2. A kolinda saját hazájában

ütemeket váltakoztat, miközben a kíséret, bár frazeálásában követi a dallamot, a felrakás alapján mégis kettes csoportokba rendeződik.



2/6. kotta: Sabin V. Drăgoi: 30 Colinde alese, I/2. – részlet

Az I/9-es 3. elhangzása már-már poliritmikusnak nevezhető kottaképet rajzol elénk. A negyedekből, nyolcadokból, díszítő vagy átmenő szerepben lévő tizenhatod-párokból építkező dallamhoz kapcsolódó középszólam egyenletes, egyenként négy tizenhatodból álló csoportokba rendeződik, míg az alsó szólam mindig három-három nyolcadból áll.



2/7. kotta: Sabin V. Drăgoi: 30 Colinde alese, I/9. – részlet

Hasonlóan szerveződik a III. sorozat 7. darabja, ott is négy tizenhatodos csoportok állnak szemben a 3/8-ban mozgó dallammal, amelynek hosszú értékeit az alsó szólam komplementer beékelődései kísérik.



2/8. kotta: Sabin V. Drăgoi: 30 Colinde alese, III/7. – részlet

Ez a legutóbbi megoldás – a *giusto silabic* ritmika hosszú értékei alatt létrejövő űr kitöltése – önmagában is gyakori, és valószínűleg szintén Bartóktól eredeztethető.

Egyes feldolgozások mélyebben nyernek inspirációt a kórusművekből: Ezekben a darabokban tömör, szűkfekvésű, korálszerű felrakással, kötött, kis lépésekből álló szólammozgással találkozunk. Jellemző módon a sorozatindító darabok tartoznak ebbe a típusba (I/1., II/1., III/1., III/6.). A tételek sajátossága még egy olyanféle modális harmonizálás, amely rendkívül hajlékonyan mozog a különböző móduszok között, jótékony hatású tonális bizonytalanságot teremtve ez által.

Megemlítjük ugyan, de részletesebben nem foglalkozunk Drăgoi *Divertiment rustic* című kamarazenekari művének első tételével, amely az *O ce veste minunată* című, már említett, nagyon elterjedt csillagénekre írott variációsorozat.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy Sabin V. Drăgoi munkásságával a román népdalfeldolgozás történetében egy, a Bartókéhoz sok tekintetben hasonló fordulat állt be. Mind a dallamválasztás bátorsága, a speciális metrikai-ritmikai elemek, móduszok használata, mind a harmonizáláshoz való hozzáállás megváltozása azt jelzik, hogy a szerző elődeinél mélyebbre jutott a román folklór valódi értékeinek feltárásában. A népdalokat már nem a praktikus céloknak alárendelt módon, a nyugat-európai műzenei hagyományból átvett minták szerint megharmonizálandó anyagnak tekintette.

Ha egyes elemei sokszor túl közvetlenül is rímelnék Bartók megoldásaira, feldolgozásai során mégis megkísérelte magát a népdalt saját törvényei szerint kibontani és alakítani.

2.3. Sigismund Toduță

Sigismund Toduță (1908, Piski (Simeria) – 1991, Kolozsvár), zeneszerző, zongoraművész, zenetudós. A huszadik századi erdélyi zenei élet egyik legjelentősebb alakja. 1926-35-ig a kolozsvári Zeneakadémián tanult, többek között Marțian Negrea, Ecaterina Fotino-Negru és Augustin Bena irányításával. 1936-38-ig a római Accademia Nazionale di Santa Cecilia folytatta tanulmányait Ildebrando Pizzetti (zeneszerzés) és Alfredo Casella (zongora) tanítványaként. 1938-ban – első romániai zeneművészként – doktorátust szerzett.

Tanított az 1941-es határmódosítás következtében Temesvárra költözött román Zeneakadémián, majd 1946-tól 1973-as nyugdíjba vonulásáig az ismét Kolozsváron működő intézményben, mindvégig zeneszerzést és zeneelméletet. 1962-65-ig a Zeneakadémia rektora is volt. Tanulmányai, elemzései, beszámolóí jelentek meg a bukaresti *Muzica*, a kolozsvári *Tribuna* hasábjain és a Zeneakadémia belső kiadványaiban.

Zeneszerzés-tanárként komponisták nemzedékei kerültek ki a keze alól (tanítványa volt többek között Cornel Țăranu, Csíky Boldizsár, Hans Peter Türk, Vasile Herman, Orbán György és Adrian Pop).

Zeneszerzői stílusát alapvetően meghatározta a román népzene (különösen az archaikus műfajok), a gregorián és a bizánci egyházi zene, a reneszánsz és a barokk polifónia mély ismerete. Szinte valamennyi műfajban alkotott. Művei közül kiemelkedik a Lucian Blaga drámája alapján írt *Meșterul Manole* című opera-oratórium, a *Miorița*-oratórium, öt szimfóniája és számos népzenei fogantatású kórus- és kamaraműve.¹³ Zenetudományi munkásságának csúcsteljesítménye egy nagyszabású barokk zenei formatan-könyv.¹⁴

Toduță munkássága a legjobban feldolgozott román zeneszerzői életművek közé tartozik. Talán Enescu után az ő műveiről írtak legtöbbet, különösen az erdélyi illetőségű muzikológusok. A legfontosabb cikkek, tanulmányok összegyűjtve megtalálhatóak a kolozsvári *Lucrări de Muzicologie* 1978-as¹⁵, ill. 2011-es Toduță-számaiban (ez utóbbi kiadványban részletes műjegyzék, írásjegyzék, bibliográfia és diszkográfia is található)¹⁶, illetve a Toduță-társaság 2004-es Festschriftjében.¹⁷

A fiatalabb nemzedékekből Hilda Iacob az oratórikus jellegű műveket és a kóruszenét¹⁸, Oana Bălan pedig a zongoradarabokat dolgozta fel doktori disszertáció formájában.¹⁹

2.3.1. Kórusművek. *15 Coruri mixte (Caietul III)*

A kórusművek műfaja nagyon fontos szerepet tölt be Toduță életművében. Gyermekkarokat, amatőr és professzionális együttesek számára írott darabokat, népdalfeldolgozásokat és egyedi kompozíciókat egyaránt találunk műjegyzékében.

Ecaterina Banciu (Banciu Katalin) tanulmányában úgy látja, hogy Toduță a legkülönbözőbb európai zenei tradíciók eredményeit szintetizálta munkásságában,

¹³ Popovici 1966. 184-189. ; Cosma 1989-2006. Vol. IX. 94-101. ; *New Grove* Vol. 25. 541-542.

¹⁴ Sigismund Toduță: *Formele muzicale ale Barocului (Vol. I-III)*. (București: Editură Muzicală, 1964-1978)

¹⁵ *Lucrări de Muzicologie* Vol. 14. (Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1979)

¹⁶ *Lucrări de Muzicologie* Vol. 26. nr. 1. (Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2008)

¹⁷ Ninuca Oșanu Pop – Mihai Ghircoiașu – Hilda Iacob (ed.): *Studii toduțiene*. (Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2004)

¹⁸ Hilda Iacob: *Aspecte stilistice în creația vocală, corală și vocal-simfonică a lui Sigismund Toduță*. (Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2002)

¹⁹ Oana Bălan: *Repere stilistice în lucrările pentru pian solo de Sigismund Toduță*. (PhD disszertáció, Academia de Muzică Gheorghe Dima, 2012. Kézirat).

különösen annak vokális részében.²⁰ Fiatalkori műveiben a francia impresszionisták követőjének mutatkozik. Későbbi kompozícióinak dallamalkotása nagymértékben tükrözi az Itáliában szerzett tapasztalatokat, a gregorián, a reneszánsz polifónia és a tizenkilencedik századi olasz opera alapos ismeretét. A modális elemek ugyanakkor Bartók és De Falla hatásáról árulkodnak. A darabok szövegválasztása is – Dantétól Lucián Blagáig ívelően – nagyfokú és széleskörű érzékenységről árulkodik.

Életműve rétegeiben tehát szilárd tradicionális alapokra épült rá a román népzene hatása.

A *15 Coruri mixte* (15 vegyeskar) (1969) egy három kötetre tagolt nagyszabású sorozat harmadik füzeté. A benne található 15 darab – az utolsó hármat kivéve (*Eglogă I-II-III*) – kolindákat dolgoz fel. A szerző tudományos precizitással közli az eredeti dallamokat, mindenhol teljes szöveggel és forrásmegjelöléssel együtt (a legtöbb kolindát a Bartók- és Drăgoi-féle gyűjteményekből válogatta).

Banciu említett tanulmánya az összes adatot (helyszín, időpont, előadók) tartalmazza Toduță kórusműveinek bemutatójára és az egyéb elhangzásokra vonatkozóan.²¹ A felsorolásból megtudható, hogy a jelen kóruskötet 15 tételéből 6 máig nem hangzott el és a többi darab is meglehetősen kevés alkalommal szólalt meg. Minden bizonnyal a darabok különösen nehéz technikai követelményével magyarázható ez.

A 15 kórusdarab zárt ciklust képez, a műveknek sok közös formai, technikai tulajdonsága van.

A szerző előszeretett keze a népdalt, vagy annak kezdő formuláját olyan módon, mintha az barokk témafejtés lenne. Egyéb eljárás módjai is a barokk polifonikus műfajok modelljeit követik. Szívesen alkalmaz augmentációt, tükörfordítást, belső kánonokat. Ezek az eszközök gyakran szimultán is megjelennek.

2/9. kotta: Sigismund Toduță: 15 Coruri mixte, *Cesta-i junelașul...* – részlet

²⁰ Ecaterina Banciu: „Creația corală de Sigismund Toduță în primă audiție clujeană”. In: *Lucrări de Muzicologie* Vol. 26. nr. 1. (Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2008) 41-56. ; lásd 41-42.

²¹ Banciu 2008. 48-56.

2. A kolinda saját hazájában

161

S. *p* Cu to - poa - re - n col - tu - ra - te, Flo - ri - le - s dal - be, Cu flu - ie - re - n
 A. *p* Cu to - poa - re - n col - tu - ra - te, Flo - ri - le - s dal - be, Cu flu -
 T. ri - le - s dal - be, Cu to - poa - re - n col - tu - ra - te, Flo - ri - le - s dal - be,
 dal - be.

2/10. kotta: Sigismund Toduță: 15 Coruri mixte, Pe cerul cu flori frumoase... – részlet

S. *p* Năs - cut - au, cres - cut - au, Ver - de - un vi - și - na - riu, Dai - dom - nu - lui, Doam - ne,
 A. *p* Năs - cut - au, cres - cut - au, Ver - de - un vi - și - na - riu, Dai dom - nu - lui,
quasi mf
 A. Doam - ne, Ver - de vi - și - na - riu, Gel - ben pâl - ti - na - riu, Dai dom - nu - lui,
p
 Ver - de vi - și - na - riu, Gel - ben pâl - ti - na - riu, Dai dom - nu - lui, Doam - ne,

2/11. kotta: Sigismund Toduță: 15 Coruri mixte, Nainte-mi de curți... – részlet

Az első tétel, a *Pogorît-a*, *pogorît* lényegében egy Bach-invenció formai és hangnemi menetét követi (még kontraszobjektumot is alkalmaz).

Adagio, poco rubato ♩ = 88

S.
A.
T.

pp
pp

Po - go - rit - a, po - go - rit, Le - rui, Doam - ne,
Po - go - rit - a Le - rui,

quasi p
quasi p

Po - go - rit - a,
Po - go - rit - a, po - go - rit, Po - go - rit - a pe pă - mint,
po - go - rit - a

2/12. kotta: Sigismund Toduță: 15 Coruri mixte, Pogorît-a, pogorît... – részlet

A *De-aseara, de aseara...*(11.) inkább a korálelőjátékokra emlékeztet. Ezek persze elsősorban külső jegyek, a darabok hangzása, harmóniavilága jellegzetesen huszadik századi. A szerző gyakran él modális fordulatokkal, de a tizenkét hangot lényegében egyenrangúként kezeli.

Időnként mintha még a korszak neoavangárd törekvései is megérintették volna az akadémikus, konzervatív irányultságú komponistát. Legfőképpen a *Nainte-mi de curți...* (5.) nagy formátumú tétele utal erre – passiójelenetekre emlékeztető drámaiságával, szavalókórusaival és a darab befejezése előtti nagy hatású, cluster-szerű akkordjaival.

Improvisando, ma scorrevole
mf 3 accel. 3 3 3 3 rall. 3

S. nu-lui Doam-ne. Min-drul-ti-ne-rel din grai ii gră-ies-te; Min-drul-ti-ne-rel din grai ii gră-ies-te:

A. Doam-ne. Min-drul-ti-ne-rel din grai ii gră-ies-te; Min-drul-ti-ne-rel din grai ii gră-ies-te:

T. nu-lui, Doam-ne. Min-drul-ti-ne-rel din grai ii gră-ies-te; Min-drul-ti-ne-rel din grai ii gră-ies-te:

B. Doam-ne, Dai! Dai!

2/13. kotta: Sigismund Toduță: 15 Coruri mixte, Nainte-mi de curți... – részlet

E darab mellett a ciklus másik két terjedelmes, reprezentatív műve a *Lina melina, lerui melina...* (8.) és a *Poruncit-a, poruncit...* (12.) Az előbbi kompozíció folyamata fantáziaszerűen bomlik ki, egyre messzebb kerülve a kolindadallam kiindulópontjától. Az utóbb említett darab különlegessége, hogy a kórusciklus általános barokkos tulajdonságaival ellentétben itt inkább egyfajta beethoveni motivikus-tematikus munkának veti alá a szerző a népdal alapelemeit. A zenei szövet e rövid szegmentumok ismétléseiből, szekvenciáiból, fejlesztéséből alakul ki.

2.3.2. *Passacaglia. Cântec de stea.* ;

Sonata für Oboe und Klavier – II. tétel ; Colinde pentru orgă

Toduță 1943-ban komponált *Passacaglia*-ja – mint nagy jelentőségű erdélyi zeneszerző által írt, hangszerszerű és hatásos kompozíció – gyakran kap helyet a román pianisták repertoárján. Valentin Timaru²² hívja fel a figyelmet arra, hogy a szabályos variációsorozat alapjául szolgáló csillagének igen közel áll a Bach c-moll *Passacaglia* jambikus ritmikájú témájához.

²² Valentin Timaru: „Passacaglia ca obsesie componistică privată...” In: Pop, Ninuca Oșanu – Ghircoiașu, Mihai – Iacob, Hilda (ed.): *Studii toduțiene*. (Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2004) 115-118. ; 116.

Bach: *Passacaglia pentru Orgă (BWV 582)*

2/14. kotta: Bach és Sigismund Toduță Passacaglia-témáinak összehasonlítása, In: Timaru 2004.

Toduță: *Passacaglia pentru Pian*

2/14. kotta: Bach és Sigismund Toduță Passacaglia-témáinak összehasonlítása, In: Timaru 2004.

Ladislau Balla Brahms-szal és Rachmanyinovval bővíti az asszociációk körét. Balla részletes elemzésének eredményét táblázatban teszi közzé. Az egyes változatokat – beethoveni karaktervariációként értelmezve – egy-egy rájuk jellemző kulcsszóval (méltóságteljes, elégikus, idilli stb.) jellemzi.²³ Hans Peter Türk a passacaglia-téma feldolgozási módját a Toduță-éleműben újra és újra nagy jelentőséggel visszatérő ostinató-technikával hozza összefüggésbe.²⁴

Maga a dallam – mértéktartó egyszerűségével, formai arányosságával, a dallam szinte palestrinai kiegyenlítetttségével – messze kitűnik a csillagénekek és egyéb műzenei eredetű karácsonyi dallamok köréből. Emelett zeneszerzői felhasználásra is kifejezetten alkalmas ; szabályos, nyolc ütemes terjedelme passacaglia-jellegű feldolgozásra különösképpen predesztinálja.

A téma 3 oktávós, unisono-elhangzását 13 variáció követi, a szerző mindegyik indulását gondosan, római számmal jelöli. A mű által felhasznált kompozíciós eljárások rendkívül széles zenetörténeti sávot ölelnek fel. Az V. variáció kromatikusan lefelé ereszkedő akkordjai, a nagy értékekben mozgó dallamhoz (*cantus firmus*) rendelt tizenhatod-folyondárok, a triolák megjelenése a X. variációban, illetve a mű legvégének triumfáló befejezése közvetlenül a barokk passacagliák és chaconne-ok közhelyszerű megoldásaira utalnak. A III. variáció akkordmixtúrái, a VIII. oktáv-erősítésben, a felső regiszterben hangzó dallama, illetve általában az egymástól merőben különböző karakterek alkalmazása beethoveni mintákat idéz. A VII. és különösen a X. rész polimetriája (ez utóbbi esetben: 3/8+8/8!) – illetve az a tény, hogy ez a jelenség konzekvensen végigfut egy variáció folyamán, nem csupán egy-két taktus erejéig merül föl –, rendkívül merésznek tűnik, különösen a mű születési idejét figyelembe véve.

²³ Ladislau Balla (Balla László): *De la grotesc la arabesc. Incursiuni în analitica formelor intercategorial-estetice ale repertoriului pianistic.* (Cluj-Napoca: Arpeggione, 2007) 441-450.

²⁴ Hans Peter Türk: „Variațiunile pe ostinato în creația lui Sigismund Toduță”. In: *Lucrări de Muzicologie* Vol. 14. (Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1979) 123-136. ; lásd 124.

2. A kolinda saját hazájában



2/15. kotta: Sigismund Toduță: Passacaglia – részlet

A mű előadásakor fontos szem előtt tartani, hogy a darab folyamán kiírt ismétlőjeleknek strukturális szerepe van. Nem szabad őket figyelmen kívül hagyni, különben a formai egyensúly megbomlik (a kivételes esetektől eltekintve minden variáció 16 ütem terjedelmű).

Toduță oboaszonátájának (*Sonata pentru oboi și pian*, 1956) elemzését Aurel Marc oboista, a kolozsvári Zeneakadémia tanára végezte el doktori értekezésében.²⁵ A mű második tétele – a zongorára írt *Passacaglia*hoz hasonlóan – egy csillagénekre készült variációsorozat (noha a kotta a dallam eredetét nem tünteti fel).

A tétel mérete, összetettsége jóval szerényebb a *Passacagliánál*. A téma – egy Bartók gyűjtéséből származó csillagének – egyszerű, világos szerkezetű eol-dallam:



2/16. kotta: Sigismund Toduță: Sonata pentru oboi și pian/II. – részlet

A mű formája a variációs szerkesztéssel egyidejűen ABA-szerkezettel is leírható, amelynek – triós forma-szerűen – A része is három tagú. (Mellékesen jegyezzük meg,

²⁵ Aurel Marc: *Colaborarea compozitor-interpret în literatura muzicală de specialitate. Oboiul în creația clujeană contemporană*. (Cluj-Napoca: Editura MediaMuzica, 2012)

hogy az első részen belüli tonális egység a Lendvai Ernő-féle tengelyrendszer értelmében valósul meg: az oboa által bemutatott dallam *g*-eolban van, amire a zongora *b*-tonalitással válaszol.) A középrészben a kolindadallam és egyúttal a variációs forma határai elmosódnak, nem olyan világosak, mint a zongoradarab esetében. Nyolc ütemes visszavezetés (*Tempo giusto*) után repríz (*Tempo I*), majd hat ütemes kóda következik (*Ancora meno mosso*).

Bővebben nem ismertetjük, de megemlítjük Toduță-nak egy zongorára (*10 Colinde pentru pian*, 1952) és egy orgonára (*7 Coral-preludii pentru orgă*, 1985) komponált, kolinda-alapú műciklusát.

2.4. A kolinda a második világháború utáni évtizedek kórusmozgalmában. Tudor Jarda

A második világháború utáni időszak, a szocializmus első három évtizede a román kórusmozgalom meredeken felívelő kora volt. Vidéki és városi amatőr kórusok százai alakultak, ezek szervezése nagyon sok esetben városi, komoly zenei képzettségű fiatalok feladata volt. A hetvenes években létrejött egy országos méretű fesztivál is, a Cântarea României (Éneklő Románia), amelynek keretében nagy közönség előtt mérhették össze képességüket az ország legkülönbözőbb tájairól érkező amatőr énekkarok.²⁶

Mindez a zeneszerzést is alapvetően befolyásolta. A kórusoknak művekre volt szükségük, lehetőleg olyanokra, amelyek jól énekelhetőek, ugyanakkor zeneileg igényesek és ismerős zenei nyelven alapulnak. A kolinda műfajának mindez az eddigiektől merőben eltérő szerepet adott. Természetesen nem a szokás rituális-szagrális volta miatt lett kitüntetett, különösen nem az esetleges keresztény vonatkozásai okán. Kiemelkedő jelentőségű „népi alkotásként” lett a nemzeti büszkeség tárgya. Aligha találunk ebben a korszakban olyan román zeneszerzőt, aki ne írt volna népdalfeldolgozásokat, és köztük ne használt volna föl kolindadallamot.

Ha nem ragaszkodnánk szigorúan a dolgozat menetéhez, akkor ezen a ponton hosszabban kellene tárgyalni e korszakból az alábbi kórusműveket: Vasile Spățăreanu: 3

²⁶ Popovici 1966. A Cântarea Românieiről lásd uo. 103-106. Szenik Ilona (2012. június 19.) és Adrian Pop (2012. március 22.) szóbeli közlései.

2. A kolinda saját hazájában

Colinde profane, Hans Peter Türk: *Colindă* és *Asta-i seara*, Cornel Țăranu: *Colinda vânătorilor*, Dan Voiculescu: *Noi pornim la colindat* és *Colindă de departe*.²⁷

Liviu Glodeanu *Patru madrigale* című művének az Oroszlán és az ifjú kolindáját feldolgozó első tételéről – *Leu și june se luptară* – mindenképpen meg kell emlékeznünk egy olyan jellegzetessége miatt, amely közvetlen kapcsolatban van a népi előadásmóddal. A vegyeskarhoz rendelt két tom-tom-szólam folyamatosan ismétlődő formulája nincs szinkronban a kolinda strófáinak menetével. Hasonló jelenségre – a dallam és a kísérő dob-osztinató aszinkronitására – a kolindálás hagyományos formáiban is akad példa.²⁸

* 2 Tom-tom de înălțim diferite sau 2 Tamburi, piccchi mențin formula ritmică:

2/17. kotta: Liviu Glodeanu: Patru madrigale, *Lu și june se luptară* – részlet

Tudor Jarda életművében a kolinda mennyiségi szempontból is fontos szerepet játszik, és kórusművei fontos láncszemet képeznek a műfaj történetének alakulásában.

