

## KUSZ VERONIKA

### „Tiszta volt az ég...”

#### A kvart mint szövegfestő eszköz és a zenei identitás kifejezése Járdányi Pál műveiben<sup>1</sup>

Járdányi Pál vokális műveinek többsége bővelkedik madrigalizmusokban: a költői és népi szövegek képei általában láttató erejű, sokszor már-már didaktikusan direkt zenei megfogalmazásban jelennek meg kompozícióiban. Ahogy stílusának legtöbb eleme, úgy a gazdag szövegfestés intenzív jelenléte is valamiféle modellre, elsősorban Kodály Zoltán hatására vezethető vissza.<sup>2</sup> Persze az elemzőnek érdemes mindig abból kiindulnia, hogy Járdányi egész életében Kodály és Bartók nyomdokain haladt, tudatosan vállalva akár az epigonizmus vádját is – pontosabban vitatva, hogy epigonnak tekinthető-e az, aki a két nagy előd szerinte köznyelvvé szilárdult stílusát magáévá teszi.<sup>3</sup> Igaz, Dalos Anna meglátása szerint Járdányi epigonizmussal kapcsolatos, határozottnak tűnő megnyilvánulásai szorongást is leplezhetnek,<sup>4</sup> ráadásul az elszánt mintakövetés mást jelentett Járdányi pályájának egyes szakaszaiban, különösen élete utolsó évtizedében

- 
- 1 A tanulmány az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatásával készült. A kottapéldák közlésére a Zongoraszonáta, a *Divertimento concertante* és az *Előszó* esetében Járdányi-család, a további műveknél az Editio Musica Budapest szíves engedélyével kerül sor. Szeretnék továbbá köszönetet mondani Járdányi Zsófiának és Járdányi Gergelynek a tanulmány elkészítése során nyújtott segítségükért is.
  - 2 Kapcsolatukról részletesebben „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára” című tanulmányomban írtam. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. Hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 223–274.
  - 3 Lásd például: „Ő [Bartók] és Kodály: a mai magyar zeneszerzés friss, de immár klasszikussá kristályosodott hagyománya. Az természetes, hogy ki-ki a maga módján és a maga mértékével merít a hagyományból.” Járdányi Pál: „Bartók követése.” *Új Hang* IV/10 (1955. október): 35–36. Gyűjteményes kiadása: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* ([Budapest:] MTA Zenetudományi Intézet, [2000].) 174–176., 174. Vagy: „A népdalfordulatok ugyanis: objektív formai tények. Szerepük Kodály zenéjében némiképpen a dűrmoll zene funkciórendjének szerepéhez hasonlítható Mozart vagy Beethoven zenéjében. [...] A dűrmoll zene funkcionálizmusa egy stílus [...] sajátja, olyan kódex, amelynek hosszú ideig minden komponista engedelmessékedett. Köznyelvi termék, konvencionális formula. Minden népzenei stílus is az. S aki, mint Kodály, a népdal elemeit beleépíti műveibe, konvencionális, tradicionális, egyénietlen színeket kever egyéniségének portréjába.” Járdányi Pál: „Kodály és a népdal.” *Kortárs* VI/12 (1962. december): 1880–1883. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 213.
  - 4 Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989).* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 49.

(1957–1966) mind a zeneszerző, mind pedig a környezete számára.<sup>5</sup> Mindazonáltal Járdányi írásaiból, zeneműveiből és népzene tudományi munkásságából nyilvánvalóan kiderül, hogy – Tallián Tibor szavaival élve – számára az „utószületettség dicsőség dolga, kiapadhatatlan élményforrás és kötelező feladat” volt.<sup>6</sup>

Járdányi a szövegválasztás tekintetében is Kodályt követte, még ha az ő jóval kisebb életműve nem is ölelheti fel olyan széles skáláját a megzenésített irodalmi alkotásoknak, mint az mesterénél megfigyelhető. A választott költők köre azonban figyelemre méltóan hasonló: Ady Endre, Berzsenyi Dániel, Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor, Vörösmarty Mihály és Weöres Sándor neve mind megjelenik Járdányi műjegyzékében. Szintén egybecseng Kodály példájával, hogy Járdányit is ifjúkori, szenvedélyes érdeklődés vonzotta a költészethez.<sup>7</sup> Ebben belső indíttatása mellett szerepet játszott a ciszterci rend budapesti Szent Imre Gimnáziuma kiváló tanárainak, elsősorban a Vörösmarty-kutató Brisits Frigyesnek a hatása is.<sup>8</sup> Az irodalom és amellet természetesen a népköltészet – azaz a feldolgozott népdalok szövegei – iránt tanúsított, személyes kötődésen is alapuló tisztelete a megzenésítése is nyomott hagyott. Ahogy ő maga fogalmazott ideáljáról: „Szöveg és zene példátlan egysége egy-egy Kodály-kórus. A gondolatok, mondatok, szavak, mondhatnánk, zenei testet öltenek bennük.”<sup>9</sup> E megállapítást

- 5 Járdányi magatartásának értékelésére jellemző Kecskeméti István (*Járdányi Pál* [Budapest: Zeneműkiadó, 1967.] kismonográfiájának „bizonyos fokig védekező érvelése” (lásd Tallián Tibor: „Járdányi Pál művei”, CD-kísérőfüzet [Budapest: Hungaroton, 2000; HCD 31742]: 11.), illetve az, hogy Kroó György 1975-ös összefoglalása (Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve* [Budapest: Zeneműkiadó, 1975.] nem foglalkozik részletesebben vele (lásd: Dalos, i.h.).
- 6 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956.* (Budapest: Balassi, 2014.) 72. Tallián ugyanitt magyarázatot is fűz a fentiekhez: „Vajon miért tekintette ő és nemzedéke a Bartók és Kodály zenei vívmányait ily tökéletes természetességgel az egyedül lehetséges útnak a maga, általánosabban fogalmazva: a nemzeti zeneszerzés számára? Ennek bizonyára volt nemzedéki oka is. Életkorát tekintve Járdányi generációját ugyan még nem nevezhetjük az 1880-as évszázad »unokájának«, ám tagjai mindenképpen a »legkisebb fiú« korosztályát képviselték, azt az évszázadot, amely mesebeli biztonsággal teljesíti az atyák által reá kiszabott feladatokat. Hogy is ne teljesítené: hiszen mire az atyákat megismerte, már azokat is a »mesebeli összhang«, a leszűródött klasszicizmus jellemezte.”
- 7 Ahogy fia, Gergely emlékezett: „Édesapám nagyon szerette a könyveket és gyerekkorától fogva rengeteget olvasott. Az elolvasott könyvek száma önmagában is megdöbbentő, hát még ha azt is figyelembe vesszük, hogy ő nemcsak átfutott a könyveken, hanem elmélyedt bennük, vitakozott vagy egyetértett a szerzővel, kritikát írt a kérdéses műről. 17 éves korától egyfajta »olvasónapló« vezetett, amelyben megdöbbentően érett s irodalmilag igen értékes kritikák találhatók. Számára az olvasás természetesen szórakozás is volt, de ugyanakkor szellemének tudatos fejlesztése is.” Járdányi Gergely: „Édesapám, Járdányi Pál.” *Muzsika* XXXVIII/3 (1995. március): 8–14., 10.
- 8 Brisits Frigyes (1890–1969) ciszterci szerzetes, tanár, a Szent Imre Gimnázium Járdányi érettségije utáni igazgatója és irodalomtörténész volt, aki számos Vörösmarty-közreadása mellett többek közt Ady Endréről, Babits Mihályról, Berzsenyi Dánielről, Petőfi Sándorról is publikált. Tudományos közleményeinek listáját lásd: Primász G. Róbert: *A Budai Ciszterci Szent Imre Gimnáziumban 1912 és 1948 között tanító ciszterci atyák irodalmi és tudományos munkássága.* (Budapest: Budai Ciszterci Szent Imre Gimnázium, 2012.) 14–20.
- 9 Járdányi Pál: „Két Kodály-kórus hangverseny.” *Új Zenei Szemle* VI/1 (1955. január): 15–17. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 201–204.

a Néphadsereg Művészegyüttesének 1955. decemberi férfikari estje kapcsán tette, és mintegy igazolásképp a kritikában pontról pontra, azaz a megzenésített szövegek szavait, kifejezéseit sorra véve értékelte az interpretáció szuggesztivitását – s ez a megközelítésmód alighanem sokat elárul saját vokális zenéinek koncepciójáról is.<sup>10</sup>