Tudor Jarda (1922, Kolozsvár – 2007, Kolozsvár), zeneszerző, karmester és tanár. A kolozsvári Zeneakadémián mások mellett Mihail Andreescu-Skeletty (zeneelmélet-zeneszerzés), Augustin Bena, Lucian Surlașiu (karvezetés) és Rónay Antal (karmester) tanítványa volt (1941-48). Diplomája megszerzésétől nyugdíjba vonulásáig a Zeneakadémia zeneelmélet-tanára volt. Időközben a Romániai Zeneszerző Szövetség

²⁷ A román kolindafeldolgozások leltárszerű számbavételét – nem az egyes művek, hanem a feldolgozott dallamok jellegzetességei és a kompozíciós technikák alapján osztályozva – megtaláljuk az alábbi munkában: Ovidiu Trifan: *Colindul în creația corală românească*. (București: Editura Muzicală, 2010)

²⁸ Szenik Ilona szóbeli közlése. (2012. április 16.)

titkári és a Román Opera igazgatói feladatait is ellátta, valamint amatőr kórusokat szervezett Erdély-szerte.

Mint komponista, elsősorban kórusművek, oratorikus és színpadi darabok szerzője. Munkásságára erőteljesen hatott a román népzene, különösképpen annak Naszód-vidéki, avasi és máramarosi dialektusai. Népzenei tapasztalatait sikerrel ötvözte az európai műzene kontrapunktikus hagyományaival, saját fejlesztésű modális harmonizálásának szabályszerűségeit zeneelméleti könyvben²⁹ foglalta össze. Cikkei, tanulmányai jelentek meg a *Muzica*, a *Contemporanul* (Bukarest) és az *Utunk* (Kolozsvár) hasábjain.

Ramona Pădure doktori disszertációján³⁰ kívül sajnos nagyon kevés szakirodalom áll rendelkezésre Jarda munkásságáról. Elszórtan található róla szóló cikkeket, tanulmányokat, főként a *Muzica*, a *Tribuna* hasábjain, vagy a kolozsvári Zeneakadémia által kibocsátott *Lucrări de Muzicologie* lapjain.³¹

2.4.1. Zece Coruri

Toduța-hoz képest, aki a nyugat-európai vokális zene hagyományai felől közelített a népzenei anyaghoz, Jarda zeneszerzőként merőben más utat választott. Az ő kórusműveiben maga a népdal keresi és alakítja ki a maga formáját. Amíg Toduța-nál a forma mintegy kívülről találja meg a népdalt, Jarda műveiben maga a népdal és annak előadásbeli sajátosságai transzformálódnak műzenei jellegzetességekké. A Jarda-kórusok nemes egyszerűségét népi ihletésű neoklasszicizmusként is jellemezték.³² Adrian Pop zeneszerző megfigyelése szerint az orosz Ötök szerzői, különösen Borogyin munkái nagyban hatottak műveire.³³

A *Zece Coruri* (Tíz kórusmű) (1971) című sorozat mindegyik darabja egy-egy kolindán alapul. Noha nem kifejezetten amatőr kórusok számára íródtak, mégis magukon viselik a fentebb említett kórusmozgalom hatását.

A szólamok szervezése terén két fő típust különböztethetünk meg e művekben. Egy olyan homofón kialakítású faktúrát, amely jellegzetesen egyedi, nemesen szerény modális harmonizáláson alapul. Máskor viszont olyan polifón szövetet hoz létre a szerző,

²⁹ Tudor Jarda: *Armonia modală cu aplicații la cântecul popular românesc*. (Cluj-Napoca: MediaMusica, 2003)

³⁰ Ramona Pădure: *Tudor Jarda – Creație sa de operă în lumina contemporaneității*. (PhD disszertáció, Academia de Muzică Gheorghe Dima, 2002. Kézirat).

³¹ Popovici 1966. 192-193. ; Cosma 1989-2006. Vol. IV. 179-183. ; *New Grove* Vol. 12. 893-894.

³² Popovici 2006. 138.

³³ Adrian Pop szóbeli közlése (2012. március 22.)

amelynek szinte minden eleme levezethető magából a dallamból. A szólamok kialakításakor az alapidallam különböző transzformációit, kivágatait használja. Ez az eljárás lesz az alapja annak a technikának, amelyet a későbbi zeneszerzők – elsősorban Adrian Pop – műveiben explicit módon heterofóniának nevezhetünk.

A két szólam szervezési mód gyakran párosul az eddig tárgyalt művekben is előforduló orgonapontos megoldásokkal.

2.4.1.1. *Mă luai, luai*

Ez a tétel Jarda legismertebb kórusműve és egyben az egész román kórusrepertoár egyik leggyakrabban elhangzó darabja. (A mű kottáját lásd a Függelékben.)

A szöveg a román népköltészet egyik legnagyobbra értékelt darabja. Az aratni induló lány homályos értelmű balladája mind szövegében, mind dallamában kivételes szépségű és nagyon sok változatban él. Összetettséggel, belső dallami gazdagságával nem tekinthető szokványos kolindának, egyéb műfajok, elsősorban a balladák felé közelít.

A jelen változat a dór hexachord-skála hangjait használja, emelkedő dallammozgás esetén bővített, ereszkedve pedig tiszta kvartot alkalmazva. A dallam *giusto silabic*-ritmikájú, a 8/8 minden sorban 2+3+3 arányban tagolódik. A típus rendkívül elterjedt, Erdély szerte – különösen a Mezőségen és a Kalotaszegi román falvakban – szinte mindenhol ismerik.³⁴ Ezt a típusú kolindát olyan családnál énekelték a kolindálók, ahol nemrégiben fiatal, férjhezmenetele előtt álló lány halt meg.

A *Mă luai, luai*-nak, fontosságához mérten nagyon sok feldolgozása létezik. Jarda műve egyszerűségében is képes a magasrendű és sűrű tartalmat közvetíteni.

Az első két ütem egyszerű bevezetés, a basszus és a tenor szólam a népdal szövegének első két sorára és ritmusára ismételteti a tétel tonális alapját képező *d-a*-kvinteket. Ebből bomlik ki a darab passacagliát idéző folyamata. A 3-6. ütemekben a basszus és a tenor már csak a taktus három súlyos pontján hozza a kísérő kvintet, fölöttük az alt szólam szólaltatja meg a népdal első strófáját. A második versszak hasonlóan alakul, de a férfiszólamok kísérő kvintjei – a mezőségi hangszeres népzeneét idéző módon, a dallamot mixtúra-szerűen követve – kísérik.

A harmadik versszakban (11-14. ü.) már a szopránban halljuk a dallamot, az alt tartott *d*-hangot énekel, a basszus és a tenor pedig megtartja az előző versszakban

³⁴ Szenik Ilona szóbeli közlése. (2012. június 19.)

használt kíséretet (passacaglia-jellegű megoldás ez is). A negyedik strófában (15-18. ü.) immár minden szólam mozog, ugyanazon ritmika szerint. A harmóniai rend a már ismert szkéma variánsa. A valódi fokozás a 19. ü.-től kezdődik, a kísérő kvintek fölött ismét az altban halljuk a dallamot, amely fölé sűrű torlasztásban éneklí a dallamot a szoprán. Az imitáció-szerű belépés anyaga nem más, mint a népdal col-változata, a kezdő kvintugrást oktávva növelve (ezzel is növelve az érzelmi feszültséget). A 21-22. ütemekben kis túlzással mikropolifónikusnak nevezhető faktúrát észlelünk. A metrikai rend felborul, a dallam a két női szólamban teljesen egymásba olvad.

A következő strófa indulása meg sem várja a maga helyét – lásd az eredeti, „antifoniális” kolindaelőadás egymás sorvégeire lépő szólamait –, súlytalan helyen, a 22. ü. harmadik harmadában indul, a tenorban. A torlasztásos, polimétrikus imitációban (22-25. ü.) már minden szólam részt vesz. Az anyag összetettsége révén, a dinamikával is erősítetten, itt alakul ki a tétel csúcspontja. A 22. ü.-ben megkapó módon hallhatjuk a szoprán és az alt összefonódását (*d-e-f*-hangok együtthangzása). Ez a szűkmenetes eljárás a hegyekben visszhangzó havasikürt- (bucium-) jelzéseket is felidézheti.

A két utolsó strófa (26-35. ü.) a tétel indulására emlékeztet, a zenei folyamat lassan megnyugszik. A 26. ü.-ben, a basszus szólamban még halljuk az utolsó sor visszhangjait, de az alt már eredeti, dór formájában éneklí a dallamot. A szoprán az orgonapontot (*d*) tartja, a férfiszólamok pedig visszaállnak eredeti, kísérő szerepükbe. Az utolsó strófában semmi mást nem hallunk, mint magát a dallamot az altban, és a férfi szólamok hosszan kitartott *d-a* kvintjét. Mindössze egy ütemes kóda zárja a darabot, amely a 2. ü. visszaidézése.

2.5. Adrian Pop

Adrian Pop (1951, Kolozsvár), napjaink egyik vezető román zeneszerzője. Első zenei ismereteit édesapjától, Dorin Poptól szerezte, aki a kolozsvári zeneakadémia tanáraként és kóruskarnagyként a kolozsvári zenei élet elismert alakja volt. A Gheorghe Dima Zeneakadémián Sigismund Toduță és Cornel Țăranu irányításával végezte munkáját, zeneszerzői diplomáját 1976-ban kapta meg. Tanított a kolozsvári művészeti líceumban, majd a városi Filharmónia művészeti tükaraként (1983-2004), és igazgatójaként (1991-95) is működött. 1994-től a kolozsvári Zeneakadémia zeneszerzés- és zeneelmélet-tanára, 2008-12-ig pedig egyúttal az intézmény rektora volt.

Zeneszerzőként főleg vokális műveiről ismert, de szimfónikus és kamarazenei életműve is jelentős. Számos állami kitüntetés birtokosa és nemzetközi versenyek díjazottja.³⁵

2.5.1. *Colinde laice*. A heterofónia változatai Adrian Pop kórusműveiben

A *Colinde laice* (laikus, vagy világi kolindák, 1974-84) című hat tételből álló kórusműsorozat legnagyobb erénye, hogy a szerző úgy képes egyedi, újszerű, mindeközben jól énekelhető kórusfaktúrát kialakítani, hogy szinte kizárólag a népdal saját struktúrájából építkezik. Az eredeti népi anyaghoz való hűség, mint zeneszerzői alapállás már olyan külsőségekben is megnyilvánul, mint a szövegek pontos, az adott dialektusnak megfelelő lejegyzése és a különleges fonetikai jelek olvasásához adott precíz magyarázat. E kolindafeldolgozások egyértelműen a román kórustradíciót, elsősorban Tudor Jarda örökségét viszi tovább, ám jelentősen túl is lépnek annak eredményein.

Néhányszor érintettük már a heterofónia kérdéskörét, amely a huszadik századi román zenében központi jelentőségű. Pop kórusműveiben ez annyira alapvető fontosságú, hogy az eddigi módszereink helyett (mintaelemzés, összehasonlító analízis) célszerűbbnek tűnik rögtön ebből a nézőpontból rátekinteni a művekre és a heterofónia egyes megjelenési formáin keresztül bemutatni a tételeket.

A kérdéskör elméleti kidolgozását az ismert bukaresti komponista és muzikológus, Ștefan Niculescu végezte el a „zenei szintaxisokat” vizsgáló tanulmányában.³⁶ A szintaxis fogalmát Niculescu a nyelvészet mintájára vezette be, és a szimultán, többretegű zenei struktúrák kategorizálására használta azt. Négy önálló szintaxist különböztetett meg: a *monódiát*, a *homofóniát*, a *polifóniát*, és végül a *heterofóniát*.

A jelenség a román zenében kettős eredetű. Egyrészt nem függetleníthető a háború utáni modern zenei törekvésektől (Niculescu elsősorban Pierre Boulezre hivatkozik), másrészt a népzeneben gyökerezik. Ami az utóbbit illeti, a legkülönbözőbb tradicionális, alapvetően az egyszólamúság talaján álló zenei kultúrákban valóban gyakori jelenség, hogy akár az adott hangszerek, énekhangok hangszínbeli sajátosságai, az eltérő tudásanyag, vagy éppen a teremtő fantázia okán a hangzás a polifónia irányába mozdul

³⁵ Cosma 1989-2006. Vol. IV. 37-40. , *New Grove* Vol. 20. 122-123.

³⁶ Ștefan Niculescu: *Reflecții despre muzică*. (București: Editura Muzicală, 1980) 279-292.

el. Ha azt ugyan nem is éri el, az így létrejött, lebegő hatású hangzásélmény rendkívül izgalmas hatású lehet.

A román népzene is bővelkedik e jelenségben, Niculescunak és kortársainak-követőinek nem is kellett messzire menni inspirációs forrásért.

Bocet de mamă (fragm)

Dra-gă a mea mă-mu-ti dra-gă

Dzi-o ai ai gră-it cu mi-ne

Dzi-na ai gră-it cu mi-ne,

2/18. kotta: Heterofónia román népi siratóban, In: Niculescu 1980. 273.

A modern román kompozíciós irányzatok számára ez a technika lehetett az egyik fő kapocs az archaikus népzenei hagyomány és a kor vezető zenei törekvései között.

A *Colinde laice* tételei időben egymástól távol születtek és megszólthatóak külön-külön, vagy kisebb sorozatokban is. Az eredeti dallamok típuskatalógus szerinti besorolásában Szenik Ilona volt segítségünkre.

1. *La ce lină de fântână* (1984) Dallam: III.B1, 68. típus, c) változat
2. *Slobozâ-ne gazdă-n casă* (1975) Dallam: V.F2
3. *Fată dalbă de-mpăratu* (1975) Dallam: III.B1. 68. típus, k) változat (Az 1. tétel típusának BAB_{refr} megfordítása)
4. *Pă dealu cu stânenile* (1981) Dallam: IV.B1-2x, 119. típus, b) változat
5. *Vine bulpe de la munte* (1974) Dallam: VI.B1, 197. típus, b) változat (colindă de pricină, satirikus kolinda)
6. *Trecu-mi-și mai mărgu-și* (1978) Dallam: IV.B1, 108. típus, j)-k) változat

2. A kolinda saját hazájában

Következzenek a példák a heterofónia egyes sajátos alakváltozataira:

1. Unisono. Szélső esetként vehetjük számításba, ha két szólam teljesen azonos dallamot énekel. Ez ugyan szigorúan véve nem a heterofónia tárgykörébe tartozik, de a jelen kontextusban tárgyalhatjuk úgy, mint két szólam eltérési lehetőségeinek egyik végpontját.

Ezzel az eszközzel általában a formai határokat jelzi a szerző. Gyakran kezdődik unisonóval egy új szakasz, ebben az esetben később mosódnak egybe a szólamok

The image shows a musical score for 'Colinde laice' by Adrian Pop. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are in unisono, singing the same melody. The lyrics are in Romanian. The score includes dynamic markings like 'mp dolce' and 'Cînd cu flu - ie - ru - și cin - ta - re'.

S.
Șe-dè-on lăr dè pã-cu-ră - ru - Hoi li le-rui -
Hoi li le-ru -

A.
mp dolce
Cu to-po - run-cot-ju - ra - fu Hoi li le - rui

S.
ler mai le - rui Cu Cînd cu flu - ie - ru - și cin - ta - re
Cînd cu flu - ie - ru - și cin - ta - re

A.
ler mai le - rui Cu flu - ie - run ve - ri - ga - tu
mp dolce

T.
Cînd cu flu - ie - ru - și cin - ta - re -

2/19. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, *La ce lină* – részlet

Máskor épp ellenkezőleg, egy akár súlyrendi, akár harmóniai értelemben bonyolultabb, szövevényesebb szakaszt kerekít le, rendez el a szólamok egyesülése.

The image shows a musical score for 'Colinde laice' by Adrian Pop. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Romanian. The score includes dynamic markings like 'mp dolce' and 'La Sîn-georz c-on ñiel fru - mo - su'.

S.
Hoi li le - rui - ler mai le - rui La Sîn-georz c-on ñiel fru - mo - su
bolz dè ca - șu Hoi li le - rui ler mai le - rui La Sîn-georz c-on ñiel fru - mo - su

A.
bolz dè caș Hoi - li le - rui ler mai le - rui La Sîn-georz c-on ñiel fru - mo - su

T.
bolz dè ca - șu ler mai le - rui La Sîn-georz c-on ñiel fru - mo - su

B.
La Is - pas c-on bolz dè caș Hoi - li le - rui La Sîn-georz c-on ñiel fru - mo - su

2/20. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, *La ce lină* – részlet

(Ez utóbbi módszer kissé emlékeztet arra a – Dobszay László *A klasszikus periódus* című formatani könyvében kadenciális indításnak nevezett – jelenségre, amelynek lényege, hogy egy periódus 7-8. ütemének egyértelmű indítása, elkülönülése visszamenőleg is rendezheti a súlyrendileg korábban túlbonyolított periódus-struktúrát.³⁷)

2. Gerinchangok kiemelése. A dallam fő-, ill. gerinchangjainak egy másik szólam általi megerősítésével a zeneszerző mintegy értelmezi magát a dallamot. Megmutatja annak szerkezetét, lényegét, belső logikáját, lezár, vagy újraindít egy formarészt. A szólamok együttállásai, súrlódásai, újratalálkozásai különleges módon hullámzó hangzási élményt nyújthatnak.

2/21. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, *Vine hulpe di la munte* – részlet

Ugyanennek a módszernek lehetséges többszintű változata is. Minél nagyobb osztásban vannak jelen a szólamok, annál több lehetőség adódik a fontos és kevésbé fontos hangok, motívumok hierarchiájának feltárására.

³⁷ Dobszay László: *A klasszikus periódus*. (Budapest: Editio Musica, 2012) 115-118.

2. A kolinda saját hazájában

A. *p*
 min - dru mple - fè min - dru
p
 min - ce mple - i min - ce
 T. *mp*
 Și min - dru - ce fe - m - ple - fè - i Și min - dru - ce fe - m - ple - fè - i
 B. *p*
 ce - m - ple - fè

2/22. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, Fată dalbă de mpăratu – részlet

3. (Stretto-)Kánon. Kis ambitusú dallamok szűkmenetes – nyolcad-, vagy negyedbelépéses – kánonszerű elhangzása is gyakori eszköz e kórusművekben.

S. *p*
 Lum-ni - q - ră do - chi - ț ne - gri La fin - ti - na din lun - ce - tu
pp
 Lum-ni - q - ră do - chi - ț ne - gri La fin - ti - na din lun - ce - tu
 A. *pp*
 Lum-ni - q - ră do - chi - ț ne - gri ti - na din lun - ce - tu Un -
pp
 ni - q - ră do - chi - ț ne - gri ti - na din lun - ce - tu Un -
 S. *pp*
 Un - de - și ba - fe vin - tu - n - ce - tu Lum - ni - q - ră do - chi - ț ne -
pp
 Un - de - și ba - fe vin - tu - n - ce - tu Lum - ni - q - ră do - chi - ț ne -
 A. *pp*
 de - și ba - fe vin - tu - n - ce - tu, Lum - ni - q - ră do - chi - ț ne -
pp
 Un - de - și ba - fe vin - tu - n - ce - tu, Lum - ni - q - ră, q - ră do - chi - ț

2/23. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, La ce lină – részlet

A zeneszerző szóbeli közlése szerint Tudor Jarda általunk is elemzett *Mă luai, luai* című kórusműve, illetve annak egy exponált helye nagy hatással volt rá, amikor diákkorában, kórusban énekelte azt. (Lásd a Függelékben közölt kotta 26-27. ütemeit, az eredeti

lapszámozás szerinti 41. lap utolsó két ütemét.) Ez a pár taktus volt a legelső kiindulópontja annak az Adrian Pop-féle sajátos „mikropolifóniának” – másik jelentős hatástényezőként Ligetit nevezte meg a szerző – amely olyannyira jellemzi ezeket a kórusokat.³⁸

Hogy nem hagyományos, polifónikus értelmű kánonról van szó, azt a szövegkezelés is jelzi. Eltérő dallam-szegmensek alá is lehetőség szerint azonos szövegrészek kerülnek. A kánon szólamszámának növelése jellemző a zenei folyamat előre haladtával.

4. Augmentáció. Megváltozhatnak az alapidallam ritmikai arányai, a németalföldi mesterek prolációs kánonjaira emlékeztető módon. Ez az eszköz általában csak egy-egy kis részletre kiterjedő módon jelenik meg.

Andante (♩ cca 80)

A. Tre u i a a u

T. Tre u i a a u

T. Tre u i a a u

2/24. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, Treu-mi-și mai mărgu-și – részlet

5. Beragadó hang, orgonapont. Szintén formaalkotó szerepe lehet a frázis- vagy sorvégi hangok „beragadásának”. Az ilyen hang általában a folytatás során orgonaponttá válik.

cresc.

S. ca - ii-și mi - nă lu-mea me

A. Că-n-tr-o mi - nă ca - ii - mi - nă lu-mea me

T. Că-n-tr-o mi - nă lu-mea me

B. ntr-o mi - nă ca - ii-și mi - nă lu-mea me

2/25. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, Pă dealu cu stînjenile – részlet

³⁸ Adrian Pop szóbeli közlése. (2012. március 22.)

Glissandóval induló, hosszan kitartott hang népi hangszer hangját is imitálhatja. (Lásd *Slobozâ-ne gazdâ-n casâ*)

5. Ellenszólam. Az adott dallamrészlet ritmikai, dallami megváltoztatásával létrehozható egy másik réteg.

S.
Hoi li le - rui - ler mai le - rui

A.
mp dolce
Da tu ba - ce nu ñe vin - de Hoi li le - ru ler mai le - rui

S.
Cã ñi noi bi - ñe ñ-am prin-de La Pãș-ti - țã cu jin - fi - țã

A.
Cã ñi noi bi - ñe ñ-am prin - de La Pãș-ti - țã cu jin - fi - țã

T.
mf
La Pãș-ti - țã

2/26. kotta: Adrian Pop: Colinde laice, *Fatã dalbã de-mpãratu* – részlet

Ebből akár a mű során folyamatosan visszatérő ellenszólam („kontraszsubjektum”) is válhat.