### *A szövegfestés típusai Járdányinál*

A nyilvánvalóan Kodálytól örökölt madrigalizmushasználat igen változatos formában jelenik meg Járdányinál is: motivikus, texturális, tonális és – hangszerkíséretes művek esetén – hangszerelésbeli elemeket egyaránt alkalmaz a mondanivaló plasztikus megjelenítése érdekében. A különböző volumenű művek eltérő mértékben nyújtanak lehetőséget a szövegfestésre, de jellemző Járdányira, hogy még a legegyszerűbb kórusletétekben is megragadja az alkalmat a markáns szövegillusztrációra. Jó példa erre az *Utca, utca* szövegkezdetű népdalt feldolgozó vegyes kar (1953), melyben az öt strófa kísérszólamainak motivikája egy-egy kiemelt szövegi elemhez kapcsolódik: lépkedő hangpárok ábrázolják az „Az én rózsám hazafelé ballag” szöveget (2. versszak); tágasabb ugrások jelzik, ahogy „Fecskemadár szállott a vasútra” (3. versszak); és lefelé tartó melodika, illetve a szokásosnál hosszabbra nyúló utójáték jeleníti meg az elbeszélő elhervadt rózsáját (4. versszak). Ezek a képek, melyek a kezdő versszak egyszólamú népdal-intonációjának magányossága és az utolsó strófa eltökélt, fortissimo végkicsengése („Szenvedtem rózsám érted eleget”) közt követik egymást, jócskán kitágítják az egyszerű népdalkórus dimenzióit – annak ellenére, hogy a szövegfestés mértéktartó eszközök révén valósul meg.

Amennyiben nem a mértéktartó, hanem a fentebb említett, nagyon is direkt szövegfestés alkalmazására keresünk példát az életműben, elsőként az *Előszó* (1966) juthat eszünkbe. A szerző befejezetlenül maradt kompozíciója, amelynek partitúráját a hangszerelési utasításokat is tartalmazó particella alapján Sugár Rezső készítette el,<sup>11</sup> „oratórium” megjelölést kapott a kéziratban – abban a kéziratban, melyen Járdányi halálos ágyán is dolgozott. A szövegválasztás aligha lehet meglepő: a zeneszerző egyszerre fordult ezzel kamaszkorának meghatározó irodalmi élménye és a korábbi *opus magnum*, a *Vörösmarty-szimfónia* (1952) emléke felé. Hogy a mű elsődleges inspirációját

10 Lásd például: „Pödör Béla méltán kapott sok tapsot a *Felszállott a páva* tolmácsolásáért. A hatást azonban tovább fokozhatná, ha az ellentétek merészebb kiélezésével jobban elmélyítené az egyes részek tartalmát. A »napszedítő tollak« lobogóbban meredhetnének az égre; a csodavárás hatásosabb, ha nem ennyire lassú. »Vagy bolondok vagyunk« nem robbant eléggé; »Vagy marad régiben« hirtelen zuhant le; »Vagy láng csap« újabb fokozás, nagyobb lángot követel; leigázva meggyőzőbben szólna gyorsabban, hevesebben, mint egy taglóütés!” Járdányi, Két Kodály-kórus hangverseny, i.m., 203.

11 A kézirat leírását lásd: Kecskeméti, i.m., 28.

ezenfelül az 1956-os forradalom közelgő tizedik évfordulója<sup>12</sup> vagy az új zene korabeli térhódítása felett érzett kiábrándultság<sup>13</sup> jelentette, nem tudhatjuk. Bárhogy is, a visszaemlékezésekben és a szakirodalomban több helyütt olvasható a mindig megrendítő körülmény: a 47 soros versnek nagyjából fele, 23 sor megzenésítése készült el, s a komponista ereje a „Meghervadt az élet, a szellemek világa kialudt” sornál fogyott el végleg.

A torzóban maradt kompozíció alapján csak találgathatjuk, Járdányi pontosan hogyan képzelte el a teljes művet. „Vajon valóban megmaradt volna-e a mű a gyásznál, az *Előszó* kilátástalan borujánál? Vagy csatlakozott volna a prologushoz valamiféle epilógus is, a remény zenéje?” – teszi fel a kérdést Tallián.<sup>14</sup> A zenei alapkoncepció mindenesetre így is körvonalazódik. Az elkészült részlet egybekomponált, a szöveg tagolását szorosan követő, jól elkülöníthető szakaszokra bomló, ugyanakkor motivikusan egységes, tematikus rokonságokra és visszatérésekre egyaránt építő, mintegy tíz perc terjedelmű zenei folyamként írható le. Járdányi erős szövegfestésre való hajlamából és az ellentétes motívumokban, apokaliptikus képekben gazdag versalapanyag természetéből is következik, hogy a megzenésítésben meghatározóvá válik a szövegkifejezés.

A mélyvonós regiszterből induló, szelíd határozottsággal felemelkedő és széttáruló hangszeres bevezető motívum (1–28. ütem) utóbb, a kórus megszólalásakor (29–52. ütem) a „Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég / Zöld ág virított a föld ormain” szöveghez társul (1–2. kotta).<sup>15</sup> A révült teremteszenét<sup>16</sup> mozgalmal fughetta követi, amelyben jóformán a szöveg elhangzása nélkül is felismerhető volna a vers következő képe: „Munkában élt az ember, mint a hangya” (3. kotta).

A tevékeny és hasznos élet e roppant érzékletes zenei megfogalmazása uralja a következő szakaszt (53–93. ütem), melyben fel-felbukkan egy-egy újabb szövegi-zenei motívum is: a „Küzdött a kéz, a szellem működött” megjelenésekor (66–70. ütem) ideiglenesen felfüggesztett kontrapunktika bizonyára kéz és szellem egységét hivatott kifejezni: előbb a férfi-, majd a női szólamok intonálják, párban (4. kotta), míg a „Lángolt a gondos ész” váratlan melizmái (74–77. ütem) a tűz hevületét, a lángok lobogását ábrázolják. A szakasz egy sodró, homofon fokozással („S a béke izzadt homlokát törölvén / Meghozni készült a legszebb jutalmat, / Az emberüdvöt, melyért fáradott”, 86–93. ütem) ér az első tartalmi rész tetőpontjára: „Ünnepre fordult a természet” (94–97. ütem, illetve a hozzá kapcsolódó szakasz nagyjából a 110. ütemig) – a fordulatot mellbevágó érzékletességgel jeleníti meg a markáns tercrokon moduláció B-dúrból G-dúrba.

12 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 13.

13 Dalos, i.m., 62.

14 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 13.

15 A műből készített partitúra szerint: „virágzott”, de a CD-felvételen „virított” hangzik el – feltételezhetően az autográfban is ez áll. Tallián, i.m.

16 „A bevezetés 3/2-es zenéje a mítosz, az öselbeszélés hangján szól. Az énekszólamok révülten recitálják: »Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég.«” Tallián, i.m., 14.

1. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a bevezetés kezdete (1–6. ütem)

Coro B  
 (p) Mi-dón ezt ír - tam, tisz - ta volt az ég.

2. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Midőn ezt írtam”-szövegrész, basszus szólam (29–32. ütem)

1.  
2.  
Fig. 2

Cor. 3  
in Fa 4

Timp.

Arpa

I.  
VI.

II.

Vla.

Vlc.

Cb.

*f* *mf*

*f*

*f*

*p* *mf* *pizz.* *simile*

*f* *p* *mf* *pizz.* *simile*

*f* *p* *mf* *pizz.* *simile*

*f* *p* *mf* *pizz.* *simile*

*f* *p* *mf* *pizz.* *simile*

*f* *p* *mf* *pizz.* *simile*

58

Fig.

Cor. 3  
in Fa 4

S.

A.

T.

B.

I.  
VI.

II.

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*p*

*mf marcato*

*mf marcato*

*mf marcato*

*mf marcato*

*p* *pizz.* *p*

Mun-ká-ban élt az em-ber, minta han-gya, han - gya

Mun-ká-ban élt az em-ber, minta han-gya, han - gya mun-ká-ban élt, mun - ká - ban,

Mun-ká-ban élt az em-ber, minta han-gya, han - gya

Mun-ká-ban élt az em-ber, minta han-gya, han - gya

3. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Munkában élt az ember...”- szövegrész (54–62. ütem)

S *mf*  
 han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött.

A *mf*  
 han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött.

T *mf* *f*  
 han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött, a szel-lem

B *mf* *f*  
 han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött, a szel-lem

4. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Küzdött a kéz...”-szövegrész  
 a vokális szólamokban (66–70. ütem)

Ezen a ponton, amely egyben Vörösmartynál a háromrészes vers szakaszhatárát jelenti, Járdányi visszaidézi a bevezetés zenei anyagát, azzal a különbséggel, hogy trillák és futamok dúsítják a zenekar eredetileg teljesen letisztult „öselbeszélését” nyilvánvalóan a reménytől reszkető lég finom kifejezéseként (110–120. ütem).<sup>17</sup> A „föld ormain” szövegre jutó, klimaxra vezető zenei anyag is visszatér, de itt csupán áttételesebben jelenik meg a szövegfestés, amennyiben a „szent szózat” és a „dicsőbb teremtés” pátozát sugározza a letét (121–131. ütem). Direkt szövegfestésre nagyon is alkalmasak viszont a következő sorok: „Mélység és magasság viszhangozák azt” – ennek zenei megjelenése, azaz mély regiszterre magas válasz és annak elhaló ismétlése (135–144. ütem), valóban banálisan képszerű (5. kotta).

Ugyanez igaz a vers tartalmi fordulópontját jelentő szakaszra is („S a nagy egyetem / Megszűnt forogni egy pillanatig. / Mély csend lön, mint szokott a vész előtt”, 145–155. ütem), mely azonban mintha jobban elbírná a közvetlen megjelenítést, s Járdányi megfogalmazásában igen szuggesztív erővel is hat (6. kotta). A basszus szólam körül valóban megszűnik a világ, tanácstalanul magára marad (145–148. ütem); a mély csendet és a vész fenyegetését pedig pianissimo szövegből kiugró felkiáltás (152. ütem), majd egy hátborzongatóan hosszúnak tűnő generálpauza festi le (155. ütem). Az utolsóként megzenésített négy-öt sor a zenében egyetlen nagy tablóként jelenik meg. A sok diszszonanciával, fűvös sikolyokkal és vágózó vonósfutamokkal kísért apokalipszis-zene két, lényegében azonos motivikára épülő szakaszra bomlik: az elsőben a kórus homofon letétben hangzik fel (155–181. ütem), majd imitációszerűen, egymástól elcsúsztatva

17 I.h.

szólalnak meg a témabelépések a „Lélekzetétől meghervadt az élet” kavargó, mérgező szelét megelevenítve (7–8. kotta).

### *A kvart hangköz mint szövegfestő elem az Előszóban*

A fentiekből nyilvánvaló, hogy a szövegfestés jelenléte nem csupán jellemző az *Előszó*-ra, inkább úgy érdemes fogalmazni: minden verssor legalább egy szava vagy kifejezése közvetlenül leképeződik a zenében, s ennek következtében a teljes megzenésítés logikáját, a forma felépülését, a motívumok rokonságát a szövegfestés koncepciója alakítja ki. A szöveg, mint láttuk, sokféle módon kifejeződhet a zenében. Attól függően, hogy szerepel-e az adott szakaszban olyan szó, amely közvetlen módon tükrözhető (például „hangya”, „reszketett”, „mélység”, „magasság”, „csend”, „vész”), vagy csak elvontabban lehet megközelíteni a kifejezést („Meghozni készült a legszebb jutalmat, / Az emberüdvöt”), szövegfestő elemmé válhat a regiszter, illetve a regiszterek kontrasztja, a melodikus karakter és a ritmika, az előadásmód, a kontrapunktika, a homofón kóruskezelés vagy éppen ezek szembeállítása.

Szándékosan nem említettem ez idáig egy további lehetséges eszközt, mellyel pedig Járdányi, úgy tűnik, nagyon is tudatosan él a műben: bizonyos hangközök szerepeltetését és adott jelentéskörhöz való társítását. Valószínűleg éppen a sokféle szövegfestő technika jelenléte miatt, mindenesetre a hangközszimbolika eddig rejtve maradt az elemzők előtt.<sup>18</sup> Pedig a szerző ennél hangsúlyosabban nem is hívhatná fel rá a figyelmet: mindjárt a mű legelső ütemében megjelenik az a bizonyos dallammag, amelynek nemcsak motivikus, de jelentéshordozó szerepe is kulcsfontosságú lesz a műben: a két kvartra osztott oktávemelkedés (E–A–d–e) (lásd az 1. kottát). A motívum háromszor megismétlődik (egy, két, majd három oktávval feljebb), ráadásul nemcsak a melodikus (vagy legalábbis: a felső), de a kísérszólamban is megjelenik – ott tükörfordításban. Az „ősállapot” atmoszféráját éppen ezek az egymás mellé és egymásra helyezett, lebegést, ugyanakkor tisztaságot, érintetlenséget sugárzó kvartok jelenítik meg, s az első verssor megszólalásával kifejezett jelentést is kapnak: „Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég” (lásd a 2. kottát). Az ezt követő fugatós szakasz szerves motivikus kapcsolatban áll az előzményekkel: a tükrözött, azaz lefelé haladó kvartmotivika alakul ugyanis át a munkálkodó ember zenei képévé (lásd a 3. kottát). Figyelemre méltó, hogy a fentebb kiemelt pillanatban, mely az együtt küzdő kéz és szellem közös erejét hivatott kifejez-

18 Az eddig született néhány leírás (kisonográfia- vagy tanulmányrészlet, CD-ismertető, lemezrecenzió, hangversenykritika) a műről mindenesetre nem emeli ki – igaz, ezek egyike sem vállalkozott mélyebb analízisre. Magát a kvartmotivika jelenlétét persze többen is említik, lásd például: „a zenekar emelkedő kvart-motívumláncai, a tiszta kvintfanfárok, mintegy a teremtést, vagy inkább a teremtődést, a világ születését ábrázolják.” Tallián, i.m., 14.



The score is for a vocal introduction, featuring a variety of instruments and voices. The woodwinds (Flute, Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani) sections play sustained chords with dynamic markings of *f* and *pp*. The strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provide harmonic support with *f* and *pp* dynamics. The harp has a short, arpeggiated figure. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics: "és ma-gas-ság" and "Mély-ség". The Soprano and Alto parts have dynamic markings of *mf* and *f*, while the Tenor and Bass parts are marked *pp*. The vocal lines are accompanied by piano accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The score includes various performance instructions such as *div.* (divisi) and *arco* (arco).

5. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Mélység és magasság”-szövegrész a vokális szövegrészekben (135–139. ütem)

Cl. 1.  
S $\flat$  2.

Fg. 1.  
2.

T  
azt

B  
és a nagy e-gye-tem meg-szünt fo-rog-ni egy pil-la-na-tig.

VI. I.  
II.

Vla

Vlc.

Cb.

6. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, az „[É]s a nagy egyetem”-szövegrész,  
basszus szólam (145–148. ütem)

ni, milyen sokszorosan jelen van a kvart hangköz: nemcsak a dallam körvonalait, de az énekszólamok és a hangszeres kísérő futamok párhuzamait is uralja (lásd a 4. kottát). Az utolsó pozitív képhez is kvartok kapcsolódnak: „a nagy egyetem” záró, békebeli fordulatát is ezek a hangközök illusztrálják – minthogy ez a szakasz a „Munkában élt”-fughejtával rokon (lásd a 6. kottát).

Éppen a tematikus rokonságok miatt merül fel, hogy a kvart hangköz gyakori megjelenésének talán nincs is különösebb oka, jelentése – egyszerűen arról van szó, hogy az elkészült, mintegy kétszáz ütemnyi megzenésítés háromnegyede a verset és a művet kezdő „öselbeszélés” anyagából bontakozik ki motivikusan. Ellentmond azonban ennek, hogy az apokaliptikus-zene tudatosan kerüli a kvart szerepeltetését. Nem meglepő, hogy a – részben kromatikus – skálaszerűen föl-, s lefelé dübörgő kísérőanyag mellett a tritonuszok és a hisztérikusan kiugró nagy szeptimek a legjellemzőbb hangközök a „vész kitört” szöveghez kapcsolódó melodikában. Váratlanabb, és úgy tűnik, kifejezetten Járdányira jellemző, hogy az „Emberfejekkel labdázott az égre” rettenete és a szétáradó halál képe a „Léleketétől meghervadt az élet” szavakra a terc hangköz középpontba állításával jelenik meg. Előbbiben felfelé tart a terctorony a durva, hajító mozdulatot jelezve, utóbbiban – a hervadással összefüggésben – lefelé irányul (lásd a 7–8. kottát).

172

1. 2.  
Cor. in Fa

3. 4.

1. 2. 3.  
Tr.

1. 2.  
Trb.

Trb. 3.  
Tuba

Tuba

Timp.

Arpa

ossia:

S.  
ke - ze Em - ber fje - kel lab - dá - zott az ég

A.  
ke - ze Em - ber fje - kel lab - dá - zott az ég

T.  
ke - ze Em - ber fje - kel lab - dá - zott az ég

B.  
ke - ze Em - ber fje - kel lab - dá - zott az ég

I.  
VI.

II.