Természetesen a felsorolt alapelemek egymással szabadon kombinálódhatnak, és kombinálódhatnak is. Fontos hangsúlyozni, hogy ezek az eszközök sosem öncélúak, mindenkor a népdal-központú kifejezés szolgálatában állnak. A kolindálás eredeti előadásának atmoszféráját hivatottak visszaidézni az olyan effektusok is, mint a már említett bőgés-szerű glissandók, vagy a beszédhangon előadott részletek (ez utóbbiak különösen az ajándékokat megköszönő szöveges formulákat, a *mulțumitură*-kat megjelenítő szakaszokban vannak jelen).

2.5.2. A kolinda, mint nagyszabású művek vezérmotívuma.

Cântece de stea

Adrian Pop mindhárom zenekari művének centrumában egy-egy kolindadallam áll, amely valamennyi esetben témaként viselkedik és variációs eljárásnak van alávetve. Meghatározhatja az egész mű folyamatát, vagy lehet egy rész, egy tétel motivikus alapja ; mindenesetre jelenlétével, eszmei kisugárzásával bevilágítja az egész kompozíciót.

Viszonylag egyszerű esetet képvisel a szerző diplomamunkája, a Csellóverseny (*Concerto per Violoncello ed Orchestra*). A mű 1975-ben született, 1987-ben pedig jelentős változtatásokon esett át. A három tételes mű – a tételek *attacca* követik egymást – második tétele egy Sabin V. Drăgoi gyűjtéséből származó kolinda alapján született variációsorozat.

A kolindát a szólóhangszer szólaltatja meg, két rétegben, unisono: a II. húron a mély regiszterben és az I. húron, üveghangokon. A téma bemutatását a sokszorosan osztott magas vonós hangszerek fokozatosan elhaló üveghangkórusa kíséri.

2/27. kotta: Adrian Pop: Concerto per Violoncello ed Orchestra – részlet

A variációk menete klasszikus mintákat idéz, az egyes szakaszok egyre gyorsabb tempójúak, történésekben egyre gazdagabbak. A kórusművekben megismert technikák – a kánonok, a különböző tempók egyidejű alkalmazása, az alapdallam fordításaival, kivágataival kapcsolatos eljárások – itt is feltűnnek, természetesen hangszerekre adaptált formában. A tétel bőven él hangulat- és természetfestő elemekkel is (pásztorfuvolák, madárhangok imitációi).

Az egész variációs tétel zenei anyaga lényegében megegyezik az *Invențiuni* című, fuvolára, ütőhangszerekre, csellóra és nagybőgőre írott kamaraművel (1978, második változata: 1992).

Az *Etos I* (1976) egy nagyobb műciklus nyitódarabjának készült, amelyből végül csak ez az egy darab készült el. A zeneszerző szóbeli közlése szerint a kompozíció alkotásakor különösen nagy hatással volt rá két – a huszadik századi román szellemi közegben egyébként is meghatározó – idea. Lucian Blaga *mioritikus tér*-konceptiója³⁹, valamint Mircea Eliade könyve, *Az örök visszatérés mítosza*.⁴⁰

Munkánk első fejezetében már ismertettük a *Miorița* (A bárányka) című népballadát. Az a végtelenség-érzet, amelyet a magashegységek tája kelt az emberben, a román pásztorok időtlen idők óta, hegyen és völgyön át tartó vándorlásának alapélménye alapvetően meghatározta e nép lelkének szerkezetét, legalábbis Blaga elméletében. Mindennek egyik leghűbb kifejeződése a *Miorița*-balladában található, de ugyanez ez a tájélmény hatja át az egész román gondolkodást, életvitelt, a népművészetet és a magaskultúrát egyaránt – a román költő olvasatában.

Eliade 1949-ben íródott műve az archaikus és a modern ember létbe vetett helyzetét hasonlítja össze. Az örök visszatérés gondolatának értelmében a történelem előtti ember cselekedeteivel már meglévő, és transzcendens eredetű mintákat ismételt újra és újra. A bűnbeesés után e paradicsomi állapotból kiűzetett ember egyetlen fogódzója a keresztény hit maradt. Csak ennek segítségével találhatunk vissza Istenhez, így lehetünk újra a teremtés részesei.

Ami az *Etos I* zenei inspirációs forrásait tekinti, a lehetséges asszociációk köre jóval gazdagabb, mint a Csellóverseny esetében. A népzenei utalásoktól Ligeti mikropolifonikus zenekari struktúráin át a korban nagyjából egyidejű repetitív zenéig, és a francia spektrális irányzatokig terjed.

³⁹ Lucian Blaga: „A mioritikus tér”. (Ford. Zirkuli Péter) In: Kántor Lajos (szerk.): *Szegényeknek – palota. XX. századi román esszék.* (Budapest: Balassi kiadó, 1998) 105-119.

⁴⁰ Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza.* (Ford. Pásztor Péter. Budapest: Európa könyvkiadó, 1998)

Formai értelemben kéttémás szabad variációról beszélhetünk. Az egyik téma egy Szilágyságból származó, Drăgoi gyűjtötte kolinda. A dallam teljességgel diatonikus, dór hangnemű, és szabályos ereszkedő íve van. A másik téma kromatikus, sóhajmotívumokból bontakozik ki és szintén ereszkedő vonalú. A két téma egymással és a legkülönbözőbb polifonikus és heterofonikus hangzásfelületekkel való kombinációs lehetőségei nagyfokú változatosságot – és mindeközben egységet is – biztosítanak a műnek.

A hangszerelés különlegessége, hogy két *toacă*-t is alkalmaz. Erről a különleges hangszerrel Kurtág *Colindă-Baladă*-jának elemzésekor is lesz még szó. Voltaképpen egy felfüggesztett deszkáról van szó, amelyet fakalapáccsal szólaltatnak meg az ortodox liturgiában. Általában ismétlődő, de rendkívül komplex és a zenei folyamat során egyre összetettebb motívumokat játszanak rajta. (Adrian Popot személyes, gyerekkori emlékek is kötik e hangszer hangjához, nagyapja ortodox pap volt Gyulafehérvárott.)

A két *toacă* több ízben szerepet kap a darab folyamán, de a 110-141. ütemekben kizárólag ők játszanak, szabad, improvizatív, de nagyjából a leírt tradicionális mintát követő anyagot. A hosszan kibomló, tisztán ütőhangszereket foglalkoztató részek gyakran előfordulnak a kortárs román zenekari művekben. Pop közvetlen modellje valószínűleg Ștefan Niculescu *Ison II* című, 1975-ben született műve, illetve annak hasonló jellegű szakasza lehetett.

Említést érdemel még a darab befejező szakasza. A kulminációs területet relatíve nagyon hosszú levezetés követi (a 216. ü.-től kezdődően), ami eszünkbe juttathatja a Miorița-balladák nevezetes, költői záró részét, a meggyilkolt juhász végakarát tartalmazó *testamentumot*. (E befejező szakasz zenei anyagát a zeneszerző elmondása szerint szintén személyes élmény motiválta. Egy balesetbe torkolló ifjúkori kirándulás alkalmával, egy menedékházba menekülve, a komponista megbűvölve követte végig, amint egy hatalmas izzó fatuskó órák leforgása alatt hamuvá porlad. Voltaképpen ezt az élményt szerette volna zenei eszközökkel megjeleníteni.)

2. A kolinda saját hazájában

2/28. kotta: Adrian Pop: Etos I – részlet

Az 1979-ben keletkezett *Solstițiu* már címében is – napforduló – a kolindák évköri kontextusára utal. A darab formai szerkezete nagyban hasonlít az *Etos I*-éra, ez is két témás laza variációsorozatnak tekinthető. Az egyik téma, a kolinda itt is diatonikus, a másik, a saját anyagon alapuló pedig kromatikus természetű. Hasonló motivikus kapcsolatot tartanak fent egymással, mint az előbbi mű esetében.

Megítélésünk szerint a kolinda román műzenébe való beépülése a legszerveesebb és legösszetettebb módon Adrian Pop műveiben valósult meg. Az ő művei közül is kiemelkednek a zenekari kompozíciók. Ezekben a kolinda, mint konkrét zenei alapanyag jelenik meg, sokféle, komplex és újszerű zeneszerzői eljárással kapcsolódik össze, és nem utolsósorban szellemi síkon is hiteles módon járja át a műveket.

Adrian Pop életművének legutóbbi találkozása a román kolindával a 2006-os *Cântece de stea*. A furulyára, fuvolára, gordonkára, csembalóra és szoprán hangra íródott mű a kolozsvári Baroque Ensemble Transylvania megrendelésére született. A régi zenét játszó együttes tagjai arra kértek jó néhány zeneszerzőt, hogy játsszanak el a gondolattal, milyen lehetett volna a nem létező román barokk műzene, és írjanak számukra ilyen műveket.

Pop darabjában George Breazul csillagének-gyűjteményéből⁴¹ származó dallamok állnak össze lendületes, játékos, finom szövésű dalciklussá. Románia a mű készülésekor évében foglalta el helyét az Európai Közösségben. A *Cântece de Stea*-ban a román kolinda (pontosabban a csillagének) épp így foglalja el a helyét az európai zenetörténet egy fontos szakaszát szimbolizáló áldézetek – egy barokk prelúdiumra emlékeztető csembaló-bevezető, egy gavotte-imitáció és egy ortodox egyházi ének – ölelésében.

⁴¹ George Breazul: *Colinde*. (București: Fundația culturală regală, 1938)

3. A kolinda magyar zeneszerzők műveiben

3.1. A zeneszerző Bartók és a kolindák

Kétségtelen, hogy a dolgozatunk által feldolgozott téma centruma Bartók Béla életművében van. Akár a tudományos vonatkozásokat, akár a zeneszerzői teljesítményeket tekintjük, mindig ő a kiindulópont. Rá hivatkozunk, ha hagyományt emlegetünk, az újdonságokat pedig az ő életművéhez mérjük, ahhoz viszonyítva értékeljük.

Bartók kolindákkal kapcsolatos tudományos tevékenységét az első fejezetben ismertettük. Igyekeztünk minél szélesebb körben és minél több vonatkozással alátámasztani, hogy a román kolindák valódi jelentőségét, ha nem is minden előzmény nélkül, de elsősorban ő ismerte föl. Az alapvető jelentőségű munkáiban lefektetett elvek – nemcsak a kolindák, hanem általában a román népi verseléssel kapcsolatosan – máig érvényben vannak, még ha a kutatás azóta néhány vonatkozásban módosított is ezeken.

Bartók kolinda-vonatkozású kompozícióival azonban nem foglalkozunk részletesen e dolgozatban. Ennek több oka is van. Egyrészt azt szeretnénk, ha a hangsúly a Magyarországon szinte alig ismert román zeneszerzőkre, illetve a huszadik század második felének magyar komponistáira kerülne inkább.

A *Cantata profanára* vonatkozó, szinte könyvtárnyi szakirodalmat nem szándékozzuk tovább szaporítani. Van olyan mű is (*Kilenc román népdal*), amely máig kiadatlan, így alapvető tudományos értékelése is várat még magára. A 44 duó négy kolinda-alapú tétele egy széles ívű népzenei válogatásba illeszkedik, nem járna sok haszonnal kontextusukból kiemelve értelmezni őket.

A *Román kolinda-dallamok* I. sorozatát viszont részletesebben is áttekintjük. Ez a mű reprezentatív válogatást ad a Bartók számára feltehetően legértékesebbnek tartott kolinda-dallamokból, ugyanakkor valamiért eddig nem fordított rá nagyobb figyelmet a Bartók-szakirodalom, különösen nem az eredeti szokás és népdalanyag szempontjából.

Az említett művek alapját képező népdalok forrásanyaga megtalálható Lampert Vera ismert kiadványában.¹

¹ Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. (Budapest: Helikon Kiadó, 2005)

Az 1912-ből származó *Kilenc román népdal* negyedik darabja (*Ciucuri verde de mătăsă*), egy a Bánságból, Temesmonostorból származó népdal feldolgozása. Ez a kis darab a zeneszerző Bartók első találkozása a román kolindával.

Maga a népdal meglehetősen elterjedt típust képvisel, az ABAC képlettel leírható strófa a második és a negyedik sorában hordoz refrénszöveget. A bőszekundos fríg hangrendszer, a brăiloiui *giusto silabic*-rendszerbe tartozó, aszimmetrikus és váltakozó ütemes ritmika jellemzően képviselik a műfaj – legalábbis a korszak számára – egzotikus ízeit. A kompozícióban Bartók, más korai népdalfeldolgozásaihoz hasonlóan, nem merészkedik az alapanyagtól túlságosan távolra, a zongora egyszerű akkordsorozattal kíséri az énekszólamot. Az alapdallamot Bartók később a *Román kolindadallamok*ban (I. sorozat, 4. tétel) is feldolgozta.

A *Negyvennégy duó* a következő számú tétéleiben használ fel kolindadallamot: 21., 29., 30., 31. Mind a négy darabot az *Újévköszöntő* címmel jelöli meg a szerző, (1)-(4)-ig számozva őket. Az elnevezés – azon kívül, hogy világossá teszi, hogy tematikailag összetartozó darabokról van szó – néprajzi szempontból is teljesen jogos, hiszen mint láthattuk, a kolindálás eredetét tekintve újévi szokás.

Az első darab (21.) a duók második füzetében, a többi három (29-31.) közvetlenül egymás mellett, a harmadikban helyezkedik el. Az utóbbi darabok alapjául szolgáló népdalok abban is megegyeznek, hogy ritmikailag a *giusto silabic*-kategórába tartoznak. Noha Brăiloiura támaszkodva korábban már kifogásoltuk Breuer János „kolinda-ritmika”-terminusát (nem létezik speciális kolinda-ritmika, illetve e műfajon belül is többféle típus létezik), kétségtelen, hogy ezek a hegedűduók is mind magukon hordozzák azokat a jellegzetességeket, amelyeket Breuer a kolindák hatásának tudott be a bartóki életműben.²

Nem kétséges, hogy a népdalok kiválasztásánál elsősorban különleges ritmikájuk játszott szerepet. Kiváltképp izgalmasak azok a metrikai kétértelműségek, amelyek a dallamoknak a harmonizálás általi értelmezéséből, illetve az imitációs megoldásokból adódnak (A 29-31. darabokban bőven találunk ezekre példát).

Ha Bartók és a kolindák kapcsolatáról esik szó, a legtöbben nyilván a *Cantata Profanára* gondolunk elsősorban. Noha voltaképp ez a mű szerzett világhírt a román

² Breuer János: „Kolinda-ritmika Bartók zenéjében”. In: Breuer János – Dobszay László – Földes Imre et al. (szerk.): *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zeneelméleti konferencia anyaga.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977) 84-102.

kolindának, zenéjében nem, csak szöveganyagában használ fel közvetlen népi anyagot. (Itt jegyeznék meg, hogy Ioan R. Nicola tanulságos dolgozatot írt e kolinda kevés dallamváltozatáról. Ebből egyértelműen kiderül, hogy az ehhez a szöveghez kapcsolódó zenei anyagok már Bartók korára lényegében kihaltak. Mind a hat, Nicola által összegyűjtött változat rendkívül egyszerű, mondhatni primitív recitatív dallam.³)

A librettó alapjául szolgáló két kolindát Bartók 1914 áprilisában, két Maros megyei faluban, Felsőorosziban (Urisiu de Sus) és Idecspatakán (Idicel) gyűjtötte.⁴ A rejtélyes értelmű szövegnek – amely egyfajta kulturális közmegegyezés szerint a román népköltészet három csúcsteljesítményének egyike⁵ – az évtizedek során megszámlálhatatlan értelmezése született. A sok gyermekkel megáldott vadásznak szóló kolindát⁶ próbálták már megközelíteni a közvetlen társadalmi-történelmi konfliktusok szintjén, a mélypszichológia segítségével, ókori mitikus történetekkel, vagy éppen keresztény legendákkal való összevetés alapján, de még az asztrális szimbolika segítségével is.⁷

Az azóta igencsak elkoptatott frázissá lett befejező sor: „csak tiszta forrásból” azonban valóban Bartók leleménye – hiszen a román eredetiben csupán „numai din izvoare” („csak forrásból”) szerepel –, és Szabolcsi Bence is jogosan nevezte a zeneszerző „legszemélyesebb hitvallásának”. Külön értekezések témája lehetne e sor tartalmának továbbélése, (félre)értelmezési módjai a háború utáni évtizedek irodalmában,

³ Lásd Nicola, Ioan, R.: „Colinda vînătorilor metamorfozați în cerbi”. *Lucrări muzicologice* 4. (1968) 59-86.

⁴ A szövegeket Bartók saját költői fordításában gyúrta egygyé és használta fel műve alapjául. Mint az köztudott, a *Cantata* eredetileg egy több darabból álló kantátaciklus egyik darabjának íródott; a román, szlovák és magyar szövegre készült vokális alkotások közül végül egyedül a román szövegre írott mű készült el. A librettó kialakulásával, a felhasznált anyagokkal, fordításokkal kapcsolatban a legfrissebb összefoglaló az alábbi munkában található: Miskolczi Ambrus: „Tiszta forrás” felé. *Közelítések Bartók Béla és a Cantata Profana világához*. (Budapest: Gondolat, 2011) Ennek egy korábbi, kivonatos változata: Miskolczi Ambrus: *A szarvasfiúk „rejtélye”. A kolindától a Cantata profanáig*. (Budapest: Lucidus kiadó, 2010) A felhasznált fordításokat illetően ki kell emelnünk Erdélyi József munkáját.

⁵ A másik kettő a *Miorița (A bárányka)* és a *Meșterul Manole (a Kőműves Kelemen-ballada román változata)*.

⁶ Lükő Gábor: „A Cantata Profana témájának népi ábrázolása”. *Művészet* VII/11 (1966. november): 21.

⁷ Csak néhány alapvető, illetve jellegzetes munka a szövegértelmező szakirodalomból: Kerényi Károly: „Bartók Béla Cantata Profana-ja”. Ford.: Kertészné Gál Anna. *Forrás* VII/12 (1975. december): 73-77.; Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964); Miskolczi Ambrus: *A szarvasfiúk „rejtélye”. A kolindától a Cantata profanáig*. (Budapest: Lucidus kiadó, 2010); Palkó István: „Bartók Béla Cantata Profanájának szövegéről”. In: Palkó István (szerk.): *Órség. Versek, regények, elbeszélések, tanulmányok*. (Szombathely: A Magyar Írók Szövetsége Szombathelyi Csoportjának kiadványa, 1954. 14-24.); Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból*. (Budapest: Mandátum, 1990); Szabolcsi Bence: „Cantata Profana”. In: Kroó György (szerk.): *Miért szép századunk zenéje?* (Budapest: Gondolat, 1974); Tallián Tibor: *Cantata Profana. Az átmenet mítosza*. Gyorsuló Idő sorozat. (Budapest: Magvető Kiadó, 1983); Vikárius László: „Béla Bartók's »Cantata Profana« (1930): A Reading of Sources”. *Studia Musicologica* 35. (1993-94/1-3): 249-301.

képzőművészetében, beleértve a filmművészetet is.⁸ Egy biztos, amit mi elemzéseink során kolinda-motívumként, illetve kolinda-szellemiségként határozunk meg, az biztosan nem létezne a szarvassá vált fiúk története és Bartók remekműve nélkül.

3.1.1. *Román kolinda-dallamok, zongorára*⁹

Az 1915-ös keltezésű zongoradarab-sorozat, a *Román kolinda-dallamok* – amelyben a feldolgozott dallamok két, egyenként tíz népdalból álló ciklusba rendeződnek – teljesen érett formában illeszkedik abba a műcsoportba, amely a *Gyermekeknek* négy kötetével indul, a *Szonatinával*, a *Román népi táncokkal*, majd a *Tizenöt magyar parasztdallal* és az *Improvizációkkal* folytatódik és az 1927-ben lezárt *Három rondóval* ér véget. Közös vonása e műveknek, hogy a népi anyag feldolgozási módjainak bartóki értelemben vett első szintjét képviselik ; vagyis maga a népdal szinte teljesen érintetlen marad, általában kétszer-háromszor megismétlődik, és legfeljebb apró elő- és utójátékkal egészül ki. A zeneszerző leginkább a romantikus harmóniavilágból származó, mégis visszafogott, askzétikus eszközökkel fest érzékeny hátteret a dallamok mögé.

A népdalfeldolgozás – mint műfaj – egyik alapvető zeneszerzői problémája, hogy miként lehet egy apró, pár soros, mégis megbonthatatlanul zárt és egységes dalformából organikus módon nagyobb zenei struktúrát építeni. Bartók ezekben a műveiben úgy oldja meg ezt a kérdést, hogy több azonos, hasonló vagy éppen egymással ellentétes karakterű, tematikájú dallamot helyez egymás mellé. Voltaképpen a parasztdalok természetes közegében is jól ismert népdalsorozatot, népdalcsoportot hozza létre. A komponista gyakori eszköze, hogy a tematikus egység biztosítása végett olyan dallamokat válogat ki, amelyek dallammagva, dallamváza, jellemző hangközugrásai is hasonlóak. (A legszembeütőbb esetek a *Román kolinda-dallamok*, I. sorozatából: 2-3., 5-6., 9-10. dallamok.) A dallamok többsége Bartók Hunyad megyei gyűjtéséből került ki. Ezzel kapcsolatban alapvető fontosságú információk találhatóak Biró Viola közelmúltban megjelent tanulmányában.¹⁰

⁸ Egy széleskörű válogatás a „bartóki modell” költészeti terméséből: Szokolczay Lajos (szerk.): *A szarvassá változott fiú. Magyar költők versei Bartók Béláról*. (Budapest: Kozmosz könyvek, 1981)

⁹ Az elemzés bővebb változata szemináriumi dolgozatként íródott Kárpáti János *Bartók-analítika*-kurzusára, a 2010-11-es tanév első szemeszterében.

¹⁰ Biró Viola: „A nagy háború küszöbén. Bartók hunyadi gyűjtésének néhány tanulsága”. *Magyar Zene* LIII/2 (2015. május): 121-145. A kolindákkal kapcsolatban lásd 139-144.