Vla.

Vlc.

Cb.

7. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, az „Emberfejekkel labdázott”-szövegrész (172–174. ütem)

182

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

picc. 2 *pp*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Cl. 1 *pp*

Sb. 2 *pp*

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cor. in Fa *fmp* *ppp*

in Fa *fmp* *ppp*

Tr. 1 *fmp* *ppp* *pp < mp > pp*

Tr. 2 *fmp* *ppp* *pp < mp > pp*

Tr. 3 *fmp* *ppp* *pp < mp > pp*

Trb. 1 *fmp* *ppp*

Trb. 2 *fmp* *ppp*

Trb. 3 *fmp* *ppp*

Tuba *fmp*

Timp.

Arpa

S. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az é -

A. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az é - let

T. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az

B. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az é - let

Vl. I *pp < mp > pp* *pp < mp > pp*

Vl. II

Vla. *f*

Vcl. *f*

Ch. *f*

8. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Lélekzetétől meghervadt az élet”-szövegrész (182–186. ütem)

Mindezt egybevetve annyit valószínűleg joggal állíthatunk, hogy az *Előszó*ban a pozitív képekhez – a béke, a biztonság, az élet, a munka, a virágzás és a remény képeihez – tudatosan társította Járdányi a kvart hangközt, amely intervallum persze szervesen illeszkedett jellegzetes pentatonizáló stílusának melodikájába is. A negatív képek kifejezése során ellenben került ez a dallami fordulatot, helyette az általánosan disszonánsnak tekintett hangközöket – például a nagy szeptimet, kis szekundot vagy tritonuszt – használta, illetve egyénibb ötletként a tercet. Az *Előszó* e következetességét tapasztalva érdemes szemügyre venni a szerző más, nem népdalalapú szöveges zenéit is: megfigyelhető-e vajon hasonló tendencia a kvart hangköz szövegfestő funkciójával kapcsolatban?

### *A kvart jelenléte Járdányi más szöveges zenéiben*

A szövegfestés mértéke szempontjából a költői szövegekre komponált Járdányi-művek közül a *Föltámadott a tenger* (1957) című vegyes kar emelkedik ki. Elekfi László, aki egy 1979-ben megjelent tanulmányában nemcsak részletesen elemezte a művet, de más megzenésítésekkel is összevetette azt, megállapította, hogy a versritmus és versmondatok tükrözése szempontjából Járdányi kompozíciója nem követi igazán sikeresen a költői szöveget.<sup>19</sup> S bár, mint írja, sokszor éppen a hangfestés elve kerekedik fölébe a mondatok értelmi hangsúlyozásának, ítélete szerint Járdányi a „nagy formai összefüggéseket nem ismerte fel és nem tudta zenéjében kifejezni”.<sup>20</sup> A verstani szempontokat félretéve a hallgató talán másképp értékeli a művet: Petőfi brutális erejű sorait ugyanis ennek ellenére vagy ezzel együtt is roppant szuggesztíven közvetíti Járdányi megzenésítése, ami éppen abból fakad, hogy a zene szinte kényszeresen ragaszkodik a szöveg képeinek tükrözéséhez. S teszi ezt szándékosan lecsupaszított eszközökkel, hiszen a letét jelentős részében a szólamok unisono énekelnek vagy párhuzamokban mozognak. A szövegfestésnek, a szöveg kifejezni vágyásának ilyen kétségbeesett vágyát nyilvánvalóan a politikai feszültség táplálja: a mű 1957-ben készült.<sup>21</sup> Talán nem véletlen, hogy az *Előszó* intenzív szövegfestésével szinte csak a *Föltámadott a tenger* koncepciója érhet föl az életműben: a ki nem mondható feszültség így kétszeresen – a

19 Elekfi László: „»Föltámadott a tenger...« Hangsúlyozás és mondanivaló a versben és zenei áttételeiben.” *Magyar Zene* XX/4 (1979. december): 391–422. A tanulmány – mint a szerző megjegyzi – eredetileg egy kandidátusi értekezés egyik fejezetének készült (Petőfi költeményeinek versmondattani felépítéséről, különös tekintettel az aktuális mondattagolásra), némi párhuzamot keresve a vers idegen nyelvi és zenei áttételei (tehát a műfordítások és a zenei feldolgozások) között. Az értekezést lásd: Elekfi László: *Petőfi verseinek mondattani és formai felépítése, különös tekintettel az aktuális mondattagolásra*. (Budapest: Akadémiai, 1986.)

20 Elekfi, i.m., 421.

21 A mű a Népművészeti Intézet sokszorosításában terjedt, majd 1972-ben adta ki a Zeneműkiadó.

vers és annak közvetlen zenei tükröződése révén – is kifejeződik a zenében, s ez arra utal, az *Előszó* szövegválasztása esetében mégiscsak szerepet játszhattak politikai szempontok is.

A megzenésítés már az első ütemekben sem lehetne képszerűbb: a feltámadott tengert a mélyebb regiszterből indulatosan feltörő, majd onnan hullámzasként visszacsapódó dallamvonal ábrázolja (9. kotta). Egymást követik a látomászerű jelenetek: a „hogyan mulat a nép” triolái Elekfi megfogalmazásában szinte „luciferi kacajjal”<sup>22</sup> gúnyolódnak, a tenger „rengését” és „üvöltését” forte hangismétlések, a hajók hánykódását, a tajtékokat pedig melizmák ábrázolják, míg végül a „víznek árja” maga alá nem gyűri regiszterben a gályát – és így tovább. De van-e mindebben szerepe a kvart hangköznek mint pozitív szimbólumnak?

A válasz egyértelműen igen – még ha önmagában a *Föltámadott a tenger* analízise alapján valószínűleg nem állítanánk fel ilyen hipotézist. Az *Előszó* hasonló példáival egybevetve azonban meglehetősen bizonyossággal kijelenthető: nem véletlen, hogy a zárókép, „Azért a víz az úr”, ugyanahhoz a zenei motívumhoz társul, mint a „tisza volt az ég” a tíz évvel később keletkezett műben: kvartugrás le, majd föl, és fellépő szekund (10. kotta, vö. a 2. kottával). Sőt: már az első, fentebb visszacsapódó hullámként azonosított zenei motívumból egyértelmű, hogy a tengert a kvarthoz kapcsolja Járdányi. Az első zenei motívum visszatéréseinek eredményeképp ugyanez a kvartmotívum társul a „táncot”, „zenét” szavakra, majd a „mulat a nép” kifejezésre is.

Vivo, impetuoso (♩ = 40 - 108)

Föltá - ma - dott a ten - ger, A né - pek ten - ge-re;

9. KOTTA. Járdányi: *Föltámadott a tenger*, kezdő motívum, szoprán szólam (1–4. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

pesante

A - zért a víz az úr! A - zért a víz az úr!

10. KOTTA. Járdányi: *Föltámadott a tenger*, záró motívum, szoprán szólam (79–83. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

A kvart hiánya mint a negatív pólus még kevésbé szembeötlő ebben a műben – igaz, a szövegben is nehéz elkülöníteni a viharos tenger és a benne elpusztuló gálya megje-

22 Elekfi, *Föltámadott a tenger*, i.m., 417.

lenését. Mindenesetre azt talán érdemes megemlíteni, hogy a mű negatív csúcspontján, a „süllyednek a pokolra” szakaszban, amely az egyik leghosszabb egy képre jutó megzenésítés (hét ütem), egyáltalán nem szerepel kvartugrás: helyette részben kromatikus, részben szekundokból és tercekéből építkező ereszkedést hallunk. E tekintetben inkább érdemes szemügyre venni a *Föltámadott a tenger* párdarabját, a *Már vége* (1957) című, szintén 1956 traumája nyomán keletkezett, különleges atmoszférájú női kart. Az első pillantása lírainak tűnő, mégis fojtott feszültségtől terhes kompozíció jellegzetesen kromatikus, de legalábbis kis lépésekben mozgó szólamai láthatóan kerülnek a kvartot mint melodikus építőelemet – a vers hol letargikus, hol indultatos, de mindvégig kiábándult, pozitív asszociációt meg nem engedő hangvételének megfelelően.

Ugyanennek az időszaknak a szülötte az életmű talán legmeghittebb kompozíciója, a *Szerelmi dalok* (1957–1958), melyben Járdányi öt különböző, részben magyar, részben külföldi költőtől választott verset fűzött egy csokorba. A sorozat stílusa távol esik a szerző tipikus hangjától, a népzenei ihletettség mind melodikai, mind tonális értelemben háttérbe szorul, a kvart mégis fontos szerepet játszik a motivikában. Figyelemre méltó – még ha túlzás is volna tudatos döntésként értelmezni –, hogy a szerelem nehéz stációit, kételyeit, kínzó vágyódását bejáró első három dal mindegyike tétova kvarttal végződik, hogy azután az eksztatikus utolsó darabban, Szabó Lőrinc „Szeretek, szeretlek, szeretlek” szavaira részben ugyanaz a kvartos-szekundus motívum kerüljön, mint az *Előszó* „tisztá volt az ég” kifejezésére. A *Szerelmi dalok* mellé állíthatók még olyan, jóval korábbi példák is, mint az 1937-ben keletkezett, Ady Sőhajlás *a hajnalban* című versére írt, háromszólamú női kar, melyben az élet gyönyöreinek felsorolását rengeteg, különféleképp megjelenő kvartos motívummal társítja a tizenéves komponista (kezdve az „Óh, pírban fürdő, szépséges világ”-sőhajjal), hogy aztán a szintén kvartot körüljáró „És mind a másé”-végkicsengés tritonusszal zárjon.

### *Az Előszó körül*

Minthogy a kvart jelenlétének vagy épp hiányának szövegfestő elemként történő használata kétségkívül az *Előszó* oratóriumban figyelhető meg kikristályosodott formában, s ott a zenekari bevezetés révén a szövegtelen szakaszokban is meghatározó szerepet kap ez a koncepció, érdemesnek látszik a vele egy időben keletkezett, hangszeres Járdányi-művekre is pillantást vetni e szempontból: elsősorban az életmű csúcának is tekinthető, 1960 körül született zenekari „triptichonra”, a Hárfaversenyre (1959), a *Vivente e moriente* című zenekari darabra (1963) és a Hegedű-concertinóra (1964). Ami a két, kisebb lélegzetű versenyművet illeti, mindegyik személyes indíttatású, valloalmas zene. Utóbbi a szerző saját hangszerére készült, előbbi ajánlása pedig második feleségének, Devescovi Erzsébet hárfaművésznék szól („a mia moglie, Elisabetta”), akivel 1956-ban házasodott össze, s akivel első éveik így éppen a politikailag legfe-

szültebb, leginkább kiábrándult időszak idejére esnek: Járdányit 1959-ben forradalmi szerepvállalása miatt a Zeneakadémiáról is elbocsátották.

A Hárfaverseny előkelő finomsága azonban nem elsősorban a külvilágról, s talán nem is a külvilágnak szól: a színesen, mégis szellősen hangszerelt mű elsődleges jellemzője egyfajta bensőséges derű. Ez azonban nem jelenti, hogy ha visszafogottan is, ne jelenne meg karakterek sokasága a gyors–lassú–gyors tempóban egybekomponált zene folyamatában. A mű hangulati íve a tempóváltozáshoz igazodó teljes hullámvölgyet jár be, a mélypontot a 99. ütemnél kezdődő, Pochiss[imo] *più andante* szakaszban éri el. E néhány ütem motivikailag is elkülönül a korábban hallottaktól. Meghatározó eleme egy ereszkedő terclánc, s ez a megoldás nagyon hasonlít az *Előszó* „Léleketétől meghervadt az élet” szövegű szakaszára (11. kotta, vö. a 8. kottával). A nyomasztó fenyegetettség kifejezését olyan további eszközök teszik lehetővé, mint a kvintpárhuzamok – ezek a terc melodikával társulva különösen elidegenített hangzást hoznak létre –, a kromatikus hárfafutam-töredékek és a basszus kromatikus imbolygása. Ez a sajátos, bartóki éjszakazenéket idéző tónus később lassan szertefoszlik: a motívumok sorra tűnnek el a szövetből (112–128. ütem), s fokról fokra visszatér a kezdő hangütés – mely pedig Járdányi sok művére jellemző pentatonizáló melodikán alapul.<sup>23</sup> A minimális bevezetést követően a szólóhangszeren felcsendülő, *deciso* főtéma lényegében a g–d kvartot járja körül. A kvartot hangsúlyozza a zárófordulat éppúgy, mint az azt körülvevő textúra fűvós motívumai (12. kotta). Ha túlzás is volna tehát azt állítani, hogy a Hárfaverseny dramaturgiáját egyértelműen a kvart jelenléte és eltűnése határozza meg, a más kompozíciók esetében tapasztaltak fényében kijelenthető, hogy a mű különféle zenei karaktereinek megteremtéséhez ez az eszköz is hozzájárul.<sup>24</sup>

A kéttételes Hegedűverseny első, lassú tempójú tétéle mintha éppen az ellenkező utat járná be. Bár a szólóhangszer akkordikus nyitóütemeit követő, rövid zenekari bevezető pentatóniát ígér – széttáruló szólamai az *Előszó* kezdetére emlékeztetnek –, a többi tematikus anyagot sok kromatika jellemzi, s a mű számos gesztusa, fordulata emlékeztet Bartók Hegedűversenyére.<sup>25</sup> Magát a kéttételes szerkezetet is Bartókkal hozhatjuk összefüggésbe, ha nem is éppen az érettkori Hegedűversennyel, ahogy az 1. tétel szimmetrikus formáját is. A hídszerű forma középpontját egy hegedű caden-

23 Bár, mint Dalos Anna figyelmeztet, a főtéma visszatérésében az 1:2-es és 2:1-es modellskálák megjelenésével párhuzamosan (a 189. ütemtől) eltűnik a kvázi pentaton szín. Dalos, i.m., 58.

24 Ez Dalos Anna interpretációjával is egybees, mely szerint a Hárfaverseny tragikus középrésze Járdányinak az új zene terjeszkedésével kapcsolatos félelmeit fejezi ki, s éppen azért idézi fel az éjszakazenék hangját, mert az számos más zeneszerző számára – Járdányi véleménye szerint is – kiindulópontot jelentett modern zenei kísérletekhez. I.m., 56–57.

25 Dalos Anna szerint a darab egyik legfontosabb jellemzője, hogy keveredik benne a kvázi dodekafónia és a pentatónia, sőt „a kvázi dodekafon fordulatok pentaton alakzatok kromatikus elszínezéséből jönnek létre” és a „pentaton gyökerek mintegy humanizálják a dodekafóniát”. I.m., 59.



Fl. *p*  
 Clar. ingl. *mp espr.*  
 Cl. *p* *mp espr.*  
 Cl. Basso  
 Fg.  
 Cor. *mp*  
 Timp.  
 Arpa *mp* *ff*  
 Vl. I. II. div. *ff* arco  
 Vla. *mp* *pp*  
 Vlc. *pp*  
 Cb. *pp*

11. KOTTA. Járdányi: Hárfaverseny, a középső szakasz részlete (101–103. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

**Allegro** (♩ = cca 60 - 72)

Flauto

Corno inglese

Clarinetto in Si  $\flat$

Clarinetto basso in Si  $\flat$

Fagotto

Corni in Fa

Timpani

Arpa concertante

**Allegro** (♩ = cca 60 - 72)

Violini I. div.

Violini II. div.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

12. KOTTA. Járdányi: Hárfaverseny, főtéma (1–4. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

13. KOTTA. Járdányi: Concertino hegedűre és vonószekarra,  
1. tétel, 3. téma, főtéma (54–57. téma).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

za (46–53. ütem) és egy abból kibomló, néhány ütemes új téma alkotja (54–57. ütem). Előbbiben Tallián megfogalmazása szerint a „szólóhangszer zaklatott dialógust folytat önmagával: gyors, nagy ívű futamokban keres kiutat a szorongató visszahúzóds állapotaiából, amelyek szinte elhallgatással fenyegetik”.<sup>26</sup> Talán nem véletlen tehát, hogy a vívódással teli cadenzát egy olyan, feloldozó téma nyugtatja meg és vezeti vissza a zene folyamatába, melyben a dallam szinte kizárólag kvartlépésekből áll (13. kotta). A 2. tételben, melynek hol szertelen, hol népies-táncos témájába persze eleve magától értődően beleszövődik a kvart, mintegy jelezve, hogy ennek a hangvételnek elszakíthatatlan részét képezi, egyívású dramaturgiai megoldással találkozunk: a visszatérés pillanata előtt – s ez esetben a cadenza előtt – a zenekar mutat be egy hasonló hangulatú, nagyrészt kvartokból épülő témát.