László Ferenc tanulmányában, részben a román nyelvű szakirodalomra támaszkodva, érdekes megállapítást tesz e darabok zenetörténeti besorolását illetően. „Esztétikai értékelésüket, stílustörténeti betagolásukat elősegíti, ha nemcsak az úgynevezett folklorizmus, hanem a huszadik századi neoklasszicizmus összefüggésében is szemléljük őket.”¹¹ Ha megszorításokkal kell is értelmezni e sorokat, érdemes belegondolni, hogy az a mód, ahogyan Bartóknál a készen kapott, idegen anyag az individuális, korszerű stílusjegyek foglalatába olvad, felvethet ilyen asszociációkat is.

A népdalsorozatokban általános jelenség (akárcsak a variációs formában), hogy az apró láncszemek nagyobb egységekbe rendeződnek, létrehozva ezzel egy a sorozatszámoktól független, azzal párhuzamos struktúrát. Ez figyelhető meg a *Román kolinda-dallamok* I. sorozatában is, amely tíz önálló népdalt használ föl, ám érzésünk szerint három nagyobb formai egységre oszlik (**I.**: 1-3., **II.**: 4-7., **III.**: 8-10.). Belső felépítésük, karakterük szerint az első kettő formarész mutat több rokonságot (kvázi-*Stollen-Stollen-Abgesang*).

Az **I.** formarész indulása (1.) teljesen szabályszerű: emelkedő moll-hármashangzatból kibomló unisono-dallam, amelyet megduplázott orgonapont támaszt meg. Az orgonapont kedvelt eszköze Bartók apró népdalfeldolgozásainak, kiválóan alkalmas arra, hogy egyben tartsa ezeket a miniatűr zenei formákat. Itt azonban még külön jelentősége is lehet: az unisono (fiatal fiúk, idősebb legények, férfiak által énekelt) dallam alaphangját makacsul kitartó, egyszerű népi hangszerek hangját idézheti. Az orgonapont hangonként csúszik lejjebb, mígnem a (balkáni, délkelet-európai népzeneekre igencsak jellemző módon) II. fokon záródó dallam alatt eléri a dominánst.

Béla Bartók.

3/1. kotta: Bartók Béla: Román kolinda-dallamok, I. sorozat/1. – részlet

¹¹ László Ferenc: „Bartók és a román kolindák”. In: Uő: *Bartók markában*. (Kolozsvár: Polis, 2006) 122.

A 2. darab intermezzo-jellegű, fölhasznált dallama egy gyermekkolindáé. Hangkészlete mindössze egy dúr-trichord, ám változó ütemű metrikája, és a két kétütemes sor közé ékelődő háromütemes refrén egészen rafinálttá teszi.



3/2. kotta: Bartók Béla: Román kolinda-dallamok, I. sorozat/2. – részlet

Kétszer ismétlődik, először a jobb, másodszer a bal kézben, majd egészen váratlanul robban be a 3. népdal emphatikus dallama. Három alkalommal szólal meg ez is, egyre fokozódó hevülettel.

Annál nagyobb kontrasztot képez ezután a **II.** részt indító 4. dallam, amelynek másodszori elhangzása, a mű során először, nem akkordkísérettel, hanem bámulatosan finom kétszólamú szerkesztés keretében történik meg. A II. formarész afféle pihenő szakasz, középrész az I. szélsőséges dramaturgiai történései után. Elsőre nem túl látványos, a háttérben meghúzódó motivikus hasonlóság kapcsolja össze a 4-5-6. dallamokat. Ezen felül a 6. első fele, beragadó orgonapontjaival (itt a kvint, majd később kvart szól folyamatosan) mintha finoman visszautalna az egész mű indulására, a 7. pedig, összetett ritmikájával, érzékeny mozdulataival, gazdag kifejezésével az I. formarészt záró 3.-ra emlékeztet.

A **III.** nagyobb szakasz (8-9-10.) mintaszerű megoldása Bartók jellegzetes, hatásos „népi finálénak” (Lásd *Román népi táncok, Tizenöt magyar parasztdal*), azoknak összes tipikus stílusjegyével együtt ; úgy mint: dudu-, vagy oktávismételgető basszus, mixtúrák, esztám-ritmusok, beragadó szekundok, szólamcserék, kiállások, egyre magasabbra srófolt tempó stb. A megoldások egyszerűsödnek, ám semmit sem veszítenek mívésségükből, aprólékos kidolgozottságukból.

A szintén 10 darabot tartalmazó II. sorozat mind az egyes tételek felépítését, mind egymásutánjukat illetően hasonló elvek alapján épül fel. Talán valamivel több és jellemzőbb ebben a sorozatban a barokkos, kontrapunktikus elemek használata, illetve általában a szólamyszerű gondolkodásmód. A 6-7-(6). tételknél hasonló, a darab testébe ékelődő, kvázi-triós forma tűnik fel, mint amilyennel a *Tizenöt magyar parasztdal*ban is találkozhatunk.

3.2. Bartóki hagyomány? A kolinda a huszadik század második felének magyar műzenéjében

A bartóki örökség óriási súllyal nehezedett a háború utáni időszak magyar zeneszerzési törekvéseire. Nem meglepő, hogy az irányadó teljesítmények – az ötvenes évek sematikus divertimentó-stílusától megszabadulva – más utakon indultak kibontakozásnak. Több évtizednek kellett eltelnie, amíg a főbb tendenciák visszafogadták magukba a bartóki múltat is. (Természetesen nem függetlenül a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek művészeti törekvéseinek más tereken is megmutatkozó klasszicizáló hajlamaitól.)

A román kultúra inspirációja azonban időnként feltűnik a háború utáni magyar zeneművekben.

A *Cantata profana* bemutatóját élete alapvető élményeként számon tartó Kósa Györgyre olyan nagy hatást gyakoroltak a Kádár Béla által fordított román népballadák¹², hogy közülük jó néhányat meg is zenésített. Ezek közül kettő a román népköltészet emblemikus darabja, *A Bărănyka* (1964) (Miorița) és *Manole Mester* (1965) története. Kósa ezeket kantáta formájában dolgozta fel, további hat szövegre pedig kórusművet komponált (*Erdélyi havas balladák* (négy gyerekkar, zongorakíséretes dalváltozatban is, 1964), illetve a *Két újabb Erdélyi havas ballada* (1965)).¹³

A szoprán és bariton-szólóra, fuvolára, gordonkára, hárfára és üstdobokra írott kantátáról, *A Bărănykáról* úgy nyilatkozik a zeneszerző, hogy Bartók *Cantatájával* ellentétben a zene itt „a tárgy meseszerűségét” igyekszik megragadni.¹⁴ A bukaresti bemutatón jelenlévő és Kósával riportot készítő László Ferenc is hasonló észrevételeket tesz. Dicséri a mű áttetsző, világos faktúráját, a narrációt finoman kísérő hangszerelést. Megállapítja, hogy a műben nem szerepel sajátos, román folklórelem – Kósa amúgy sem vonzódott a népzene iránt –, noha használ archaikus jellegű zenei „össejteket”.¹⁵ A Miorița-történetnek, amint azt már említettük, létezik kolindaváltozata is. A Kósa-mű azonban a terjedelmesebb balladaformát használja.

Kolindafeldolgozásokat, a kolindákhoz kapcsolható műveket – értelemszerűen – inkább az erdélyi magyar szerzők munkásságában találunk a háború utáni évtizedekben.

¹² Kádár Imre (ford.): *A havas balladái*. (Kolozsvár: Erdélyi Helikon, 1932)

¹³ Dalos Anna: *Kósa György*. (Magyar zeneszerzők 2. Budapest: Mágus kiadó, 1999) 20.

¹⁴ László Ferenc: „Bartókról, a bărănykáról. Kósa Györggyel Bukarestben”. *A Hét* VII/43 (1976) 6.

¹⁵ Uo.

A Bukarestben élő avantgárd zeneszerző, Oláh Tibor *Timpul cerbilor* (1973) című nagyszabású, elektronikus elemeket is tartalmazó kórusműve a román főváros neves Madrigálkórusa számára íródott. A kompozíció annyiban kötődik témánkhoz, hogy nonszensz szöveganyaga refrénszövegekből, illetve azok töredékeiből építkezik. A cím is – szarvasok ideje – azt sugallja, hogy a mű által ábrázolt atmoszféra a homályos ételmű szövegelemek mitikus korát idézi. A kortárs magyarországi zenei termésből Durkó Zsolt *Altamirája* kínálkozik analógiaként.¹⁶

Csíky Boldizsár 1975-ös keltezésű, vonószenekarra és szólistákra írott kantátája a *Colind vânătoresc (Vadászkolinda)* címet viseli. Kottaanyag, felvétel nem elérhető a műből, és Németh G. István kismonográfiája sem említi, csupán a kötet műjegyzékében.¹⁷ A szerző tájékoztatása szerint a darab voltaképpen alkalmazott zenei funkcióval íródott, és nem tartozik életműve fő vonulatához. Terényi Ede szintén kantáta-formában dolgozott fel egy másik népszerű és elterjedt kolindatípust (*Nunta soarelui, (A Nap lakodalma)* női karra és zenekarra, 1973)

Márkos Albert *Két bihari népdal* című nőikari művének első tétele kolinda alapján íródott. A dallam, amelyre a Miorița-történet egy változatát énekelték, megtalálható egy Traian Mírza által szerkesztett gyűjteményben.¹⁸ A mű keletkezési éve ismeretlen.

¹⁶ Oláh Tibor (Tiberiu Olah) életműve a jól feldolgozott romániai zeneszerzői munkásságok közé tartozik. Saját írásai, tanulmányai, a vele készült interjúk és a műveiről íródott tanulmányok jó része megtalálható az alábbi gyűjteményben: Tiberiu Olah (Olguța Lupu ed.): *Restituirii*. (București: Editura Muzicală, 2008) (A *Timpul cerbilor*-ról több beszámoló, elemzés is olvasható a 427-439. oldalakon.) További, Oláh munkásságáról szóló tanulmányok olvashatók a következő kötetben: Olguța Lupu (ed.): *Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului*. (București: Editura Muzicală, 2008)

¹⁷ Németh G. István: *Csíky Boldizsár*. (Magyar zeneszerzők 25. Budapest: Mágus kiadó, 2003)

¹⁸ Traian Mírza: *101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri*. (Oradea: Casa Județeană a Creației Populare Bihor, 1968) 10. Az adat Szenik Ilona szóbeli közlése alapján. (2012. március 27.)

3. A kolinda magyar zeneszerzők műveiben

Allegretto, cantabile Miorița, versiune colind

Traian Mîrza gyűjtése

I+II+III *mf*

1) În - tor - cu - se - n - tor - cu, În - tor - cu - se - n - tor - ce,
2) Doi is fră - ți - șo - riu, Doi is fră - ți - șori.

3

Trei pă - cu - ră - re - iu La trei stâni de - oi.
U - nu - i străi - nă - șe - lu, U - nu - i străi - nă - șel.

III+ $\frac{1}{2}$ II

5

3) Cei doi fră - ți - șo - riu, Cei doi fră - ți - șori

7

Tă' să go - mo - ne - u Și să sfă - tu - ieu,

I+ $\frac{1}{2}$ II

9

4) Ce - la stri - nă - șe - lu, Ce - la stri - nă - șel

III+ $\frac{1}{2}$ II

4) Ce - la — stri - nă - șel, Ce - la — stri - nă - șel

I+ $\frac{1}{2}$ II

11

Tă' din grai gră - ie - le, Tă' din grai gră - ie:

III+ $\frac{1}{2}$ II

Tă' din grai, — Tă' din grai gră - ie:

3/3. kotta: Márkos Albert: Trei păcurărei – részlet

A magyarországi szerzők közül Csenki Imre, a neves népművelő, pedagógus, cigányfolklór-kutató és zeneszerző több művében dolgozott fel kolindadallamokat (*Colinda Concerti*, vonószene karra, 1984 ; *Colindák*, kis szimfonikus zenekarra, 1987 ; *Transilvaniai mozaikok III (Változatok Colinda témákra)*, vonószene karra, 1989). A darabok többnyire hangulatidéző népdalharmonizálások, 5-17 darabot tartalmazó variációszerű sorozatok, könnyű, (fél)amatőr zenekarok számára elképzelt hangszerelésben. A feldolgozott dallamok többnyire valóban az archaikus rétegekből származnak, egyik-

másik több darabban is feltűnik. A művek kiadatlanok, kéziratukat az Országos Széchényi Könyvtár Zenei Gyűjteménye őrzi.¹⁹

Vajda János kolindaszöveget használt fel egy ötszólamú vegyeskari kompozíciójához (*Kolinda*, 1985). Nagy László költői fordítása (*Magasságot járó széllel*)²⁰ erősen stilizálja az eredeti népi szöveget. Vajda művének sajátossága, hogy a magyar(ra fordított) szöveggel párhuzamosan latin nyelvű zsoltársorokat („Cantate Domino, canticum novum”) is alkalmaz. A két szöveg közötti átjárhatóságot a kolinda refrénsora („Zengünk neked Uram, éneket!”) biztosítja. Noha folklórányag ebben a darabban sem szerepel, a *giusto silabic*-ritmika megjelenik, illetve érdekes és egyéni kapcsolat tárul fel közte és a beat-jellegű prozódia között.

A kórusmű jól példázza a szerző eklektikus stílusának számos jellegzetes elemét. A népköltészeti fogantatás, a jellegzetes ritmika, a karácsonyi műdalok dallamvilága, a latin nyelvű tradíció, illetve a huszadik századi repetitív és könnyűzenei irányzatok összekapcsolódása eszünkbe juttatja a Vajda-kortárs Adrian Pop *Cântece de Stea* című művének kezdetét. Pop darabjában az első feldolgozott csillagének egy reneszánsz táncimitáció és egy ortodox egyházi éneket idéző csellószóoló háttéréből bomlik ki, ezzel is mintegy kijelölve a román kolinda kulturális közegét.

A marosvásárhelyi születésű, de évtizedek óta Magyarországon élő Orbán György három tételes vonószenekei tablója – *Sopra canti diversi*, 2014 – egyfajta erdélyi triptichon. Az első tétele egy jellegzetes román, a második egy szász, a harmadik egy székely-magyar népdal változatos kompozíciós eszközökkel történő feldolgozása. A szerző, aki Kájoni János kódex-dallamai közül jó néhányat feldolgozott két másik vonószenekekre írott sorozatában (*Udvari tánczok*, 2012, *Ludus tabulaturæ*, 2014), ebben a ciklusban olyan népi eredetű dallamokat választott, amelyek valamilyen áttételes módon kapcsolódnak Kájoni alakjához.

Az első tételben felhasznált román népdal nem más, mint a közkedvelt *Mă lui, lui* egy változata (találkoztunk már vele Tudor Jarda kórusművének elemzésekor). Ez a dallamtípus valóban rendkívül elterjedt Erdély középső területein, így nem zárható ki, hogy a kalotaszegi Jegenyén, más elképzelések szerint a mezősegi Kajánon született Kájoni gyerekkorában találkozhatott vele.²¹

¹⁹ A kéziratok az alábbi jelzeteken érhetők el: *Colinda concertî*: Ms. Mus. 8.144 ; *Colindák*: 9.124 ; *Transilvaniai mozaikok III (Változatok Colinda témákra)*: Ms. Mus. 10.052

²⁰ Nagy László: *Darázskirály. Válogatott műfordítások 1958-1968.* (Budapest: Magvető kiadó, 1968) 311.

²¹ Orbán György: „A szerző jegyzete”. In: Uő: *Sopra canti diversi*. (Kisoroszi: 2014. Kézirat.) 2-3.

Orbán a saját művéhez írt magyarázó szövegben néhány mondattal is érzékletesen világítja meg a *Mă lui...* népzenei és irodalomtörténeti hátterét. Kompozícióját formailag a passacaglia és a rondó között helyezi el.²²

A mű struktúrájában több, legalább három témából építkező rondó-jellegű formát látunk. A főtéma maga a kolindadallam, amely négyszer jelenik meg a darab folyamán, egyre magasabb feszültséggel telítetten. A másik két téma e megjelenések között, mintegy epizódként tűnik föl, először önállóan, majd egymással, végül pedig a népdallal is összekapcsolódva. A darab kulminációs szakasza a 120. ü.-ben indul, amikor is mindhárom anyag megjelenik, maga a népdal pedig augmentált formában, *ff* hangerővel.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 118 to 122. The score is for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), and Cello (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with a 'T' symbol above the first system. The first system (measures 118-120) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second system (measures 121-122) continues this pattern. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *ff in rilievo*. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

3/4. kotta: Orbán György: Sopra canti diversi, I. Colindă – részlet

A darab ritmika-metrikai értelemben a hagyományos 4/4-es metrum és a *giusto silabic*-ritmika küzdelmén alapul. Az anyagok mindkét ritmikai irányba alakíthatóak, a kombinációs lehetőségek a kompozíció nagyfokú variabilitását eredményezik.

²² Uo.

Az imént felsorolt és bemutatott zeneszerzői teljesítményeknek egy közös nevezője biztosan van – Bartókot leszámítva viszonylag egyedülállóak szerzőjük életművében. A múlt század második felének magyar zeneszerzésben csupán egy jelentős komponistánál lehet kimutatni szisztematikus érdeklődést a kolinda irányában, amely nem csak felvillanás-szerűen, egy-egy mű erejéig jelenik meg, hanem szinte folyamatosan visszatérő motívuma lesz az életműnek. Ez a zeneszerző Kurtág György. Az ő munkásságának ide vonatkozó részével ezért az alábbiakban jóval bővebben foglalkozunk.

3.3. A kolinda és a kolinda-motívum Kurtág György életművében

Kurtág György életművében a kezdetektől fogva rendkívül szoros kapcsolat mutatható ki a bartóki hagyománnyal. Dolgozatunk témájának fényében csupán egyetlen, ám korántsem mellékes szálra fogjuk föl hívni a figyelmet ezzel kapcsolatban, a kolinda-motívum jelenlétére.

Kurtág mindig különös érzékenységgel emlékezik meg a szülővárosában, Lugoson töltött gyermek évekről, annak ellenére, hogy ellentmondásos, számára is sok megpróbáltatást hozó történelmi korszakról van szó. Alapvető jelentőségűek életében az otthoni közegben tapasztalt első zenei hatások, a lugosi líceum tudós tanárával, a rettegetve tisztelt Felicean Brinzeuval kapcsolatos élmények, az ifjúkori barátok, példaképek alakjai (elsősorban a fiatalon elhunyt hegedűs-kamarapartner, Ștefan Romașcanu említendő itt).²³ A román kultúrához, különösen a nyelvhez és a költészethez való mély és bensőséges kapcsolata tehát elsősorban a gyermekkorból eredeztethető.²⁴

De említhetünk egy későbbi életrajzi momentumot is. Ez elsősorban nem a román vonatkozásokhoz visz közelebb, de az évtizedek alatt növekvő tendenciát mutató népzenei érdeklődéshez feltétlenül. 1973-ban, egy hosszabb alkotói válságból egy olaszországi, majd egy erdélyi körutazás élménye mozdította ki a zeneszerzőt. Erdélyben többek között népzenei előadások után is érdeklődött. Kolozsvárott, a Folklór Intézetben Szegő Júlia segítségével hallgatott felvételeket, majd Széken élőben is

²³ László 1976. 6.

²⁴ Az életmű rendkívül sokrétegű voltában, amely a zenei hatások mellett a nyelvi, szövegválasztási területeken is megmutatkozik, szintén nehéz nem felismerni a gyerekkori tapasztalatok gyökereit. A háború előtti Bánság német, román, magyar, szerb, zsidó, cseh kulturális miliője egyfajta kicsinyített modelljét mutathatta a korabeli Közép-Európa nemzetiségi és kulturális állapotainak.

találkozott népi muzsikusokkal. Ekkor hallotta – először felvételtől – Halmágyi Mihály hegedűjátékát is, amely annyira magával ragadta, hogy a neves muzsikust fel is kereste Gyimesben. Ennek az élménynek a zenei lecsapódása a *Játékok* című zongoradarab-ciklus *Hommage à Halmágyi Mihály* című négykezes-zongoradarabja. Egy másik idős adatközlő hosszúfúrulya-játéka és éneklése pedig a *Hommage à Farkas Ferenc* (4) (*Szerelem, szerelem, játékozott gyötrellem...*) című tételt ihlette.²⁵

A kulturális-nyelvi referenciák Kurtágnál fellelhető sokaságában a román vonatkozások, ha nem is túlságosan gyakoriak, de fontos helyet foglalnak el. Több mű ajánlása szól a bukaresti zeneszerző-pályatársnak, Anatol Vierunak²⁶, a már említett Ștefan Romașcanunak²⁷, illetve a kolindákon kívül más jellegzetes népzenei műfaj (*Doina*, *Játékok* VI/30.) is ihlető erővel bírt a komponista számára.

A mély és bensőséges kapcsolat e nyelv és kultúra iránt – amely Brînzeu professzor óráin alapozódott meg – mégis csak a nyolcvanadik életében túl virágzott ki. A *Colindă-Baladă* című nagyszabású kórusmű, amellyel a továbbiakban részletesen foglalkozunk majd, 2008-ban készült, bemutatója pedig egy évvel később, a kolozsvári Cluj Modern fesztiválon volt. Egyrészt talán olyan mélyen eltemetett és féltve őrzött rétegekről van szó az alkotó személyiségében, hogy egyszerűen ennyi időnek kellett eltelnie e fontos tartalmak felszínre kerüléséig. Mindebben olyan külső körülmények is közrejátszottak, mint Brînzeu egy nyelvészeti tanulmányának felbukkanása, amely pontosságával, tárgyyszerűségével lenyűgözte Kurtágot.²⁸

A román kulturális élet nagyra becsüli és sok tekintetben magáénak érzi azokat a törekvéseket, amelyek akár más ország, nép köréből származnak, de részben a román műveltség talajából is táplálkoznak. Így volt ez Bartók munkásságával kapcsolatban, és így látszik alakulni a jelenben Kurtág és Ligeti vonatkozásában is. Constantin Tufan-Stan lugosi zenetudós emelkedett módon „a spirituális forráshoz” való visszatérésről ír Kurtágról írott vékony kötetének címében.²⁹

²⁵ Varga Bálint András (szerk.): *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei 3.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009) 53.

²⁶ *Játékok* VII/21.: ...și încă două cuvinte lui Anatol... (1999) és egy kiadatlan dal: *Daniil Charms: Vstreća.* (1996).

²⁷ *Szálkák* (Op. 6c/4., 1973) és *Jelek, játékok, üzenetek* hegedűre/12.: *Calmo, sognando – Ștefan Romașcanu in memoriam* (2001).

²⁸ Varga 2009. 51.

²⁹ Constantin Tufan-Stan: *György Kurtág. Reîntoarcea la matricea spirituală.* (Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2009)

Előrevetítve az későbbiek tanulságait: maga a kolinda, tágabb értelemben pedig a román nyelv és kultúra Kurtág számára mélyen eltemetett személyiségbeli rétegeket, a gyermekkort, tágabban szólva egy elveszített, de vágyva vágyott édeni állapotot jelent.

3.3.1. *Hommage à Farkas Ferenc (2) – Foszlányok egy kolinda emlékképéből*

Az 1973-as esztendő olyan nagy fordulatot hozott a kurtági életműben, hogy ezt az időszakot akár új pályakezdeként is fölfoghatjuk. A *Játékok* zongoradarab-sorozata, az új alkotói periódus voltaképpen elindítója azóta is folyamatosan íródik, mára összesen nyolc kötetet számlál. Első két füzeté még egyértelműen pedagógiai céllal íródott, a későbbi darabok viszont egyre inkább albumlap-szerű zongoradarabokként, zenei naplójegyzettként, személyes üzenettként, emlékdarabokként írhatóak le. A *Játékok* ugyan nem kapott önálló opus-számot, viszont a benne található darabok, anyagok sokszor forrásai más kompozícióknak, átszivárognak az életmű más rétegeibe is.

Noha talán túlzásnak hangzik új pályakezdekről beszélni, azért tartjuk ezt mégis elfogadhatónak, mert nemcsak külső, stílári jegyek alakultak át ekkor az életmű folyamatában, hanem mélyreható, szemléletbeli változás is történt. Ennek egyik legfeltűnőbb jele, hogy a – háború utáni nemzetközi avantgárd zenére egyébként is olyannyira jellemző – „tisztán zenei” struktúrákkal szemben egyre inkább megjelennek konkrét zenei, vagy éppen irodalmi utalások, személyes motívumok. Így formálódnak lassan a Kurtág-művek *jelekké, játékokká, üzenettké*.

Megvalósulhatott az is, ami a hatvanas évek Kurtág-műveiben még teljesen elképzelhetetlen lett volna: népzenei anyagok idézése, vagy az azokra való közvetlen utalás.

Az *Hommage à Farkas Ferenc (2) – Foszlányok egy kolinda emlékképéből* című zongoradarab a *Játékok* harmadik füzetében található. A kolindát, amelyre az alcím utal, nem nehéz azonosítanunk az *O, ce veste minunată* kezdetű, egyik legismertebb román karácsonyi énekkel. Erre közvetlen adatunk is van, a Kocsis Zoltán számára készült kézírásos kottafüzetben, amely válogatást tartalmaz a *Játékok* darabjaiból, a zeneszerző le is kottázta ezt a dallamot.³⁰ Varga Bálint András kötetének egy lábjegyzetéből az is

³⁰ Kurtág György: *Kocsis Zoli hangjegyzete*. (Budapest: Editio Musica, 2016) 25. (Lásd még ezzel kapcsolatban Wilhelm András utószavát, 6.)

kiderül, hogy Kurtág a lugosi líceumban, kolinda-tanulás alkalmával ismerkedett meg ezzel az énekkel³¹ (erre az életrajzi motívumra a későbbiekben, a *Colindă-Baladă* elemzésekor még visszatérünk).

Az *O, ce veste minunată* nem tartozik az archaikus kolindák közé, mind dallami, mind szöveges jellemzői alapján egyértelműen műzenei eredetű.

~~X~~
O, ce veste minunată

Dumitru G. Kiriac

Andante moderato

1. *mf* *ce ves-te mi-nu-na-lă În Be-le-em ri-sa*
mf *Că ia Be-le-em Ma-ri-a Să-vîr-sind că-lă-to-*
mf *re-lă Că a năs-cuț prunc, Prunc din Du-hul*
ri-a În-tr-un mic să-lăș Din a-cel o-
Ștîrl, Fe-cioa-na Ma-ri-a *1. ri-a* *2. ri-a*
naș, A năs-cuț pe Hris-tos Hris-tos
cu-ut pe Me-sia Hris-tos

3 *De Fiul în al său nume
 Isăi L-a trimis în lume,
 Să se nască și să crească
 Să ne mîntuiească.*

~~4~~ *Păstorii văzînd o zarc,
 Din cer o lumină mare
 Ei fluterau, îngerii cîntau
 Și cu toți se bucurau.*

3/5. kotta: Dumitru G. Kiriac (feld.): *O, ce veste minunată*

A töredéknek, a torzónak közismerten nagy esztétikai jelentősége van a kurtági életműben. Tekinthetnénk ezt a vonzódást romantikus gesztusnak is, ám sokszor a zeneszerzői képzeletnek is lendületet ad az a szabadság, amelyet a kiegészítés lehetősége

³¹ Varga 2009. 69.

nyújt.³² Utalhatunk itt akár közvetlenül a *Hölderlin-dalokra*.³³, ahol a töredékben maradt szövegből hiányzó szavak, szókapcsolatok helyét mintegy kiegészíti a zenei anyag. (A szövegek megzenésítésének egészen speciális módja ez, amikor a szöveg és a dallam nem párhuzamosan halad. A zenei anyag tehát felváltva követ egy valóságos és egy imaginárius szöveget.)

Az *Hommage à Farkas Ferenc* (2) dallamanyaga valóban csak emlékkép. A darab egy körbenforgó tetrachordból építkezik, amely csak egy szegmentuma az *O, ce veste* hangkészletének. (Annak jellegzetes alsó kvartja, dominánsa hiányzik belőle, bizonytalanná téve ezzel a dallam tonalitását.) A legjellegzetesebb elem, amelyről esetleg rá lehet ismerni az eredeti dallamra, az a zongoradarab alapsorának zárlati pillanata. (A 2. fokú zárás egyébként is nagyon jellegzetes a román népzeneben, ezt az eszközt Bartók, majd később Ligeti által is meglehetősen gyakran használja.)



3/6. kotta: Kurtág György: *Hommage à Farkas Ferenc* (2) (*Játékok*/III.) – részlet

A zongoradarab szerkezete éppen ellentétes utat jár be a *Hölderlin-dalokéval*. Itt, a sorokra tagolható mű folyamán, mindjárt az első egységben megjelenik a dallam teljes változata. Az alpdallam olyannyira szigorúan ragaszkodik a tetrachord-hangkészlethez, hogy az első három ütemet kitöltő zenei anyagok egymás permutációjának tűnnek.

Az elkövetkezőkben mindig ugyanaz az alpdallam szólal meg, de mindig más és más szakaszokat hallunk belőle, eltérő kapcsolódásban és gyakran más hangra transzponálva. Mintha valóban egy álomra akarnánk visszaemlékezni ébredés után, de sehogyan se sikerülne összerakni az egész történetet.

A második sor szóról szóra megismétli az alpdallamot, de a kezdet *ppp*-jával ellentétben *f* dinamikával. A harmadik ismét a teljes dallamot hozza, a végső zárlat, az utolsó két hang elhagyásával, és az egész sort egy kis szekunddal lejjebb helyezve. A negyedik egységben a zárlaton kívül a sor eleje – a teljes első ütem – is elmarad. Ezen kívül még egy belső hang is elmarad, és a ritmika is megbolydul (a motívumok negyed

³² Varga 2009. 74-76.

³³ *Hölderlin-Gesänge* (Op. 35)

helyett nyolcad-értékkel indulnak). Az ötödik sor elindítja az alpdallamot, de három hang után le is áll, majd egy teljesen súlytalan helyen, a szakasz második felében veszi föl újra a fonalat, csupán négy hang erejéig. *G* helyett *b*-ről indul a dallam (a Lendvai-féle tengelyrendszer értelemben azonos funkciójú hangról).

3/7. kotta: Kurtág György: Hommage à Farkas Ferenc (2) (Játékok/III.) – részlet

Az új szakasz – a következő oldal első öt sora – középrészként értékelhető, amely tematikus kapcsolatot tart fenn az első résszel. A középrész „alaptémája” a darab kezdő motívumából ered, csak éppen a kezdő kvart-ugrás után nem kanyarodik vissza a dallam, hanem tovább lép és utána skálamenettel ereszkedik vissza. (Ez az alapmotívum a mű folyamán még sokszor visszatér. Tölcsérszerű kibomlása emlékeztet a *Bornemisza Péter mondásaiban* és sok más műben szereplő alapképletre.) A továbbiakban a középrész ezt a két ütemes témát dolgozza föl, hasonló eszközökkel, mint amelyekkel a mű első formarészében találkozhattunk (egyes hangok, hangcsoportok kiemelése, mások eltüntetése), illetve találkozhatunk itt még hangösszevonással, illetve az eredeti dallam komolyabb átalakításával is.

3/8. kotta: Kurtág György: Hommage à Farkas Ferenc (2) (Játékok/III.) – részlet

A darab utolsó három sorát tekinthetjük a darab reprizének. Visszatér az alapidallam, második és harmadik üteme megismételt formában, olyan módon, hogy minden üteme más tonalitásba van transzponálva. A sort végül egy *c''-g'* kvart zárja le, visszaidézve ezzel a darab első két hangját. Ezek az alapidallam kezdő formájának szélső pillérei is egyben.

3/9. kotta: Kurtág György: Hommage à Farkas Ferenc (2) (Játékok/III.) – részlet

Az utolsó sor – a darab kvázi-kódája – pedig a középrész kiinduló témájának visszatérése, egy tritónusz-távolsággal magasabbról indítva (a darab indulásának g^1-c^2 -kvartjára is visszautalva ezzel).

Az *Hommage à Farkas Ferenc* (2) fontos és sokat játszott darabja a *Játékok* sorozatának. Rendszeresen szerepel a Kurtág-házaspár évtizedek óta játszott közös műsorában is, 1997-es közös CD-felvételüknek³⁴ pedig éppen ez a darab a zárószáma.

3.3.2. *Lebenslauf* (Op. 32)

A következő mű kissé áttételesebb módon kapcsolódik témánkhoz. Az 1992-ben, Veress Sándor születésnapjának alkalmából írt, két basszetzekürtöt és két zongorát foglalkoztató *Lebenslauf* (*Életút*) (Op. 32) nem tartozik a sokat emlegetett Kurtág-művek közé, noha fontos szerepe van az életművön belül. (Kevés megszólalásainak egyik magyarázata lehet a meglehetősen ritka zeneszerzői előírás: a második zongorát egy negyedhanggal lejjebb kell hangolni.)

Farkas Zoltán önálló tanulmányban vizsgálta Kurtág zenéjének vándormotívumait, különös tekintettel az általa Hölderlin-toposznak nevezett(ek)re, és ebben az írásban részletesen tárgyalja a szóban forgó művet is.³⁵ Formáját kétpólusú modellként írja le, amely egy hangos, passionato-disperato és egy halk, finoman hangszerelt kolinda-jellegű dallam közötti kontraszton alapul. A hasonlat nem Farkas leleménye, a 46. ü.-ben, az inkriminált hangzásmodell első megjelenésekor valóban ott olvassuk az *Allegretto innocente* tempójelzés mellett a [*Wie eine Colinda-melodie*] kitétel is. Ebben az értelmezésében ez a szakasz itt a hevesen kitörő fájdalom után a vágyva-vágyott, ám elérhetetlen szépséget ábrázolná. Ez az ideális hangzaskép „a szépségért való küzdelem célja, sőt maga a szenvedés által kivívott szépség”, „amely viszont elnyerése pillanatában már csak emlék.”³⁶

³⁴ *Játékok* (Games). ECM Records, ECM 1619, 1997.

³⁵ Farkas Zoltán: „Egy Hölderlin-toposz útja. Vándormotívumok Kurtág György műveiben”. *Magyar Zene* XL/2 (2000): 213-235.

³⁶ I. m. 228.

Allegretto innocente [Wie eine Colinda-Melodie]

3/10. kotta: Kurtág György: Lebenslauf, Op. 32 – részlet

A hirtelen felvillanó szépség és annak akár brutális összetörése („Virág az ember”) az egyik legjellemzőbb kurtági alapotívum. Ebben az értelemben a kolinda-motívum az egyik kifejezési formája a szerző világán belüli ideális-torz ellentétpár ideális oldalának.

Farkas egy olyan kontextuson belül tárgyalja a *Lebenslauf*-ot, amely egy általa „másik Hölderlin-motívumként” jelzett anyag útját követi végig: a *Három régi felirat* (Op. 25) második, *Székelymángorló* című tételétől a *Játékok V.* füzetében található *Előhang egy Bálint-kiállításhoz* című darabján és a *Lebenslauf*-on át a *Sztélé* (Op. 33) nagyzenekari tablójáig.

A Farkas által elmondottakat talán egy lényeges momentummal tudjuk kiegészíteni. A két ellentétes jelentésű zenei anyag, a „Hölderlin-motívum” és a „kolinda” azonos törzről fakad, voltaképpen egymás variánsai. A kolinda felnagyítja, diatonikus formában adja elő a szűk járású, kromatikus témát:

3/11. kotta: Kurtág György: Lebenslauf, Op. 32 – részlet, vö. 3/9. kotta.

3.3.3. Áttételes kapcsolatok – eddigi tanulságok

Szintén Farkas Zoltán írásában található egy szóbeli közlésre alapozott, különösen fontos információ. Eszerint mikor Demény János Ligeti és Kurtág jelenlétében fölvetette, hogy kompozícióikban milyen gyakran tűnnek fel kolindára emlékeztető dallamok, Kurtág és Ligeti mélyen egyetértettek ezzel. „*Mi tulajdonképpen mindig kolindákat írunk.*”³⁷

Valóban, mind a Kurtág, mind a Ligeti életmű terén gyakran előfordulnak a szűk járású, diatonikus, sok esetben második fokon záródó, aszimmetrikus ritmikájú dallamok, amelyek gyakorta atonális, feszített környezetben állnak. E helyen hivatkoznánk Kerékfy Márton tanulmányára, amely a *Brácsaszónáta* egyik fontos tételének alaptémáját rokonítja a kolindák jellegzetes ritmikái formuláival.³⁸ Szintén Kerékfy hívta fel a figyelmünket arra, hogy az „O ce veste...” kezdetű, már sokszor emlegetett karácsonyi dallamot Ligeti két fiatalkori művében is, a *Kis zongoradarabok* (1939-41) 2. tételében és a *Kis kánon egy román karácsonyi dalra* (1940) című kompozíciójában is feldolgozta.³⁹ Ugyanerre a karácsonyi énekre emlékeztet – különösen zárlatában – a *Musica ricercata* 7. tételének jellegzetes, második fokon záruló dallama, amely különböző formákban számos más Ligeti-műben is feltűnik.

Kurtág életművéből most csak egy példát hoznánk az áttételesen kolindavonatkozású dallamokra: az *Hommage à Mihály András (Tízzenkét mikrolúdium)* 5. tétele, és ennek átdolgozott, továbbgondolt változata, a *...quasi una fantasia...* utolsó, negyedik tétele jellemzően ebbe a típusba tartozik.

A el nem készült művek tervei, illetve az ezekre utaló nyilatkozatok is sok mindenről tanúskodnak. A *...concertante...* című kettősverseny negyedik tétele például eredeti formájában szintén egy kolindán alapult volna.⁴⁰

A Kurtág- és Ligeti-kutatásnak minden bizonnyal fontos hangsúlyt kellene fektetnie a jövőben a kolinda-jellegű motívumok feltérképezésére. Még akkor is, ha ezek

³⁷ Uo.

³⁸ Kerékfy Márton: *A népzenei hatás jelensége Ligeti György zenéjében: az elemzés nehézségei és lehetőségei. A népzenei hatás jelensége Ligeti György zenéjében: az elemzés nehézségei és lehetőségei.* Elhangzott a „Műelemzés – ma” elnevezésű konferencián, Budapesten, 2011. október 7-én. (Kézirat.) 7.

³⁹ Lásd az alábbi műjegyzékeket: Friedemann Sallis: *Introduction to the Early Works of György Ligeti.* (Berlin: Studio, 1996) 262-263., valamint Simon Gallot: *György Ligeti et la musique populaire.* (Lyon: Symétrie, 2010) 233-234. Mindkét darab kézírata a bázeli Paul Sacher Stiftung Ligeti György-gyűjteményében található.

⁴⁰ Varga 2009. 51.

a spekulációk ingoványos területre vezetnek, hiszen a különféle hatások mindkét szerző munkásságában rétegzett formában vannak jelen.

Az eddigieket összefoglalva, a következő kulcsszavakkal jellemezhetnénk Kurtág műveinek kolinda-motívumait: töredék, foszlány, nosztalgia, gyermekkor, álom, elveszített, vágyva vágyott, de elérhetetlen szépség. E szakaszok dallamvilága diatonikus, esetlegesen a többi szólam elhangolt kíséretével párosulva, ritmikájuk berceuse-, siciliano-jellegű, néhol enyhén aszimmetrikus, dinamikájuk piano-pianissimo, hangszerelésük finom, áttetsző.

Nem egészen új ez a fajta, finoman lengedező kolinda-hangütés a magyar zenetörténetben, Bartók zongoradarab-sorozatának tételei mindenképpen ott sejlenek a háttérben. Amire viszont nem nagyon figyelt fel eddig a szakirodalom – különös ellentét feszül itt az eredeti népzenei műfaj előadásmódjához képest. Az archaikus kolinda-előadásmódról minden egykorú tudósítás – Bartóké is – úgy számol be, mint lenyűgöző erejű, lehengető hatású eseményről, amelynek elmaradhatatlan kellékei a zajkeltő eszközök, hangszerek, a láncos bot, a köcsögduda, a dob, nem is beszélve a Bartók által *Wechselgesang*nak nevezett felelgetős előadásmódról. Magyar viszonylatban ez az előadásmód sokkal inkább az alakoskodó népszokásokkal, vagy a regösénekek vadságával rokon, mintsem a betlehemezés ájtatos hangulatával.

Az archaikus kolindálásra jellemző körülmények jellegzetes módon a Kurtág-életmű eddigi két utolsó ide vonatkozó darabjában: a *Triptic*-ben és a *Colindă-Baladă*-ban jutnak érvényre.

3.3.4. *Triptic* (Op. 45)

A *Triptic* (Op. 45) című, 2007-ben készült három tételes hegedűduó több szempontból is a következő alfejezetben tárgyalandó *Colindă-Baladă*-hoz készült tanulmánydarabnak tűnik (a dátumok tanúsága szerint a komponálási folyamat közben, annak mintegy melléktermékeként született ez a kamaramű).

Két szélső tétele ugyanazt a dallamot dolgozza föl, amelyet a *Colindă-Baladă*. A Bartók gyűjtötte, kolinda-monográfiájában a 4a számon közölt Hunyad megyei kolindáról a következő alfejezetben szólunk majd bővebben. Amint látható, rendkívül egyszerű dallamról van szó, amely nagyon elterjedt formai típusba tartozik (ABA-strófaféplet, a refrénszöveget a B sor hordozza).

A II. c)

6+6/6, 6+6/IV (1)
T. giusto

Paucesed (Humediora) Petru Dăbucan (27), 26. IX. 1913

14a. Ple-cat - o, ple-ca-tu pu-ter-ni-cu soa-re, Jo-i Dom-nu-lui Doam-ne!
Pu-ter-ni-cu soa-re, că el să-să'n-soa-re.

Var.: Trăg. 95, 144, 177.

3/12. kotta: Bartók 1935., 4a jelzetű kolinda

Kurtág – a *Colindă-Baladă*-val kapcsolatos nyilatkozata szerint – e népdal feldolgozása egy „harmóniai tanulmány” kihívását és izgalmát is jelentette számára.⁴¹ Más szóval, az a zeneszerzői probléma, hogy hogyan tud egy népdalt (idegen zenei anyagot) törésmentesen integrálni saját zenei nyelvébe.

A tanulmány-jelleget leginkább az első tétel (*Colindă. [prima parte]*) viseli magán. Ezt azt érzetet erősíti a tétel anyagkezelésében, regiszterhasználatában is megnyilvánuló statikus jellege, amely csak az utolsó oldalon látszik fellazulni. (Addig szinte a teljes tétel hangkészlete elhelyezhető egy oktávon belül: $g - g'-a'$.) A darab építkezése passacaglia-szerű, amelyen belül minden variációnak megfeleltethető a kolinda egy-egy strófájának elhangzása.

Az első versszak maga a dallam expozíciója a második hegedűn. Az első hegedű csupán megerősít bizonyos hangokat, általában súlytalan helyen lévőket, ezzel továbblendítve a zenei folyamatot, és kiemelve a refrént hordozó dallamsort. A prim-hegedű funkciója hasonló a *Colindă-Baladă* elején szereplő *toacă*-hoz (a román ortodox egyházi szertartások jellegzetes jeladó hangszere).

⁴¹ Varga 2009. 49.

1. rész

Martinkák
a közös 60 évünkre [2007 II 18]

Triptic op 45 [alio modo]
I Colinda [prima parte]
[Plecat-o, plecata
Puter niceu soare
Că el să să m-soare...]

Molto pesante, giusto [♩ = cca 52]

refren
pius

3/13. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/I. – részlet

A 2. strófától (6. ü.) indul a dallam jellegzetes kontrapunktikus feldolgozása. Az ellenpont ritmikája komplementer-jellegű, az együtthangzó intervallumok pedig – kis szekundok, nagy szeptimek, nónák, tritonuszok, vagyis jellegzetes weberni-kurtági hangközök – folyamatosan elhangolják az alapidallamot, amelyet a két hangszer folyamatosan át-és átad egymásnak (időnként egy-egy hangot megváltoztatva, dallamrészleteket áttranszponálva).

3/14. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/I. – részlet

A 3. strófa kezdetétől (11. ü.) szünetek beiktatásával kezd széttöredezni a dallam. Ezzel párhuzamosan a hangzaskép is szelődül, az együtthangzó tercek-szextek a kései Ligeti-darabok harmonizálását idézik. A 4. strófában (28. ü.) még szabálytalanabb formát vesz fel a ritmika, az 5.-re (23. ü.) pedig mondhatni, teljesen szétzilálódik a dallam, szinte hangonként szóródik szét a két hegedű között.