A harmadik darabot, az *Előszónál* három évvel korábban keletkezett *Vivente e moriente* című, kéttételes zenekari művet sokféleképp értelmezik korábbi elemzői. Címe és keletkezési körülményei mindenesetre joggal adnak okot a találgatásra: bár eredetileg öttételes szimfóniának szánta a zeneszerző, végül azonban a műből csak két tétel készült el. A 2. tétel befejezése után – pontosabban annak napján – ugyanis a szerző

26 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 12.

(♩ = 138 - 144)

Flauto 1. 2.

Flauto piccolo

Oboi 1. 2.

Corno inglese

Clarinetti in Si $\flat$  1. 2.

Fagotti 1. 2.

Corni in Fa 1. 2. 3. 4.

Trombe in D 1. 2. 3.

Tromboni e Tuba 1. 2. 3.

Timpani

Arpa

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

(♩ = 138 - 144)

14. KOTTA. Járdányi: *Vivente e moriente*, az 1. tétel kezdete (1–4. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

édesanyja váratlanul meghalt, s a gyász végleg megakasztotta az alkotói folyamatot. A kompozíció ajánlása is az ő emlékének szól: „In memoriam matris carissimae”. Mind ezt a címmel egybevetve, mely – mint a szerző mondja – „két ritkábban használt olasz tempo, illetőleg karakterjelző: élettelen és elhalóan”,<sup>27</sup> kézenfekvőnek tűnik az édesanya, illetve általában szeretteink vagy magunk életének és halálának kettős portréját látni a műben. Igaz, Járdányi azt is leszögezi, hogy a mű „nem programzene, legfeljebb igen tág értelemben. Amennyire a zene első és örök programja: az élet és a halál.”<sup>28</sup>

A két darab nem is kifejezett ellenpár: a *Vivente* tétel is tele van gyötrődéssel, „a legaktívabb életet sem koronázza siker a földi életszintéren”<sup>29</sup> – értelmezi Tallián. Dalos Anna elgondolkodtató interpretációja szerint az „élettelen” kifejezéssel Járdányi egy saját, korai, elmarasztaló Berg-kritikájára utal vissza, melyben Berg Hegedűversenyének elfogadhatatlan halálábrázolásával Bartók és Kodály koncepcióját állította szembe, mivel ők „élettelen festik a halált, azaz időbe transzponálják az időtlenséget, mozgásba a nyugalmat”.<sup>30</sup> Dalos értelmezése szerint a *Vivente*, azaz „élettelen” tétel egyáltalán nem az életet, hanem „a halál egyik lehetséges – pokoli – arcát” vetíti a hallgató elé, s a halál nem is ember halála, hanem a zenéé: „a jelen mefisztói zenéje – legyen bármilyen »életteli« – a más elvekhez ragaszkodó Járdányi számára a halál zenéje, nincs benne semmi, ami az élethez, Járdányi zenei univerzumához kötődne”.<sup>31</sup> Windhager Ákos a kompozíció politikai indíttatását hangsúlyozza: meglátása szerint ahhoz hasonlóan, ahogy a *Vörösmarty-szimfóniát* apja halála idején komponálta, a *Vivente e moriente*-ben is együtt siratja az egyéni és nemzeti tragédiát,<sup>32</sup> sőt azt is tudni véli, hogy a mű címe a forradalom leverését követően titkos jelszóvá vált.<sup>33</sup>

Mit adhat hozzá mindehhez a kvart hangköz jelenlétére koncentráló vizsgáldás? Szembeötlő, hogy az „élőhöz”, „élettelihez” kapcsolódó tétel egy kettős kvartmotívummal indul, amely persze éppoly töredékes, mint a mű többi anyaga (14. kotta). A *Vivente* kvartja nem olyan kristálytisztta és emelkedett, mint az *Előszó*, inkább a Concertino

27 Idézi: Juhász Előd: „Új művek bemutatója. Járdányi, Durkó, Tardos, Petrovics bemutatók.” *Magyar Zene* VI/5 (1965. november): 511–514., 512.

28 I. h.

29 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 12.

30 Járdányi Pál: „Modern szerzők zenekari hangversenye.” *Zenei Szemle* 1/8 (1948. december): 441–443., 443.

31 Dalos, i.m., 61–62.

32 Windhager Ákos: *Vivente e moriente. 1956 emlékezete a komolyzenében.* (Budapest: MMA MMKI – L'Harmattan, 2016.) 45.

33 Windhager Ákos: „Divertimento concertante – Előszó.” In: Fehér Anikó–Windhager Ákos (szerk.): *Divertimento concertante* (Budapest: MMA MMKI, 2016.) 7. Windhager szerint Járdányi címválasztását az *Élők és holtak* című szovjet háborús film is inspirálhatta (lásd: „Járdányi Pál Vörösmarty portréi.” Fehér–Windhager, *Divertimento concertante*, i.m., 47–56., 53.), ám érvelésének némiképp ellentmond, hogy a filmet csak 1964-ben mutatták be.

pochiss. sosten. ... Tempo

Flauto 1. 2. *tr*

Flauto piccolo 1. 2. *tr*

Oboi

Corno inglese

Clarinetti in Si  $\flat$

Fagotti

Corni (Fa) 1. 2. 3. 4. *a2*

Trombe (Do) 1. 2. 3. *ff*

Tromboni e Tuba 1. 2. 3. *ff*

Arpa *gliss.*

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

pochiss. sosten. ... Tempo

15. KOTTA. Járdányi: *Vivente e moriente*, a 2. tétel tetőpontja (38–39. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

nehezen megtalált, a gyötrődésből kivezető, kvartokból építkező dallamával rokon – egyébként zenei szempontból is, hiszen a kétszer ismételt hangköz maga ugyan tiszta kvart, de ismétlése bő kvarttal eltolva jelenik meg. Ezt is tekintetbe véve tehát a töredék összesen három kvartot tartalmaz. Ráadásul mindez ijesztő trillával és nyilalásszerű dinamikával társul. A kétütemes egység kvarttal lejjebb megismétlődik, ugyanúgy a fafúvós–vonóskar szembeállításban, mint első alkalommal, ami csak fokozza instabilitását (tehát hat kvartot hallunk összesen).

Az *Előszó* élet és tisztaság toposza itt tehát árnyékosabbá, szinte groteszkké torzul. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy egy „életteli” képet festő zenében – függetlenül attól, hogy mennyire torzítják „pokoli” színek – Járdányi mintha szükségszerűen nyúlna a kvarthoz, mintha ez a hangköz alapvető zenei asszociációja lenne életről, élőről. Jellemző példája ennek a kvarttematikából építkező fugato (a 90. ütemtől), melyet lehetetlen nem összekapcsolni a „Munkában élt az ember, mint a hangya” megjelenítésével, s így módon a mozgalmasság kifejezésével. Ugyanakkor a maga módján a *Moriente* tétel is exponálja a kvartot: népzenei ihletésű, fríges siratódallamában többször is előfordul, s utolsó frázisa (37–40. ütem) is egy lehajló kvart, melyet a tétel tetőpontján háromszori, fortissimo ismétlés állít minden kétséget kizárólag a középpontba (15. kotta).

A kvart alkalmazása arra is utal tehát, hogy a két tétel nem ellentétpár, hanem inkább egymás kiegészítője. Hogy az el nem készült, de tervezett három további tétel milyen kontextusba helyezte volna ezt a kapcsolatot, nem tudjuk. Éppen ezért talán a rejtélyes mű elemző interpretációja során is elsősorban arra érdemes tekintettel lenni, hogy a kompozíció a zaklatott keletkezési körülmények miatt egészében is éppen olyan töredékes maradt, mint tematikus anyagai.

### *A kvart a „pentatonizáló-diatonikus” melodikában*

Az életmű kései, azaz – Járdányiról szólva helytállóbb jelzővel élve – utolsó időszakában keletkezett művek kvartszimbolikáját tapasztalva felmerül a kérdés, hogy a korábbi darabokban megfigyelhető-e hasonló jelenség. Járdányi kamaszkorától kezdve komponált; első érettkori művének az 1940 őszen, húszévesen írt, s 1941-ben be is mutatott Szimfoniettát szokás tekinteni,<sup>34</sup> mely az első nagyobb apparátusú darabja is egyben. Az öt vonósszólamra írt kompozíció négytétéles rendje, az egyes tételek formálása és a benne megszólaló számos karakter valóban miniatűr szimfóniára emlékeztet – olyan szimfóniára, mely a magyar népdal hangján szól. Az ifjú Járdányi ugyanis nemcsak hogy Bartók és Kodály műveinek bűvöletében élt, de gimnáziumi ének-zene tanárának, Rajeczky Benjaminnak köszönhetően már tizenévesként eljuthatott népdalgyűjtő

34 Tallián, Magyar képek, i.m., 70–71.

Allegretto (♩ = 200)

VI. I. *mp*

VI. II.

Vla. *mp*

Vlc.