-3-

3/15. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/I. – részlet

A két erőteljes glissandót követően (24. ü.), a darab utolsó két sorában már csak jellegzetes hangközeiről ismerhető fel a dallam (bár körvonalaiiban végig ott marad és felismerhető). A befejezés demonstratív módon nyitva marad, mintegy várja a folytatást.

A tétel formai felépítése magán hordoz olyan jellegzetességeket, amelyek a szerző általános zenei gondolkodásmódját is példaszerűen jelzik. Ha közelebbről tekintünk a Kurtág-művek szerkesztésére, gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy a darab elején teljesen követhető elgondolás és struktúra a későbbiek folyamán átadja a helyét egy asszociatív logikájú, már sokkal nehezebb módon – vagy szinte sehogy sem – felfejthető zenei logikának.

A 2. tétel (*Meságin. ...harmadik szigorúan magánlevél Szőllősy Andrásnak...*) AB képlettel leírható kéttagú formaként írható le, amely rövid kódával zárul. A darab címzettjének, a mű írásakor 86 éves zeneszerző-pályatársnak alakját, pontosabban szólva erdélyi kötődését és az ehhez kapcsolódó asszociációkat a zenei anyag is magán viseli.

Erdélyi népzenei gesztusokra, közelebbről improvizatív furulya-dallamokra emlékeztet a tétel kezdő témája, amelynek kísérő szólama – a második hegedű komplementer ritmikájú, üveghangokból építkező anyaga – tematikus rokonságot tart az első tétel ellenpontoszólamaival.

Vl I-2 con sordina di metallo
 Molto tranquillo, parlando, screevole
 [tempo 4.] = ca 132-136
 in rilievo
 pp, lontano

3/16. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/II. – részlet

Az első formarész (1-10. ü.) két anyag kontrasztján alapul. A népi hangütésű kezdő anyaggal szembenálló másik zenei elem először a 3. ü.-ben halljuk. Egy nagyszeptim-kis szekund-tritonusz hangközvilágú, feszített, nyugtalanító, *sul ponticello*-játékmóddal játszandó anyagtypusról van szó. A két rész szembeállítás, sok más példához hasonlóan emlékeztet a már tárgyalt *Lebenslauf* felépítéséhez. (Nem ez az első alkalom, hogy a szerző folklór-vonatkozású anyagait feszített, weberni hangzásvilággal szembesíti.)

A középrész a 11. ü.-től indul. A lehajló, páros kötésű sóhajmotívumokból összeálló hang-folyondárt a másik szólam olyan módon öleli körbe, hogy valójában nem konkrét hangokat, hanem egy folyamatosan mozgó, cluster-szerű hangcsóvát észlelünk.

vixi utene
 Mezogiú
 -6-

3/17. kotta: Kurtág György: Triptic, Op. 45/II. – részlet

A 18. ütemben induló „epilogo” feliratú kóda közvetlenül az első formarész népi fogantatású anyagára utal vissza.

A 3. tétel (*Colindă. Seconda parte [capriccio]*) ismét a kolindadallamon alapul, formai értelemben viszont inkább a második tétellel tart rokonságot. A struktúra ABABCoda képlettel írható le, az anyagszervezés azonban az előző tétélekkel szemben sokkal szabadabb, rapszódia-szerű formában bomlik ki.

Az A rész alapanyaga a kolinda, az első tétel felhasználási módjához képest mind dallamilag, mint ritmikailag sokkal szabadabb módon. A népdal sorait *in fretta* jelzésű, illékony beszúrások kötik össze. A B rész a Hora feliratot viseli. Ez az *aksak*-ritmikájú román körtánc – amely különböző változataiban az egész Balkánon elterjedt – megint csak a *Colindă-Baladă*-ig mutat előre, annak is a Nap vándorútját bemutató, terjedelmes szakaszáig. A *Larghissimo* feliratú Coda leszálló, arpeggio-oktávjai a *Hét dal* (Op. 22) kezdő darabját („Süllyedni úgy jó, mint virág a vízen...”) idézik.

A *Triptíc* sok megoldása előre vetíti a *Colindă-Baladă* egyes pontjait. Hangütésében, markáns formálásában pedig egyértelműen magán hordozza a kolindálás eredeti előadásmódjának keménységét, könyörtelenségét.

A népzenei anyagok feldolgozása többféle: vagy észrevétlen simulnak bele a jellegzetesen mai hangütésű zenei anyagba, vagy erős kontrasztba kerülnek azzal. A formák kialakulása, a témák bemutatása, feldolgozása meglehetősen tradicionális módon történik, a vertikális struktúrák pedig többféle hatás alapján jönnek létre. A kontrapunktikus megoldások barokk mintákat idéznek, a hangköz- és harmóniahasználát leginkább Webernt, a komplementer kromatika Bartókot, a néhány helyen alkalmazott sajátos politonális harmonizálás mögött pedig még a kései Ligeti-művek is fölsejlenek.

3.3.5. *Colindă-Baladă* (Op. 46)

Az általunk vizsgált műcsoportban – a múlt század második felében született kolinda-feldolgozások körében – e mű különleges helyet foglal el. Kiemelkedő a jelentősége számos szempontból: terjedelme, formai komplexitása, és az eredeti népzenei műfaj szellemiségéhez való hűsége révén is. A 2009-ban bemutatott kompozíció 16-17 perc időtartamú ; kettős vegyeskart, tenorszólót, hangszeregyüttest (brácsa, cselló, klarinét, basszusklarinét, kürt, trombita, ütőhangszerek) foglalkoztat.

Igen fontos szerepe van a szerző saját munkásságában is, elsősorban az egybekomponált nagyformával vívott, az egész pályafutáson keresztülvonuló küzdelem egy lényeges állomásaként. Míg az életmű korábbi szakaszaiban a nagyforma kis, elhatárolt tételek egymásutánjából alakult ki, ebben a műben nagy strukturális tömböket találunk, amelyek önmagukon és az egész kompozíció folyamán belül is alakulnak, fejlődnek, vagy éppen kontrasztáló viszonyban állnak egymással. A *Colindă-baladă* jelentőségéhez – a formálás tekintetében – szinte csak a 2003-as ...*concertatante*... (Op. 42) című hegedűre és brácsára írt kettősverseny hasonlítható a Kurtág-életmű Opus 1 utáni vonulatában. (Illetve tágabb körben még ide számíthatunk három nagyobb apparátust foglalkoztató művet, a *Grabstein für Stephant*, az *Op. 27 No. 2*-es kettősversenyt, illetve a Beckett soraira írt *What Is the Word*-öt, (Op. 30))

A Bartók alakjához egész életében szorosán kötődő zeneszerző ebben a művében közvetlenül utal elődjére. Dolgozatunk első fejezetében már idéztük Bartók 1933-ban megjelent, román népzeneről írt összefoglalóját, amelyben a kolindaszövegek vonatkozásában három különösen jelentős történet említődik meg. Az egyik „csodálatos, győzedelmes harcokról szól a még soha le nem győzött oroszlánna”, a másik „kilenc fiútestvérrel tud, akik addig vadásztak a rengetegben, míg szarvasokká nem váltak”, a harmadik pedig arról regél „hogyan vette nőül nővérét, a holdat a nap”.⁴² Bizonyára nem véletlen, hogy Kurtág a már földolgozott szarvasos legenda mellé a másik hozzá hasonló jelentőségű kolinda-balladát választotta a maga földolgozásának alapjául.

A *Colindă-Baladă* 2008-as kolozsvári bemutatója óta – a Cluj Modern fesztivál *Román archetípusok* elnevezésű koncertjén szólalt meg első ízben a mű – máig nem íródott részletes elemző munka a kompozícióról. Angi István műsorfüzetbeli szövege⁴³ és Farkas Zoltán beszámolója⁴⁴ mellett csak a zeneszerző eddigi utolsó és egyben legterjedelmesebb interjújára támaszkodhatunk, amelyet épp e mű írása közben adott Varga Bálint Andrásnak.⁴⁵ A forrásaink tehát szűkösek, a saját zeneszerzői közlések tekintetében viszont éppen szerencsésnek is mondható a helyzet.

Korábban már szóltunk a személyes vonatkozásokról: Kurtág mély vonzalmáról a román kultúra iránt, és Felician Brînzeu alakjáról (a *Colindă-Baladă* ajánlása is az egykori liceumi tanár emlékének szól). Varga Bálint András interjúja fontos új információkat

⁴² Bartók Béla: „Román népzene (II)”. In: BÖI 478.

⁴³ Ștefan Angi: „Festivalul Cluj Modern la a VIII-a ediție”. *Muzică* XX/2 (2009. február): 137-157.

⁴⁴ Farkas Zoltán: „A szerelmes Nap balladája. Kurtág-ösbemutató Kolozsváron”. *Muzsika* XLIII/7 (2009. július): 22-25.

⁴⁵ Varga 2009. 43-131.

hordoz a személyes momentumok tekintetében is. Jelesül, hogy a komponálás kiváltó okai között kifejezetten negatív élmények is húzódnak. Idézzük az esetet szó szerint:

Ami ezt a Colindă-kórust is elindította, az az volt, hogy megkaptam Brínzeu tanulmányát a vocativusról, meg az is, hogy 80 éves korom alkalmából Lugos díszpolgárának javasoltak. A városi tanács nem szavazta meg. Mire azután a második menetben mégiscsak elfogadták, én már benne voltam a munkában. Attól, hogy visszautasították, még nagyobb kedvvel láttam neki. A Colindă emléke ugyanis ahhoz fűződik, hogy vernek. A tanévnyitó után bemegyek a gimnázium első osztályába és azt mondják, hogy délután háromkor Colindă-tanulás lesz. Azt hittem, hogy kötelező. »Mit keresel itt, te zsidó!« Akkor kezdtek el ütni, és ütöttek négy éven keresztül.⁴⁶

Talán nem volt felesleges mindezt fölidézni, hiszen a személyes vonatkozások Kurtág zenéjében közismerten nagy szerepet játszanak, és ebben a darabban különösen erőteljesen kihallani véljük a személyesen megélt történések erejét.

A jelen alfejezetben elsősorban a *Colindă-Baladă* formai-dramaturgiai folyamatának végigkövetésére, elemzésére vállalkoznánk, igyekezve felrajzolni valamit a darabot körülölelő sokrétű művelődés- és zenetörténeti háttérből. A mű szövegalapjának, a kolinda történetének az ismerete mindehhez elengedhetetlen, így nagyjából össze kell foglalnunk annak tartalmát. Jelen esetben könnyű dolgunk van, mivel a zeneszerző az említett interjúban már megtette ezt. A szöveg ismeretének jelentőségéhez mérten a szokásosnál kissé hosszabb formában idézzük ezt az ismertetést.

Elindul a hatalmas Nap, hogy feleséget keressen magának. Vándorol tizennyolc hosszú éven át, el is nyű közben tizennyolc lovat. Kilenc elpusztul, kilenc meg összerogy alatta. Mégsem talál magához való asszonyt! Nem marad más hátra, elmegy a Nap Tündér Anához, a testvéréhez. Ana, készíts magadnak kelengyét! Szőjél-fonjál, varrjál selyemruhákat, mert mi most összeházasodunk! Azt mondja erre Ana: jól van, de mielőtt összeházasodnánk, csinálj egy évig érő létrát. Menj fel rajta és kérdezd meg Ádám apót meg Éva anyót (a román szó

⁴⁶ I. m. 47.

egyben bábaasszonyt is jelent, rendben valónak találják-e, hogy báty a húggal, hóg a bátytal a vágyban találkozzanak. (...)

A Nap annak rendje s módja szerint mindent megcsinál, úgy ahogy a húga kérte. Aztán odamegy Ádám apóhoz és így szól hozzá: Kérdéssel jöttem hozzád, Ádám apó. Mit tartsz róla, hogy báty a húggal, hóg a bátytal vágyban találkozzanak? Ahogy ezt meghallja Ádám és Éva, fogják és bedugják a Napot a pokolba.

Akkor meg mi történik? A pokol szép világos lesz, a világra pedig sötétség borul. Nincs más hátra, ki kell engedni a Napot.

Az meg visszamegy Anához és így szól hozzá: készülj Ana, szőjél-fonjál! Nekem is szőhetsz inget, magadnak meg selyemruhákat, kelengyét, összeházasonk!

Azt mondja akkor Ana: jól van, de csinálj nekem előbb a Föld fölé egy nagy ezüsthidat. Az ezüsthíd közepébe állíts hatalmas kolostort, a kolostorba meg tégy egy pópát viaszból: az adjon össze bennünket.

A Nap mindent teljesít, amit a húga kér. Amikor elkészül, kézen fogja Anát, és elindul vele a hídon. A lány érintésétől a Nap még forróbb tűzre lobban – a pópa meg elolvad. (És most deus ex machina:) A Jóisten fogja és felrakja őket az égre. Amikor a Hold felkel, a Nap lenyugszik. Sose találkoznak.⁴⁷

Míg a szarvasokká vált fiúk kolindáját már Bartók is csupán néhány változatban találta meg, az égitestek nászának témája rendkívül elterjedtnek mondható. Eredetének, mitológiai hátterének tetemes szakirodalma létezik, ehhez Mailand Oszkártól Lükő Gáborig magyar szerzők is eredményesen járultak hozzá.⁴⁸ Itt és most nem tudjuk mélyebben ismertetni eredményeiket, talán elegendő annyit mondani, hogy maga az alapmotívum messze nem csak román vonatkozású. Balladák, hősénekek, népmesék formájában számos ázsiai népnél megtalálható, és a kutatók szerint előzményei közt a távolban ókori kozmogóniai alapú mítoszok rejlenek. (Ez utóbbira vonatkozóan még csak egy momentumot említenénk meg, amely a Kurtág-mű bemutatójának műsorfüzetébe is bekerült. Angi István meggyőző módon köti több szövegem

⁴⁷ I. m. 48.

⁴⁸ Lásd Mailand Oszkár: *A nap és hold-mythos a román népköltészetben*. In: Egyetemes Philológiai Közlöny 1886. 593-602. ; Lükő Gábor (szerk.): *A Nap lakodalma. Román népballadák. Magyar-Román Könyvtár* 1. kötet. (Ford. Komjáthy István. Debrecen: A Debreceni Magyar-Román Társaság kiadása, 1947) ; Lükő Gábor: *Hímfi és a szarvas. Finnugor mítoszok és magyar emlékeik*. (Budapest: Táton Kiadó, 2003)

vonatkozásában is (az esküvő halogatása, illetve maga a szöveg motívuma) Ana alakját Pénelopéhoz.⁴⁹⁾

Azokban az eszközökben, amelyekkel Kurtág e szöveghez nyúl, semmiképpen sem annak történelmi, mitikus stb. vonatkozásai tűnnek döntőnek. Időtlen, következésképp bármikor, itt és most is érvényes szerelmi történetként értelmezi a népi alapanyagot. A *Colindă-Baladă* egy szenvedő szerelmes kétségbeesett útját mutatja be, amelynek végállomása a biztos bukás, ám a történet végén maga a szerelem egyetemes érvényűvé emelkedik.

Már utaltunk rá, hogy a mű mennyire gazdag zene-, illetve kultúrtörténeti háttérrel, utalásrendszerrel dolgozik. A teljes mögöttes anyagból nyilvánvalóan a *Cantata Profana* a legfontosabb, a *Colindă-Baladă* már formátumában, időtartamában, az apparátus vokális részében, és számtalan egyéb apró részletében is rá utal.

Jelentős különbség viszont, hogy Kurtág Bartókkal szemben felhasználja az eredeti népi dallamot is. Ebből indul ki az egész nagyszabású zenei folyamat, majd a kompozíció fontos formai pontjain ritornell-szerűen vissza-vissza is tér (rendszerint a dramaturgiai folyamat epikus részeinél).

3 **Molto misurato, pesante, giusto** **Kurtág György**
op. 46

4 [$\text{♩} = \text{cca}52$] REFREN

Tenore 1 *f* Ioî Dom-nu-lui Doamne!

Basso 1 *f* Ioî Dom-nu-lui Doamne!

Tenore 2 *f* Ioî Dom-nu-lui Doamne!

Basso 2 *f* Ple-cat-o, ple-ca-tu, pu-ter-ni-cu soa-re, Ioî Dom-nu-lui Doamne! Pu-ter-ni-cu soa-re, Că-el să să'n-soa-re.

Toaca * *f*

* + ad lib. Marimba

3/18. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

A dallam rendkívül karakteres, szikár, határozott körvonalú („rátaláltam a népdal vad ízére” – fogalmaz a zeneszerző⁵⁰⁾), jól alakítható-fejleszthető, és egyszerűsége alapján jól alkalmazható visszatérő anyagként is. Megszólalásaikor természetesen tartalmazza a

⁴⁹ Angi 2009. 150.

⁵⁰ Varga 2009. 53.

refrénsort is (amely a szöveganyagnak általában nem koherens része). Mindjárt az első esetben unisono-kiemeléssel haljuk a dallamot, ez távolról a népi előadásmód térbeli jellegzetességeit (antifonális előadásmód) is eszünkbe juttathatja.

A *Colindă-Baladă* hangszerelésének jellegzetes eleme a *toacă*, a román ortodox egyházi szertartások elmaradhatatlan kelléke. E hangszer voltaképpen függőlegesen felfüggesztett, fakalapáccsal megszólaltatott falap, amely eredeti funkciójában a híveket szólította az istentiszteletre.⁵¹ Kurtágnál a *toacă*-t az ütőhangszeres előadó szólaltatja meg, a mű 1-15. ütemeiben, a népdal első három strófájának elhangzása alatt. A hangszer fő funkciója, hogy kiemelje az alapidallam vezérhangjait, valódi kontúrjait, amivel a végső eredményt tekintve ellene dolgozik a szabályos, szótagpárok szerinti elrendezésnek.

A mű első nagy formatani egysége (I.) – exozíciója⁵² – a 36. ü.-ig tart. Mind szólamszámban, mind regiszterben, az anyag összetettségében egyetlen hatalmas fokozás e 36 taktus.

Már a 2. strófában (6. ü.) megjelenik a – kis mértékben szintén megváltoztatott – alapidallam jellegzetes ellenpontja (a B2 szólamban és egyes hangszereken unisono), amely amellet, hogy elhangolja a diatonikus dallamot, ritmikailag is ellenére játszik a szótagpáros elrendezésnek.

6

T 1
Coro 1
B 1
T 2
Coro 2
B 2

Íoi Dom - nu - lui Doamne!
Ple - cat - o, ple - ca - tu, Pu - ter - ni - cu soa - re, Íoi Dom - nu - lui Doamne!
Íoi Dom - nu - lui Doamne!
Ple - cat - o, ple - ca - tu, Íoi, Dom - nu - lui,

3/19. kotta: Kurtág György: *Colindă-Baladă*, Op. 46 – részlet

⁵¹ Constanța Cristescu: *Chemări de toacă*. (București: Editura Academiei Române, 1999) Feltűnik a *toacă* többek között Adrian Pop *Etos I* című zenekari művében is.

⁵² Farkas 2009. 23.

3. A kolinda magyar zeneszerzők műveiben

A 3. strófában, amellyel, hogy továbbfejlődik az ellenpontos szerkesztés, a dallam különböző ritmikai változatokban, eltolásokban jelenik meg, körvonalai bizonytalanná válnak. A 16. ü.-től (4. strófa) elkezd növekedni a rétegek száma, miközben maga a népdal is egyre jobban feloldódik a zenei anyagban.

15

più f
in rilievo

T 1
Um-blă să să'n - soa-re. Ple-cat-o, ple-ca-tu, pu-ter-ni - cu soa-re, Ioi Domnului Doamne! Pu-ter-ni - cu soa-re,

Coro 1

B 1
Um-blă să să'n - soa - re. Ioi, pu-ter-ni - cu soa - re, Ioi Domnului Doamne! Ple - cat, ple-ca-tu,

T 2
più f
in rilievo

Um-blă să să'n-soa-re. Ple-cat-o, ple-ca-tu, pu-ter-ni - cu soa-re, Ioi Domnului Doamne! Pu-ter-ni - cu soa-re,

Coro 2

B 2
Um-blă să să'n - soa - re. Ioi, pu-ter-ni - cu soa - re, Dom - nu - lui, Ple - cat - o

3/20. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

Az alapmotívumok ugyan felismerhetőek, de a hangközök, különösen a 21. ü.-től radikálisan tágulnak. Az örületig fokozott, kaotikus hangzásképet három ütemes zenekari közjáték zárja le (26-28. ü.). Az első nagy formarészt a refrénszöveg elhangzása zárja, amelyet a kései Kurtág-stílus jellegzetes harmóniai fordulatai követnek.

A II. nagy formarész, amely szöveganyagában a Nap vándorútját mutatja be, a 37. ü.-től indul (*Vivo*). Az új szakasz anyagában is teljesen új, alapja egy komplementer kromatikájú, tölcseyszerűen táguló anyag, amelynek gerinchangjai egy világos dúr pentachordot rajzolnak ki (lásd a trombita-szólámot), és amelynek dallamszerkesztése egészen közvetlenül Bartókra utal.

Vivo
2/4
ppp

37 *poco in rilievo*

S 1
Și el căt um - bla - - - re, și el căt um - bla - re...

Tr.
in Do
ppp

3/21. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

Az új szakasz komplementer szólamszövése, ritmikája, az egymást át- és átjáró rétegek barokk mintákat idéznek, különösen a Bach-invenciók, -fúgák szólamkezelését. A folyamatos mozgás egyrészt az izometrikus szöveg monotonitását hivatott oldani, másrészt a Nap véget nem érő vándorútját illusztrálja. Az 54. ü.-től négy ütemen át a mű kevés zenekari közjátékainak egyike szól (ezek mindig a történésekre, az előzőleg elhangzottakra reagálnak), majd a 69. ü.-ig folytatódik tovább a fokozás.

Az önmagában is kétrészes tagolódású II. formarész második szakasza a 72. ü.-től indul és a *Hora* felirattal van jelezve. A Nap vándorútjának végkifejletét – amely során végre elér szerelméhez, aki nem más, mint saját lánytestvére – egy stilizált, aszimmetrikus ritmusú román körtánc jeleníti meg. (A *Hora* a teljes román nyelvterületen, sőt tágabb körben az egész Balkánon elterjedt, eredetét követve az emberiség legősibb tánc típusainak körébe juthatunk el. A magyarországi érdeklődő számára ez a körtánc leginkább a moldvai csángó táncházakból lehet ismerős.⁵³)

Mindez azonban mintha félig álomban történne, ezt a hangszerelésbeli megoldások (vibrafon) jelzik. A ritmikai változatosság megint csak jól működő eszköz az állandóan ismétlődő hatásokból álló szöveg lazítására.