Cb.

Allegro con brio (♩ = 120 - 132)

Fl. *f* *simile stacc.*

Allegro vivace, ♩ = 144

VI. I. *f* *sf*

- 16.A-C kotta. Kvartós tételindítások Járdányi műveiben. Szimfonietta (1–8. ütem)  
 (a). © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével. Fuvola–zongora  
 szonatina (1–4. ütem) (b). © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves  
 engedélyével. *Divertimento concertante* (1–5. ütem) (c)

utakra,<sup>35</sup> s így a népzene zenei neveltetésének alapélménye, tájékozódásának kiinduló-pontja lett. Eldönthetetlen, hogy azt a tónust, ami a Szimfoniattát is jellemzi, Bartók és Kodály stílusának közvetítésével tette-e magáévá a kezdő alkotó vagy primer népzenei tapasztalatai direkt módon is inspirálták. Fiatalkori Hegedűduóihoz mindenesetre a Bartók, Lajtha és Vikár által gyűjtött dallamok mellett saját gyűjtését is felhasználta.

Mindenesetre a mű természetessége feltűnő: mintha önmagában is igazolná Járdányi sok írásában hangsúlyozott meglátását, miszerint ez a stílus mindenki számára érvényes köznyelvként használható.<sup>36</sup> A népdalízű tematikától nyilvánvalóan nem függetlenül a négy tétel mindegyikében gyakran felbukkan a kvart hangköz: leghangsúlyosabban

<sup>35</sup> Kecskeméti, i.m., 8.

<sup>36</sup> Járdányi, Kodály és a népdal, i.m., 213.



Allegro moderato (♩ = 84)

17. KOTTA. Járdányi: Fuvola–zongora szonatina, 1. tétel, főtéma (1–22. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

a scherzóban, ahol a kvintváltó népdalt imitáló tematika az első és harmadik sor elején háromszor – a visszhangszólamot is számítva hatszor, azaz mindent egybevetve egy témamegszólalás során tizenkétszer – ismétlődik (16a kotta). A pentaton témájú 2., lassú tételben a záró frázis kvartot hoz, s ugyanez jellemző a különösen intenzív, fiatalos lendületet árasztó, metrumváltásos nyitótétel kezdőtémájára. A mindössze jelzésszerű lassú bevezetéssel induló finálé szilaj témája pedig kizárólag kvintből és kvartból építkezik.

Járdányi számos később keletkezett művére jellemző az a levegős szerkesztésmóddal és derűs karakterrel társuló, a tonalitást is meghatározó, olykor mégis meglepően kromatikus textúrába ágyazódó dallamképzés, amelyet Ligeti György a fuvolára és zongorára írt Szonatina (1952) kapcsán „pentatonizáló-diatonikus melodikának” nevezett.<sup>37</sup> Talán nem véletlen, hogy éppen a fuvolaszonatina kapcsán fogalmazódott ez meg, ugyanis a Jeney Zoltánnak dedikált, máig igen népszerű kompozíció több szempontból is az életmű tipikus darabjának tekinthető – így a kvart hangköz használata szempontjából is. A 2. és a 3. tétel nagyon hasonlít a Szimfonietta azonos számú tételeinek kvartmegjelenítéseire: előbbiben a téma első sorának zárófordulata kvartugrás, az utóbbi pedig kísértetiesen hasonló kvartos témafejjel indít (16b kotta). A finale a nyitótétel kezdetére is rimel, amely szintén kvartalapúnak mondható, hiszen az elsőként felcsendülő zongoratóma a „Páva”-dallamot idézi fel. Érdemes azonban a fuvolaszólamra is figyelniük: első pillantásra is feltűnő a dallamvezetés simasága, hiszen a szólam nagyrészt szekundlépésekből áll. Amikor azonban a dallam nem lép, hanem ugrik, a hallgató szinte úgy érzi, mindig kvartot hall (17. kotta). Számokkal kifejezve ez még jobban érzékelhető: a 155 lehetséges hangközlépés és -ugrás közül – ebbe nem számoltam bele a két

37 Ligeti György: „Járdányi Pál és Szervánszky Endre fuvolaszonátái.” *Új Zenei Szemle* V/12 (1954. december): 26–28. Gyűjteményes kiadása: Kerékfy Márton (közr.): *Ligeti György válogatott írásai* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.) 453–455.

hangisméltést és az oktávugrást, illetve a szünettel elválasztott hangokat, mivel ezeknél megtörik a dallam – 123-szor lép a dallam szekundot; ez a hangközlépések négyötöde. Érthető tehát, ha a skálamozgástól eltérő mozzanatok kiemelkednek: ez márpedig csak egyetlen esetben jelent kvint-, kétszer pedig tercugrást, az összes többi, azaz 29 alkalommal kvartot. Ezekben a művekben tehát a nyelv természetességével, a derűs hangvétellel társul a kvart gyakori megjelenése – némileg kitágítva azt a koncepciót, amelyet a kései művekben megjelenő kvartfunkcióhoz társítottunk.

Számtalan hasonló példát találunk Járdányi életművében: olyan témákat, tématerületeket, melyek népdalt imitálnak vagy népdalszerű fordulatokat tartalmaznak, így óhatatlanul a kvart is nagy szerepet kap bennük a téma kezdeteként, annak többször ismétlődő motívumaként vagy – szintén gyakori módon – záró frázisként. Említhetjük a Szonatinával egy évben keletkezett I. zongoraszonatinát és a hegedűre és zongorára írt Concertinót (1952): előbbiben több kvartos fordulat mellett elsősorban a lassú tétel hangsúlyozza a hangközt, utóbbiban a sokszor ismételt zárómotívum hordozza. A hasonlóképp egy évben, de már jóval később keletkezett másik szonatinapár – a hegedűre és zongorára, illetve a gordonkára és zongorára készült szonatinák (1965) – anyagában szintén hangsúlyos ez a hangköz, különösen a gordonkadarab 1. tételének kvartláncrea épülő melodikájában és harmóniájában. Nemcsak kisebb volumenű, pedagógiai jellegű művekről van azonban szó. Nagy szerephez jut ez a koncepció például a II. vonósnyegyesben (1954) is, amely az erős Bartók-utánérzéseként értelmezhető I. kvartett (1947) szöges ellentétét képviseli derűs, divertimentós hangjával. Ebben elsősorban a nyitótétel kvarthasználata figyelemre méltó: főtémája nemcsak kéttercű, de „kétkvartú” is abban az értelemben, hogy hol tiszta, hol bő hangközként jelenik meg – s ez részben már a tonalitásra is hatással van.

### ***Kvart a melódián kívül***

Az eddig áttekintett példákban elsősorban a melodikát érintette a kvart hangköz jelenléte. S bár kétségkívül e tekintetben a legfontosabb a dallam, hiba volna azt feltételeznünk, hogy más funkcióban nem jelenhet meg és nem válhat meghatározóvá e hangköz. Jól illusztrálja ezt a kéziratban maradt Zongoraszonáta esete, mely egyben újabb példa arra is, hogy Járdányi egész pályájára jellemző volt a kvart hangköz hangsúlyozása – ez a kompozíció ugyanis a Szimfoniattával egyidős, 1940-ben született. A Szimfoniattához hasonlóan négyteteles darab a szerző egyik leginkább kvartközpontú műve. Az első és az utolsó tétel pentatonizáló témáiban a hangköz mint dallamalkotó, emellett azonban mint színelem és a tonalitást meghatározó eszköz is jelen van: a kissé ütőhangszerű zongoraszóló primitíven egyszerű, népdalos témáját ugyanis vaskos akkordok kísérik, melyekben kvartokat és kvinteket halmoz egymásra a szerző. Még érdekesebb a 2., lassú tétel, melynek lento, poco rubato első témája szinte csak kvart-

18. KOTTA. Járdányi: Zongoraszonáta, 2. tétel, főtéma (1–6. ütem)

ugrásokat tartalmaz, mégsem elsősorban melodikus megjelenésnek mondhatjuk, mivel egyáltalán nem dallamszerű. Inkább a hangnemi tér kialakításához van köze: a jobb kéz szólamában megjelenő kvartlánc önmagában is lebegő tonalitást eredményez, a bal kézben megszólaló, főleg moll hármashangzatok révén pedig bitonalitás jön létre, pontosabban egy határozott és egy bizonytalan tonalitás ütköztetése (18. kotta).