A formarész ritmikája a Brăiloiu által *aksak*ként elnevezett kategóriába tartozik (1:1,5 arány, bővebben láds az 1. fejezetben). Kurtág a már többször idézett interjújában *bolgár ritmusként* hivatkozik az ilyen típusú zenei anyagaira, utalva arra is, hogy általában ritkán és óvatosan használja az ehhez hasonló eszközöket a komponálás során, miután egzotikus jellegük miatt könnyen közhelyessé válhatnak.⁵⁴ A *Colindă-Baladă* ilyen és ehhez hasonló erőteljes, népies ízeit Farkas Zoltán joggal hozza párhuzamba a kései orosz tematikájú művek (*A csüggedés és keserűség dalai*, *Abmatova-dalok*) hasonló pillanataival.⁵⁵

⁵³ Tiberiu Alexandru: *Romanian Folk Music*. (Ford. Constantin Stîhi-Boos. Bucharest: Musical Publishing House, 1980) 76. Pávai István (2012. március 7.) és Sebő Ferenc (2012. április 17.) szóbeli közlései alapján.

⁵⁴ Varga 2009. 100.

⁵⁵ Farkas 2009. 23.

Hora

5+5 quasi in tempo, strascinato, irregolare

72 sub. *ppp-pp* **16** **2** **10** **5**

S 1
Nou - ă caî mu - rië, _____ iöi, nou - ă s'o - bo - sè, _____ iöi,

sub. *ppp-pp*
in rilievo

A 1
Nou - ă caî mu - rië, _____ iöi, nou - ă s'o - bo - sè, _____ iöi,

sub. *ppp-pp*
in rilievo

Coro I
Nou - ă caî mu - rië, _____ iöi, nou - ă s'o - bo - sè, _____ iöi,

sub. *ppp-pp*
in rilievo

T 1
Nou - ă caî mu - rië, _____ iöi, nou - ă s'o - bo - sè, _____ iöi,

sub. *ppp-pp*

B 1
Nou - ă caî mu - rië, _____ iöi, nou - ă s'o - bo - sè, _____ iöi,

3/22. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

A szólamszöveg az előzőekkel szemben itt homofón jellegű, a 72. ü.-től szabályos tükörmenetben bontakozik ki az anyag, a már ismert kromatikusan táguló alapmotívumból. A 80-81. ütemek a vándorlásban elpusztult lovak utolsó nyögéseit (*come gemiti*) visszhangozzák. A 85-88. ütemekre kibontakozó újabb csúcsponti terület a refrénszöveget (*Ioi Domnului, Doamne!*) használja fel. A rémült jajkiáltások a *Cantata profana* Lendvai Ernő által „villámkisüléshez” hasonlított akkordjait idézik.⁵⁶

5+5

86 *ff* **16** *agitato, parlato*

S 1
İoi Domnului Doamne, İoi Domnului, İoi, İoi, İoi, İoi,

ff *agitato, parlato*

A 1
İoi Domnului Doamne, İoi, Domnului, İoi, İoi, İoi,

Coro I
ff *agitato, parlato*

T 1
İoi Domnului Doamne, İoi, Domnului İoi, İoi, İoi,

B 1
ff *agitato, parlato*

İoi Domnului Doamne, İoi, Domnului, İoi, İoi, İoi,

3/23. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

⁵⁶ Lendvai 1964. 241.

A 89-92. ütemek ezzel szemben suttogva is alig merik kimondani a szörnyű titkot: a Nap elért saját lánytestvéréhez.

A 93. ü.-től induló *Berceuse-Siciliano* feliratú rész a mű **III.** önálló nagy formarésze. A ringatózó bölcsődal-ritmika és a lehajló kisterc-motivumok jelenítik meg az olthatatlan szerelmi vágyat.⁵⁷ A kromatikus anyagban, különösen a belső szólamokban, ismét ott rejlik a már jól ismert alapmotívum.

3/24. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

A 97. ü.-ben induló dallam erősen emlékeztet a *Cantata* egyik jellegzetes dallamfordulatára („Kedves édes apánk...”).

3/25. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

A 106. ü.-től induló *ppp di Gesualdo* feliratú ütemekkel kapcsolatban ismét Farkas cikkét idézzük: „A partitúra misztikus pillanatai közé tartozik ez a néhány ütem: tisztaság-szimbólum vagy épp a bűn fölötti megborzongás? Hajlanánk az utóbbira (már csak Gesualdo miatt is), de a harmóniavilág nem különbözik a tizennégy zeneszerző, köztük Berio, Cerha, Penderecki, Rihm, Schnittke és mások által is jegyzett *Requiem der Versöhnung* (1995) című kollektív kompozíció zárókórusától, amelyet Kurtág szerzett Pál apostol soraira.”⁵⁸ Talán nem tekinthető a kérdés megkerülésének, és a paradoxonok

⁵⁷ Varga 2009. 59.

⁵⁸ Farkas 2009. 24.

íránt mind zeneszerzői, mint pedagógiai működésében nagy affinitást mutató Kurtág szellemével sem ellenkezik, ha mindkét értelmezési javaslatot elfogadjuk.

3/26. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

A 113. ü.-ben ismét a mesélő hangját halljuk, amely zeneileg gyakran a ritornell anyagával – vagyis magával a kolindadallammal – párosul.

Négy ütem ráhangolódás, „hangpróba” után (115-118. ü., *Calmo, scorrevole, esitando*) a 119. ü.-ben indul a Nap első áriája, amely szakaszt formai elemzésünkben **IV**-gyel jelölhetünk. A rendkívül izgatott, nyugtalan, szélsőséges ritmusértékeket fölvonultató, szabadon kibomló, kígyózó dallam egyértelmű rokonságot mutat a *Cantata Profana* legnagyobbik fiújának „szóval felfelelő” megnyilatkozásával. Noha ez az „elakadó szavak”-típusú zenei anyag szinte kurtági közhelynek mondható, a jelen dallam mögött, ha alaposan szemügyre vesszük, megint csak a központi, kromatikus motívum egyik variációját kell látnunk.

[Aria I]

$\frac{4}{4}$ Agitato, con slancio, molto rubato [♩ = cca 68-66]

3/27. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

A férfikari ellenszólások nem kevésbé művészen kidolgozottak és nem kisebb technikai igényeket állítanak az előadók elé. A főszólammal való összefonódásuknak szövegfestő indítéka is van („*Szűjted, Anna, szűjted, Fonalad, cérnádat, szép selyemruhádat, mert a mátkám leszel.*” – Farkas Zoltán ford.) E szavak elhangzásai („*Tese, Ano, tese*” – „*Szűjted, Anna, szűjted*”) afféle minirondóként fogják össze a heterogén zenei anyagot. A 131. ü.-ben a kórus, mint az eseményeknél jelenlevő tömeg reagál a történetekre. Az ehhez hasonló pillanatok, mind funkciójukat, mind hangzástömegüket tekintve barokk passiójeleneteket juttathatnak eszünkbe.

A 134. ü.-től ismét a ritornell egzakt hangütését halljuk, az eddigiekhez képest magasabb regiszterben, éles hangütéssel párosulva (V.). Ana válaszát Kurtágnál a kórus nőikari része jeleníti meg. Jellemző megoldás, hogy a szenvedélyes, parttalan szerelmi vallomásra higgadt, objektív női válasz érkezik. Az indulás megint a népdal-ritornellel valósul meg, és a folytatás is ebből alakul: a skálamozgások és a terclépések, amelyek jellegzetes alkotóelemei a kolindadallamnak, uralkodóak ebben a formarészben. (A tercmozgások a Nap első szerelmi vallomására [Berceuse] is válaszolhatnak.) A próbatételek felsorolásánál az összülőkig felérő létrát szellemes, a szemnek is szóló imitációs megoldás jeleníti meg.

3/28. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

Az események innentől fogva felgyorsulnak, miközben maga a zenei anyag elaprózódik (hasonlóan a ...*concertante*... harmadik harmadának formai történéseihez.) A 171. ü.-től ismét a Nap szólóját hallhatjuk, majd a 180. ü.-től a narrációé a főszerep. Ez a szakasz ismét bővelkedik a különféle érzékeny és kifinomult szöveg megjelenítési gesztusokban.

A 195. ü.-től kezdődik a Nap második áriája (VI.), amely zenei anyagában közvetlenül utal az elsőre. A 199. ü.-től a folyamat szétesik, a magukban álló

3. A kolinda magyar zeneszerzők műveiben

hangközlépések, rövid motívumok, frázisok lesznek a jellegadók. A skálamozgások és a terclépések továbbra is alapvető anyagszervező tényezők. A 208. ü.-től egy négy ütemes, közbeékkelt narrációs szakasz után ismét Ana válasza következik, nőikari formában. A népdal anyaga immár felismerhetetlenül széttöredezett, csupán a jellegzetes hangközök (kvint, terc, szekund) lehetnek ismerősek.

A 224. ü.-től veszi kezdetét a mélyen megrázó hatású epilógus-szakasz (VII.), amelynek során szereplőink elindulnak a mitikus hídon. (E motívum megint csak visszautal a *Cantata Profana* szöveganyagára, még ha abba csak tévedésként – zseniális tévedésként – került is a híd szimbóluma.) A mű utolsó partitúraoldala, végletesen leegyszerűsített eszközeivel, a kései Kurtág-művek jellegzetes harmonizálásával, hathangú hoquetusos soraival meséli el a tragikus végkifejletet, amelynek során a szerelem végül is beteljesületlen marad. A klarinétok záró motívumai is egyértelműen a népdal hangjaiból alakulnak.

60

[alla breve]
[sempre poco scorrevole] Calando

244 *delicatissimo* ad lib: [cso] = bocca chiusa [eco] $\frac{3}{2}$ Coro 1: bocca chiusa

S 1
A 1
Coro 1
T 1
B 1

delicatissimo [eco] *bocca chiusa* [mm]

Soa - re - le
le - a
a - pu - ne

S 2
A 2
Coro 2
T 2
B 2

delicatissimo [eco] *bocca chiusa* [mm]

soa - re
le
a - pu - Soa - re - le
a - pu - ne

244 *pizz.*
molto dolce
delicatissimo

Vla
Vlc
Cl. b.
in S^b
Vibr.

molto dolce
delicatissimo Solo *PPPP*

[con Ped.]

248 *pizz.*
arco *pizz.*

Vla
Vlc

PPPP *... lumina stinsului amor
ne urmărește încă ...*

Cl. b.
in S^b Solo *pppp*

Cl. b.
in S^b *appena sentito* *perdendosi* *[cu dor]* *[estindo]*

Cor.
in Fa *perdendosi*

Vibr. *perdendosi*

Ptu $\frac{1}{2}$
 $\frac{2}{3}$

T. T. *perdendosi*

Z 14 668

3/29. kotta: Kurtág György: Colindă-Baladă, Op. 46 – részlet

Az isteni beavatkozás által hozott hirtelen megoldás: a két főhős égitestekként fölkerülnek az égboltra, és soha nem találkozhatnak: amikor a Nap fölkel, a Hold lenyugszik és viszont. A kottába beírt Eminescu-idézet – amelyet a bemutató előadáson a kórus el is suttogott – emeli örökérvényűvé a Nap és a Hold furcsa szerelmét.

Végigkísérve a mű formai történéseit, néhány általános tanulság számbavétele maradt még hátra.

Érdekes probléma a darab műfaji besorolása. Noha a mű hordoz oratorikus elemeket, mégis leginkább egy „felduzzasztott”, monumentális kórusműnek tekintjük, amelyben a hangszeres szólamok az énekszólam intonálását, és egyben a zenei anyag tartalmi és formai értelmezését szolgálják.

Ezt támasztja alá az a tény, hogy a komponálási folyamat kezdetén a zeneszerző még nem döntötte el, hogy egyáltalán alkalmaz-e hangszereket a műben.⁵⁹ Továbbá az instrumentális anyag konkrét hangokban keveset ad hozzá a zenei matériához. Ha eltérés is mutatkozik az énekes szólamokhoz képest, az is inkább a hangzás terének növelését szolgálja (például kisebb kánonok, eltolások alkalmazása. Hasonló megoldásokat találunk egyébként a *What is the Word* előadóegyüttesre hangszerelt változatában.) A hangszerelés mindezzel együtt nagyban hozzájárul a zenei anyag tagolásához és varázslatos színkeverésekkel él.

A *Colindă-Baladă* műfaji besorolásához segítséget nyújthatnak még a már sokszor hivatkozott kora-barokk passiók és egyéb dramatikus művek (elsősorban Schützre és Monteverdire gondolhatunk itt). Efelé irányíthatnak bennünket a darabban bőven alkalmazott madrigalizmusok és egyéb zenei szimbólumok következetes használata.

Kurtág egész életművén végigvonul a polifon szerkesztés kiemelt fontossága, és ebben a darabban mindez különlegesen fontos szerepet kap. Egy egészen sajátos, egyszerre göcsörtös és kifinomult modern ellenpont-kultúra ez. Ám az a strukturális változás, amely nagyjából a nyolcvanas években Kurtág művészetében végbement, és amelynek során zenéjében a vertikálitás, a harmóniai viszonyok egyre fontosabbak és jellegzetesebbek lettek, a *Colindă-Baladă*-t sem hagyta érintetlenül. Amint azt már említettük, maga a zeneszerző nyilatkozik arról, hogy a népdal feldolgozása számára egyfajta harmóniai tanulmányt is jelentett.⁶⁰

A mű struktúráját olyan szabadon kibomló füzérformaként írhatnánk le, amely leginkább a variációs és a rondóformára emlékeztető zeneszerzői eljárások nyomait viseli

⁵⁹ Tihanyi László szóbeli közlése. (2013. április 16.)

⁶⁰ Varga 2009. 49.

3. A kolinda magyar zeneszerzők műveiben

magán. A kromatikus alapmotívum folyamatos, monotematikus jelenléte a szimfonikus költemények formálását is eszünkbe juttatja (NB. A „huszadik századi szimfonikus költemény” fogalmát és a *b-moll szonáta* esetleges hatását maga Kurtág vetette fel a ...*concertante*... formájáról nyilatkozván⁶¹).

Távolabbi analógiaként megemlíthetjük Adrian Pop zenekari műveit is. A kolozsvári zeneszerző-kolléga – aki a *Colindă-Baladă* román szövegkezelését is ellenőrizte, és akit Kurtág legfontosabb zeneszerzés-tanáráként nevezett meg⁶² – valamennyi zenekari művében kolindát használ fel, egy- (*Csellóverseny*) vagy esetleg többtémás (*Etos I, Sostijiu*) variációs formák valamelyik alaptémájaként.

S végül egy szubjektív megjegyzés: e zenének a különlegessége egy olyan tulajdonságában van, ami igen ritka korunk zeneszerzésében – a mű személyes megéltséget sugároz. Az időtlen szerelmi drámává emelt kolinda-történet mély és nehezen feledhető hatást gyakorol befogadójára, különösen, ha az a közép-európai kultúrkör kötelékében nőtt föl, és még egyébként is van érzékenysége az emberi élet itt felidézett oldalai iránt.

Nincsen szabadulás az örök történetből, ahogy a darab végére beírt híres Eminescu-sorok sugallják: „...lumina stinsului amor / ne urmărește încă” ... fordításában: „De tűnt szerelmek régi fénye / mégis örökre elkísér”.

⁶¹ Farkas Zoltán: „Kései mű fiatalos vonásokkal”. *Muzsika* XLVI/12 (2003. december): 28-30. ; 29.

⁶² Farkas 2009. 22.

Összegzés

Nem maradt más hátra, mint hogy értekezésünk fő eredményeit néhány mondatban összefoglaljuk.

A kolindák kiemelten fontos helyet foglalnak el a román népzene műfajai között. A felgyűjtött repertoár egyrészt hatalmas, csak az Erdély területéről származó anyag több mint hétezer dallamot foglal magába. Ez a korpusz – mind a zenei, mind a szöveges összetevőket vizsgálva – rendkívül változatos képet mutat, és a román népzene egyik legarchaikusabb, még a kereszténység előtti időkbe vezető rétegét képviseli.

A román karácsonyi – helyesebb megfogalmazásban: téli napfordulós – énekek valódi tudományos jelentőségét, alapvető jellegzetességeit Bartók Béla ismerte föl és tette közzé tudományos munkáiban, elsősorban 1935-ben megjelent műfajmonográfiájában. Azonban a romániai kolinda-kutatás szintén nagyon fontos eredményeket hozott felszínre az ő tevékenységével párhuzamosan és azt követően is. Az utóbbi évtizedeket tekintve kiemelkedőnek tartjuk a kolozsvári Zeneakadémián belül működő, Szenik Ilona és Ioan Bocşa vezette munkacsoport gyűjtő és rendszerező tevékenységét.

Ha azt vizsgáljuk, hogy a zeneszerzők számára mely momentumok tették kiemeltté ezt a műfajt a feldolgozások terén, első helyen kell említenünk – már Bartók megállapításainak értelmében is – a különleges hangnemeket és a ritmikát. Fontos tényező továbbá a formálás szabadsága, nyitottsága és az egyes formák rendkívüli sokfélesége. Számításba kell még vennünk az eredeti kolinda-előadás jellegzetességeit és azt a szellemiséget is, amely különösen a *Cantata Profana* óta lengi körül ezt a műfajt.

Az aszimmetria, a kristályos, szabályos formák megbontására való törekvés alapvető fontosságú a zenében és általában a művészetekben. Mindez az eredeti kolindákban több szinten is érvényre jut. A régebben *bolgár ritmusként* jelzett – Constantin Brăiloiu munkáiban a *giusto silabic*- és kisebb részben az *aksak*-kategóriákba sorolt – ritmikai modellekre Bartók éppen e dallamokban találta meg az első példákat. Formai téren az aszimmetria főként a refrének által valósul meg a kolindákban. Ez a formai elem olyan szorosan hozzátartozik ehhez a műfajhoz, hogy a legtöbb kutató szerint nem is tekinthető kolindának az a dallam, amely nem tartalmazza.

Az emlegetett ritmikai típusok használata a műzenében első ízben ütött rést a hagyományos nyugat-európai metrikai rend falán. E modellek a múlt század tízes éveiben Stravinsky és Bartók műveiben egyaránt fellelhetők. Míg az előbbi zeneszerző

az orosz, az utóbbi elsősorban a román népzeneben találkozhatott először ezzel a jelenséggel. A magyar zenetudomány szóhasználatában az utóbbi évtizedekben meghonosodott a kolinda-ritmika terminusa, az ütemváltások speciális – számlálóváltó – típusára értve. A népzenei szakirodalomra támaszkodva ezt nem tartjuk igazán szerencsésnek. Ez a típusú ütemváltás nem csak a kolindákra jellemző, és a kolindák ritmikája sem sorolható csupán egy kategóriába, hanem legalább három típusba osztható (*distributív rendszer, giusto silabic, aksak*).

A román zeneszerzők számára a műfaj nemzeti jellege miatt is nagyon fontosá váltak a kolindák. A háború előtt inkább a vallásos rétegbe tartozóakat és a műzenei eredetűeket (csillagénekek) dolgozták fel, míg a század második felében a – valóban archaikusabb rétegeket képviselő – laikus kolindákat részesítették előnyben.

A kezdeti, liturgiai használatra készült harmonizálások és más egyszerű kórusművek, dalok közül kiemelkednek Sabin V. Drăgoi kompozíciói. Ezekben a darabokban jelennek meg először bonyolultabb zeneszerzői eljárások, főként ritmikai-metrikai téren. Sigismund Toduță műveiben a kolinda széles zenetörténeti kontextusba ágyazódik, a zeneszerző régi korok kompozíciós eszközeivel, főként kontrapunktikus megoldásokkal élt feldolgozásaiban. A háború utáni kórustermésből Tudor Jarda egyszerű, nemes, modális alapú harmonizálásai emelkednek ki. Az ő munkássága jelentős részben Adrian Pop kórusműveiben és zenekari darabjaiban nyerte el folytatását. E kompozíciókban a kolinda egy korszerű zenei nyelv keretei közé illeszkedik, oly módon, hogy a népi anyag sem zenei mivoltában, sem szellemében nem sérül.

A magyar zeneszerzők kolinda-utalásai egyértelműen Bartók-központúak. Egyrészt a *Cantata Profana* szellemiségéből erednek, másrészt a *Román kolinda-dallamok* zongoraciklusának jellegzetességein alapulnak. (A román zeneszerzők esetében is jellemző ez, de nem kizárólagos érvénnyel.) A kolinda mind hangulatában, mind harmonizálásában karácsonyi dalként jelenik meg, bölcsődal-szerűen, idillikus hangvétellel, lágy ringatózással. Mindez egyáltalán nem jellemző a műfaj eredeti előadási körülményeire. Kolinda-feldolgozásokat Bartók után elsősorban az Erdélyhez kötődő szerzők műveiben találunk.

Ligeti György és Kurtág György életművében egyaránt fontos szerepet játszik a kolinda-motívum. Az előbbi szerzőnél inkább utalás-szinten, míg az utóbbi esetében konkrét idézetek és a kottába beírt utasítások formájában is. Mindkét komponista a tágabb értelemben vett Erdély területéről származik, így ők nemcsak a bartóki

életművön átszűrte, hanem közvetlen élményekkel is rendelkeznek ebben a témakörben. Kurtág két kései művében (*Triptic*, Op. 45 és *Colindă-Baladă*, Op. 46) konkrétan is megjelenik a kolinda, egy Bartók gyűjtötte dallam képében. Az egyként szenvedéssel teli és idilli emlékű gyerekkor személyes rétegei összekapcsolódtak egy teljes zeneszerzői életút tapasztalataival, és a későbbi nagyszabású kórusműben a nagyformával vívott, egész életen át tartó küzdelem egyik legfontosabb dokumentumát láthatjuk.

A kolinda, mint népzenei műfaj ugyan román népszokáshoz kötődik, ám Bartók életműve óta a magyar és a román kultúra közös részének is tekinthető. Talán nem túlzás abban reménykedni, hogy a történelmi okok miatt egymástól jelentősen eltávolodott két kultúra összekapcsolódásában a jövőben is fontos szerepet játszhat.

FÜGGELÉK

Tudor Jarda: *Zece coruri*, Mă luai, luai (1971.)

MĂ LUAI LUAI

Lento

S
A
T
B

p

Mă lu-ai, lu-ai

Mă lu-ai, lu-a-iu Joi de di-mi nea-tă Sus pe la

Mă lu-ai, lu-a-iu Joi de di-mi nea-tă Sus pe la

mă lu-ai, lu-ai Sus pe la fi-na-tă Cu ro-chi-a crea-tă.

fi - na - tă cu ro chi - a crea - tă

fi - na - tă cu ro - chi - a crea - tă

Sus pe lîn - gă rîu sus pe lîn - gă rîu Cu se-ce-ra-n brîu

Sus pe lîn - gă rî - u La hol - da

Sus pe lîn - gă rî - u La hol - da

mp

Mă ple-cai ple-cai Mă-nun-cheș să-mi tai

La hol-da de grîu

p

de grî - u Să-mi gat cu - nu - na

de grî - u Să-mi gat cu - nu - na

mf

Cu să pot ple-ca Și-mi af-lai, af-lai

mf

Și-mi af-lai, af-lai

Cu să pot ple - ca Și-mi af-lai, af-lai

mf

Cu să pot ple - ca Și-mi af-lai af-lai

Da eu ce-mi af-lai O floa-re din ra - iu Cres-cu-tă pe plai

Da eu ce-mi af-lai O floa-re din ra - iu Cres-cu-tă pe plai

Da eu ce-mi af-lai O floa-re din ra - iu Cres-cu-tă pe plai

Da eu ce-mi af-lai O floa-re din ra - iu Cres-cu-tă pe plai

De jos o lu-ai de jos o lu-ai De colb o suf-
 De jos o lu-ai de jos o lu-ai De colb o suf-lai
 De jos o lu - ai Și-n sin o
 De jos o lu - ai Și-n sin o

lai Și-n sin o bă - gai Floarea bu - ci - na - ră
 în sin o băgai Floarea bu - ci - na - ră Floarea bu - ci - na - ră
 bă - gai Floarea bu - ci - na - ră Floarea bu - ci - na - ră Munții tre-
 bă - gai Floarea bu - ci - na - ră

Mun-ții tre-mu-ra-ră Ci-ne-o-a - u - zi - ră
 Mun-ții tre-mu-ra-ră Ci-ne-o-a u-zi-ră Cio-bă-naș din mun-te
 mu-ra - ra Ci-ne-o-a u-zi-ră Cio - bă - naș
 Mun-ții tre-mu-ra-ră Ci-ne-o-a u-zi-ră a - u-zi - ră

VIII

Cu o i - le mul - te De mi - nă mă prin - să La mai - ca mă du - să
 din mun - te La mai - ca mă du - să
 din mun - te La mai - ca mă du - să

- IX

Mă lu - ai, lu - ai Joi de di - mi - nea - șa Cu se - ce - ra - nă
 La hol - da de grău

Joi de di - mi - nea - șa
 Joi de di - mi - nea - șa

Bibliográfia

- Alexandru, Tiberiu: *Romanian Folk Music*. (Ford. Constantin Stih-Boos) Bucharest: Musical Publishing House, 1980.
- Angi, Ștefan (Angi István): „Festivalul Cluj Modern la a VIII-a ediție.” *Muzică XX/2* (2009. február): 137-157.
- Balla, Ladislau (Balla László): *De la grotesc la arabesc. Incursiuni în analitica formelor intercategoriale-estetice ale repertoriului pianistic*. Cluj-Napoca: Arpeggione, 2007.
- Banciu, Ecaterina: „Creația corală de Sigismund Toduță în primă audiție clujeană”. In: *Lucrări de Muzicologie* Vol. 26. nr. 1. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2008. 41-56.
- Bartók Béla: *Összegyűjtött írásai*. Szöllősy András (szerk.) Budapest: Zeneműkiadó, 1966. Rövidítve BÖI.
- Bartók Béla: *Írásai* III. Lampert Vera (szerk.) Budapest: Editio Musica, 1999. Rövidítve BBI III.
- Bartók Béla: *Cântece populare românești din comitatul Bibor, Ungaria*. București: Sfetea, 1913. (Újabb kiadása: *Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke/III*. Denjís Dille (szerk.). Budapest: Editio Musica, 1967)
- Bartók Béla: „A hunyadi román nép zenedialektusa”. In: BÖI 462-472. ; BBI III. 76-86.
- Bartók Béla: *Volksmusik der Rumänen von Maramures*. München: Drei Masken Verlag, 1923. (Újabb kiadása: *Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke/II*. Denjís Dille (szerk.). Budapest: Editio Musica, 1966)
- Bartók Béla: „Román népzene (I)”. In: BÖI 473-476.
- Bartók Béla: „Román népzene (II)”. In: BÖI 477-484.
- Bartók Béla: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Wien: Universal Edition, 1935. (Újabb kiadása: *Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke/IV*. Denjís Dille (szerk.). Budapest: Editio Musica, 1968)
- Bartók Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus”. In: BÖI. 498-506. ; BBI III. 329-335.
- Bálint Sándor: *Ünnepi kalendárium. I-III*. Szeged: Mandala Kiadó, 1998.
- Bălan, Oana: *Repere stilistice în lucrările pentru pian solo de Sigismund Toduță*. PhD disszertáció, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2012. (Kézirat).
- Biró Viola: „A nagy háború küszöbén. Bartók hunyadi gyűjtésének néhány tanulsága”. *Magyar Zene* LIII/2 (2015. május): 121-145.

- Bîrlea, Ovidiu: „Colindatul în Transilvania”. In: *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965-1967*. Cluj-Napoca: 1969. 247-304.
- Bîrlea, Ovidiu: *Istoria folcloristicii românești*. București: Editura Enciclopedică Română, 1974.
- Bîrlea, Ovidiu: *Poetică folclorică*. București: Univers, 1979.
- Bîrlea, Ovidiu: *Folclorul românesc*. București: Editura Minerva, 1981.
- Blaga, Lucian: „A mioritikus tér”. (Ford. Zirkuli Péter) In: Kántor Lajos (szerk.): *Szegényeknek – palota. XX. századi román esszék*. Budapest: Balassi kiadó, 1998. 105-119.
- Bocșa, Ioan: *1484 Colinde cu text și melodie*. Alba Iulia: Fundatia culturala TerrArmonia, Cluj-Napoca: Editura Media Musica a Academiei..., 1999.
- Bocșa, Ioan: *Muzică vocală tradițională din Sălaj. I-II*. Cluj-Napoca: Fundația Culturală TerrArmonia, 2009.
- Bocșa, Ioan – Szenik, Ileana: *Colinda românești. I-II*. Cluj-Napoca: Fundația Culturală TerrArmonia, 2003.
- Bocșa, Ioan – Szenik, Ileana: *Colinda în Transilvania. Catalog topologic musical. I-II*. Cluj-Napoca: Qual Media, 2011.
- Bărbăntu, Constantin: *Opere I*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.
- Bărbăntu, Constantin: „Giuto silabic”. In: Uő: *Opere I*. 173-234.
- Bărbăntu, Constantin: „Ritmul aksak”. In: Uő: *Opere I*. 235-282.
- Brătulescu, Monica: *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-solstice Songs)*. București: Editura Minerva, 1981.
- Brezul, George: *Colinde*. București: Fundația culturală regală, 1938.
- Breuer János: „Kolinda-ritmika Bartók zenéjében”. In: Breuer János – Dobszay László – Földes Imre et al. (szerk.): *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 84-102.
- Caraman, Piotr (=Petru Caraman): *Obrzęd koledowania o słowian i u rumunów*. Kraków: Nakładem Polskiej Akademiji Umiejętności, 1933.
- Caraman, Petru: *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat*. București: Editura Minerva, 1983.
- Carp, Paula: „Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic”. *Revista de Etnografie și Folclor* V/1-2 (1960): 7-24.

- Ciobanu, Gheorghe: „Despre originea unor melodii din vicleiul din Tîrgu-Jiu”. *Revista de Etnografie și Folclor* XXX/1 (1985): 62-70.
- Cosma, Viorel: *Muziceni din România. Lexicon bibliografic I-IX*. București: Editura Muzicală, 1989-2006.
- Cristescu, Constanța: *Chemări de toacă*. București: Editura Academiei Române, 1999.
- Czárán Gyula: „Aradmegyei kolindálás és turka-táncoltatás”. *Ethnographia* XII (1901) 221-225.
- Dalos Anna: *Kósa György*. (Magyar zeneszerzők 2.) Budapest: Mágus kiadó, 1999.
- Dancu, Julianna – Dancu, Dumitru: *Pictura taranească pe sticlă*. București: Editura Meridiane, 1975.
- Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2012.
- Domokos Sámuel: *A román irodalom magyar bibliográfiája 1831-1960 (1961-1965)*. Bukarest: Irodalmi kiadó: 1966.)
- Drăgoi, Sabin V.: *303 colinde cu text și melodie*. Craiova: Scrisul Românesc, 1931.
- Drăgoi, Sabin V.: *Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 melodii cu texte culese, notate și explicate*. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1934.
- Drăgoi, Sabin V.: „Prefață”. In: Uő: *XXX Coruri*. Timișoara: Institutul Social Român Banat-Crișana, 1935.
- Drăgoi, Sabin V.: „Simetrie și asimetrie în cântecul popular românesc”. *Muzica* X/11, 12 (1960. november, december): 20-23. , 24-27.
- Eliade, Mircea: *Képek és jelképek*. (Ford. Kamocsay Ildikó) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997.
- Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. (Ford. Pásztor Péter) Budapest: Európa könyvkiadó, 1998.
- Ember György – Grozescu Julián – Vulcanu József: *Román népdalok*. Pest: A Kisfaludy Társaság kiadása, 1877.
- Faragó József (szerk.): *Szarvasokká vált fiúk. Román kolindák*. (Ford. Kiss Jenő) Bukarest: Kriterion, 1971.
- Faragó József: „Bartók Béla román kolindagyűjteménye”. In: Uő: *Ismét a balladák földjén*. Kolozsvár: Kriterion, 2005. 493-507.
- Farkas Zoltán: „A szerelmes Nap balladája. Kurtág-ősbemutató Kolozsváron”. *Muzsika* XLIII/7 (2009. július): 22-25.
- Farkas Zoltán: „Egy Hölderlin-toposz útja. Vándormotívumok Kurtág György műveiben”. *Magyar Zene* XL/2 (2000): 213-235.

- Firca, Clemansa-Liliana: *Direcții în muzica românească. 1900-1930*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1974.
- Gafta, Mihai – Lőrinczi László et al. (szerk., ford.): *A román irodalom és tükrö I. Népköltészet, régi irodalom és klasszikus irodalom az 1848-as korszak végéig*. Bukarest: Irodalmi könyvkiadó, 1961.
- Gallot, Simon: *György Ligeti et la musique populaire*. Lyon: Symétrie, 2010.
- Gillies, Malcolm – Gombocz, Adrienne: „The Colinda-fiasco: Bartók and Oxford University Press”. *Music & Letters* 69/4 (1988 October): 482-494.
- Herțea, Iosif: *Romanian Carols*. Bucharest: Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1999.
- Hodoșiu M. Margit: *A román népköltészet Balázsfalva vidékén*. Balázsfalva: 1915.
- Iacob, Hilda: *Aspecte stilistice în creația vocală, corală și vocal-simfonică a lui Sigismund Toduță*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2002.
- Jarda, Tudor: *Armonia modală cu aplicații la cântecul popular românesc*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2003.
- Kádár Imre (ford.): *A havas balladái*. Kolozsvár: Erdélyi Helikon, 1932.
- Kárpáti János: „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében”. *Muzsika* XL/3 (2006. március): 18-24.
- Kerékfy Márton: *A népzenei hatás jelensége Ligeti György zenéjében: az elemzés nehézségei és lehetőségei*. Elhangzott a „Műelemzés – ma” elnevezésű konferencián, Budapesten, 2011. október 7-én. (Kézirat)
- Kerényi Károly: „Bartók Béla Cantata Profana-ja”. (Ford. Kertészné Gál Anna) *Forrás* VII/12 (1975. december): 73-77.
- Kurtág György: *Kocsis Zoli hangjegyzéete*. Budapest: Editio Musica, 2016.
- Lammel Annamária – Nagy Ilona: *Parasztbiblia. Magyar népi biblikus történetek*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- Lampert Vera (Lampert Vera – Vikárius László szerk.): *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon Kiadó, 2005.
- László Ferenc: „Bartókról, a báránypáról. Kósa Györggyel Bukarestben”. *A Hét* VII/43 (1976): 6.
- László Ferenc: „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik – Fakten und Deutungen”. *Studia Musicologica* 36 (1995/3-4): 413-428.
- László Ferenc: *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*. Cluj-Napoca: Eikon, 2003.

- László Ferenc: „Bartók és a szarvasok”. *Művelődés* LVII/3 (2004. március): 3-5.
- László Ferenc: „Bartók és a román kolindák”. In: Uő: *Bartók markában*. (Kolozsvár: Polis, 2006.) 108-123. Korábbi megjelenése: „Bartók és a román kolindák”. *Magyar Zene* XLIII/3 (2005. ősz): 259-272.
- Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.
- Lucrări de Muzicologie*. Vol. 14. (1978). Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1979.
- Lucrări de Muzicologie*. Vol. XXVI. nr. 1. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2011.
- Lupu, Olga (ed.): *Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului*. București: Editura Muzicală, 2008.
- Lükő Gábor (szerk.): *A Nap lakodalma. Román népballadák. Magyar-Román Könyvtár* 1. kötet. (Ford. Komjáthy István) Debrecen: A Debreceni Magyar-Román Társaság kiadása, 1947.
- Lükő Gábor: „A Cantata Profana témájának népi ábrázolása”. *Művészet* VII/11 (1966. november): 21-24.
- Lükő Gábor: *Hímfi és a szarvas. Finnugor mítoszok és magyar emlékeik*. Budapest: Táton Kiadó, 2003.
- Mailand Oszkár: „Mythosi elemek a román népköltészetben”. In: *A Hunyadmegyei Történelmi és Régészeti Társulat Évkönyve III*. Arad: 1886. 70-79.
- Mailand Oszkár: „A nap és hold-mythos a román népköltészetben”. In: *Egyetemes Philologiai Közöny* (1888): 593-602.
- Mailand Oszkár: „A román népköltészet fő jellemvonásai”. In: *A Kisfaludy-Társaság évlapjai* (1889-90.): 96-100.
- Mailand Oszkár: „Újabb adatok a román nép költészetéhez”. In: *A Kisfaludy-Társaság évlapjai* (1890-91): 90-99.
- Mailand Oszkár: „Ethnológiai párhuzamok. (A magyar és rutén nép szóhasználatának köréből)”. In: *A Hunyadmegyei Történelmi és Régészeti Társulat XI. Évkönyve*. Déva: 1900. 19-31.
- Marc, Aurel: *Colaborarea compozitor-interpret în literatura muzicală de specialitate. Oboiul în creația clujeană contemporană*. Cluj-Napoca: Editura MediaMuzica, 2012.
- Marian, Marin – Bălașa, Marin: „The Real Being of the Folk Song: Actual and Virtual Forms”. *Studia Musicologica* 44 (2003/1-2.): 119-126.

- Miskolczi Ambrus: *A szarvasfiúk „rejtélye”. A kolindától a Cantata profanáig*. Budapest: Lucidus kiadó, 2010.
- Miskolczi Ambrus: „*Tiszta forrás*” felé. *Közelítések Bartók Béla és a Cantata Profana világához*. Budapest: Gondolat, 2011.
- Miskolczi Ambrus: *A Pásztor bölcsessége*. Kolozsvár: Kriterion, 2013.
- Moldován Gergely: *Koszorú a román népköltészet virágaiból*. Kolozsvár: 1884.
- Moldován Gergely: *Alsóféber vármegye román népe. Néprajzi tanulmány*. Nagyenyed: 1899.
- Moldován Gergely: *A magyarországi románok*. (Nemzetiségi Ismertető Könyvtár V.) Budapest: 1913.
- Mírza, Traian: *101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri*. Oradea: Casa Județeană a Creației Populare Bihor, 1968.
- Mírza, Traian: *Folclor muzical din Bihor. Schiță monografică*. București: Editura Muzicală, 1974.
- Mírza, Traian – Szenik, Ileana – Petrescu, Gheorghe – Zamfir, Dejeu – Bejinaru, Mircea (ed.): *Folclor muzical din zona Huedin – Huedin környéki népzene*. Cluj-Napoca: Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Cluj, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1978.
- Moldován Gergely: *Alsóféber vármegye román népe. Néprajzi tanulmány*. Nagyenyed: 1899.
- Moldován Gergely: *A magyarországi románok*. Nemzetiségi Ismertető Könyvtár V. Budapest, 1913.
- Nagy Béla (szerk.): *Magyar-román filológiai tanulmányok*. Budapest: ELTE Román Filológiai Tanszék: 1984.
- Nagy László: *Darázskeirály. Válogatott műfordítások 1958-1968*. Budapest: Magvető kiadó, 1968.
- Németh G. István: *Csíky Boldizsár*. (Magyar zeneszerzők 25.) Budapest: Mágus kiadó, 2003.
- Németh László: *Magyarok Romániában. Az útirajz és a vita*. Marosvásárhely: Mentor kiadó, 2001.
- Nicola, Ioan R.: „Colinda vânătorilor metamorfozați în cerbi”. *Lucrări muzicologie nr. 4*. (1968) 59-86.
- Niculescu, Ștefan: *Reflecții despre muzică*. București: Editura Muzicală, 1980.
- Olah, Tiberiu (Oláh Tibor) (ed. Olguța Lupu): *Restituiri*. București: Editura Muzicală, 2008.
- Orbán György: „A szerző jegyzete”. In: *Sopra canti diversi*. Kisoroszi: 2014. (Kézirat.) 2-3.

- Palkó István: „Bartók Béla Cantata Profanájának szövegéről”. In: Palkó István (szerk.): *Őrség. Versek, regények, elbeszélések, tanulmányok*. Szombathely: A Magyar Írók Szövetsége Szombathelyi Csoportjának kiadványa, 1954. 14-24.
- Palkó István: „Dozmati regős-énekünk képvilága és világképe”. *Életünk* XVII/9 (1980. szeptember): 767-777.
- Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból*. Budapest: Mandátum, 1990.
- Pădure, Ramona: *Tudor Jarda – Creație sa de operă în lumina contemporaneității*. PhD disszertáció, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2002. (Kézirat).
- Pop, Ninuca Oșanu – Ghircoiașu, Mihai – Iacob, Hilda (ed.): *Studii toduțiene*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2004.
- Popovici, Doru: *Muzica corală românească*. București: Editura Muzicală, 1966.
- Popovici, Doru: *Maeștrii culturii românești și folclorul – al nostru clasicism...* Vol. I. București: Editura Amurg sentimental, 2006.
- Prahács Margit: „Bartók Béla: Melodien der rumänische Colinde”. *Nyugat* XIX/4 (1936. április): 313-314.
- Dr. Réthy László: *Az oláh nyelv és nemzet megalakulása*. Budapest: Pallas, 1887.
- Rosetti, Alexandru: *Colindele religioase la români*. București: Cartea Românească – Pavel Susu, 1920.
- Sadie, Stanlie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Rövidítve: New Grove.
- Sallis, Friedemann: *Introduction to the Early Works of György Ligeti*. Berlin: Studio, 1996.
- Schmidt Tibolt: *A hazai oláhság kolindaköltészete*. Budapest: 1913.
- Simionescu, Ioan (Cul. și transcr. notelor): *Colinde și cântece stea...* Vol. 1-3. Cluj-Napoca: Editura Aperta, 1994.
- Somfai László: *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai. A Bartók Archivum állandó kiállítása Az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Archivumában*. Kísérőfüzet. Budapest: 1987.
- Stachó László: „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? – Bartók különös honvágya”. *Muzsika* XLIX/5 (2006. május): 36–40.
- Stan, Alina: *Limbajul muzical al colindelor din Transilvania*. Cluj-Napoca: Editura Clear Vision, 2009.
- Suciu Traján: *A román népköltészet*. Brád: 1907.
- Szabolcsi Bence: „Cantata Profana”. In: Kroó György (szerk.): *Miért szép századunk zenéje?* Budapest: Gondolat, 1974.

- Szokolczay Lajos (szerk.): *A szarvassá változott fiú. Magyar költők versei Bartók Béláról.* Budapest: Kozmosz könyvek, 1981.
- Szendrei Janka: „A regősének balkáni dallamrokonsága”. *Az MTA I. Osztályának Közleményei* 23. 1966. 221-232.
- Yeomans, David: „Background and Analysis of Bartók’s Romanian Christmas Carols for Piano (1915)”. In: Elliott Antokoletz – Victoria Fischer – Benjamin Suchoff (szerk.): *Bartók Perspectives.* London-New York: Oxford University Press, 2000. 185-195.
- Tallián Tibor: *Cantata Profana. Az átmenet mítosza.* Gyorsuló Idő sorozat. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- Timaru, Valentin: „Passacaglia ca obsesie componistică privată...” In: Pop, Ninuca Oșanu – Ghircoiașu, Mihai – Iacob, Hilda (ed.): *Studii toduțiene.* Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2004. 115-118.
- Trifan, Ovidiu: *Colindul în creația corală românească.* București: Editura Muzicală, 2010.
- Toduță, Sigismund: *Formele muzicale ale Barocului.* Vol. I-III. București: Editură Muzicală, 1964-1978.
- Tufan-Stan, Constantin: *György Kurtág. Reîntoarcea la matricea spirituală.* Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2009.
- Türk, Hans Peter: „Variațiunile pe ostinato în creația lui Sigismund Toduță”. In: *Lucrări de Mușicologie.* Vol. 14. Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1979. 123-136.
- Vancea, Zeno: *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX.* București: Editură Muzicală, 1978.
- Varga Bálint András (szerk.): *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei 3.* Budapest: Holnap Kiadó, 2009.
- Vasilin, Laura: *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca moderna (1900-1920).* PhD disszertáció, Academia de Muzica „Gheorghe Dima”, 2001. (Kézirat)
- Vikárius László: „Béla Bartók’s »Cantata Profana« (1930): A Reading of Sources”. *Studia Musicologica* 35 (1993-94/1-3): 249-301.