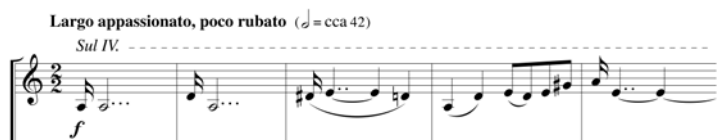
A *Vörösmarty-szimfóniában* szintén nem egyszerűen a melodikát érinti a kvart hangköz hangsúlyozása. Járdányi talán legismertebb és legterjedelmesebb műve 1952-ben készült, nem sokkal azután, hogy az I. Magyar Zenei Héten a szerző nyilvános konfliktusba került Szabó Ferencel. Járdányi a forradalmi romantikával szemben Bartók és Kodály útját jelölte meg követendő célként a Szabó támadására válaszként adott felszólalásában, és a magyar népzenei inspiráció fontossága mellett érvelt.<sup>38</sup> A *Vörösmarty* bemutatója után azonban a két évvel korábban Járdányit formalistának, pártonkívülinek, apolitikusnak bélyegző kritikusok elragadtatással nyilatkoztak a műről,<sup>39</sup> azt tapasztalván, hogy Járdányi ebben „emberibb érdeklődéssel fordult az élet nagy problémái felé, [...] alkotó munkájában fokozottabb intenzitással fordult a zenét hallgató nép iránt”.<sup>40</sup> Mint azonban arra számos elemzés már rámutatott, Járdányi ebben a műben sem tagadta meg Bartókot, hiszen annak ellenére, hogy programját 19. századi irodalmi alkotásból merítette, hogy a szimfónia műfaja felé fordult és hogy népzenei forrásokat nem használt a művéhez, sőt kiinduló témájának Egressy *Szózatát*, azaz egy, a verbunkos nemzeti hagyományára utaló dallam kezdetét választotta, a kompozíció számos jegye közvetlen módon kapcsolódik legnagyobb modelljéhez. Ilyen például a szimfónia felépítés helyett alkalmazott szvitszerű dramaturgia és az öttételes, szimmetrikus forma, a Bartókot idéző elhangolások és modellskálák alkalmazása. Konkrét zenei allúziók is fűzik a darabot Bartók egyes műveihez, többek közt a Concertóhoz és a *Zenéhez*.<sup>41</sup>

38 Ujfalussy József: „A Járdányi-ügy a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951).” *Magyar Zene* XXXIII/1 (1992. március): 14–18.

39 Szabó Ferenc: „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 21.

40 Mihály András: „Járdányi Vörösmarty szimfóniája.” *Új Zenei Szemle* IV/5 (1953. május): 23.

41 Kroó, A magyar zeneszerzés 30 éve, i.m., 72–74.



19. KOTTA. Járdányi: *Vörösmarty-szimfónia*, a mű motivikus kiindulópontja (1–4. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

Maga a monotematikus szerkesztésmód is utalhat Bartókra: a műnek ugyanis nemcsak kiindulópontját, de összetartó erejét is a *Szózat*-témafeje képezi – ami esetünkben azért figyelemre méltó, mert egy kétszeres (le–fő) kvartugrásról van szó (19. kotta). Jól hallhatóan ezt a kvartus motívumot variálja a „Virág és pillangó” című, a 19. századi tündéri scherzók hangját idéző 2. tétel mindkét témája, továbbá a tétel ellenpárja, a „Harci dal” című negyedik darab is, olyannyira, hogy Tallián Tibor „túltengő kvartdallamosságot” lát benne.

Ugyanebben a tanulmányában Tallián a tételeket összefűző közös motívum szimbolikáját és a mű ebből kibomló eszmei tervét is elemzi. A *Szózat* középpontba állítása eszerint önmagában is az ellenállás gesztusának tekintendő, hiszen bár Egressy megzenésítése az 1950-es években sem került tiltólistára, hivatalos ünnepeken nem hangozhatott el.<sup>42</sup> Az, hogy a *Vörösmarty-szimfóniában* mindenütt jelen van az idézet, a műnek határozott, zenei eszközökben is kifejeződő politikai olvasatot ad. A középpontban álló lassú tételben, melynek címét a zeneszerző *A merengőhöz* című versből kölcsönözte, és melynek első témája deklamálja is a közismert vers kezdősorait, úgyszintén felismerhető a *Szózat*-motívum, s ez a rokonság a két vers intését összhangba hozza. Tallián értelmezése szerint így „a híres sorok – »Ábrándozás az élet megrontója, mely kancsalul, festett egekbe néz« – nem attól óvnak, hogy szemünket az égre emeljük, hanem attól, hogy valóságunk nézzük a kulisszaeket. Erre figyelmeztet Járdányi 1951/1952-ben, amikor a művészeket gigantikus kulisszák felállítására kényszerítették.”<sup>43</sup>

A politikai üzeneten túl – amelyet a hatalom mintha nem tudott vagy nem akart volna detektálni, hisz ne feledjük: a *Vörösmarty-szimfóniát* Erkel- (1953), majd Kossuth-díjjal (1954) is jutalmazták – a jelen elemzés szempontjából az is lényeges, hogy nemhogy nem többféle alakban megjelenő zenei témáról, de még csak nem is motívumról van szó, hanem egyetlen hangpárról: egy kvart hangközről. Ez a hangköz különféle módo-

42 „Azzal, hogy a Vörösmarty-poéma kezdő sorát és Egressy alapotívumát választotta mottóul, Járdányi gerinces alkatahoz méltó módon tett hitet a 19. századi magyar hagyomány központi eszménye, a hazafiság mellett; ezzel pedig nemhogy kiszolgálta volna a politikai rendszert, de egyenesen kesztyűt dobott arcába.” Tallián, Magyar képek, i.m., 332.

43 I.m., 333.

kon jelenik meg és bomlik ki az öt tételben: több esetben egy – kvartokat nem is vagy alig tartalmazó – dallam bontakozik ki belőle mint témafejből (például: 1. tétel – 1. téma, 2. tétel témái); máskor olyan dallam születik, mely szinte teljes egészében kvartugrásokból építkezik (például: 4. tétel). Sok esetben csak a hangközugrás-motívum ismétlődik (a kíséző textúrában: 1. tétel – 2. téma), továbbá jellemző, hogy a tételek végén mintegy konklúzióként jelenik meg egy-egy hangsúlyos, lefelé tartó kvartugrás, hasonlóan ahhoz, ahogy azt már több, korábban említett példában láttuk. Ez az ugrás a tonalitást is árnyalja, mivel némi fríges színezetet ad a dallamnak. A kvart egy ponton tűnik el ideiglenesen a kompozícióban: az utolsó tétel, „A vén cigány” kezdetén, mely a mű mélypontját alkotja. Innen emelkedik ki az utolsó szakasz, melyben végre kibontakozik és megszólal a *Szózat*-dallam egy teljesebb formában – a teljes mű és a kvart-mottó apoteózisaként.

### **Összegzés – a kvart mint zenei identitás**

Az I. Magyar Zenei Héten, a *Vörösmarty-szimfónia* születéséhez valószínűleg inspirációként szolgáló, ominózus vitán Járdányi azt is elmondta, hogy meglátása szerint „a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is [...] Súlyosabb, centrálisabb a szerepe a magyar népzeneben.”<sup>44</sup> Ennek és más megjegyzéseinek kapcsán Dalos Anna arra figyelmeztet, hogy a pentatóniát Járdányi a diatónia és a kromatika mellett egy harmadik, stabil hangnem típusnak tekintette.<sup>45</sup> Márpedig a pentaton népzene egyik pillére strukturálisan és a melodikát tekintve is a kvart hangköz, és persze a nem pentaton rétegnek is fontos alkotóeleme – gondoljunk csak a mixolid vagy fríg dallamok jellegzetes sorzáró ugrására, ami Járdányi komponált témáiban is sokszor előfordul. Vitathatatlan, hogy a kvart megkülönböztetett szerepe Járdányi zenéjének népzenei gyökereivel van összefüggésben. Vagyis abból, hogy a népzene, s vele együtt Bartók és Kodály jelentette legközvetlenebb inspirációját, a kvart hangköz gyakori előfordulása, sőt középpontba helyezése természetesen következik – de talán valamelyest több is annál. Mintha a kvart mintegy sűrítménye, mottója lenne személyes meggyőződésének, zenei identitásának.

Ezzel kapcsolatban érdemes egy pillantást vetnünk a szerző népdalfeldolgozásaira, melyek külön esetet képviselnek az életműben, hiszen motívikájukat a felhasznált melodikus alapanyag határozza meg. Persze sok népdalban megjelenik a kvartugrás, s

44 „Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 5–11.; Járdányi hozzászólása: 5–6.

45 Dalos, i. m., 50–51.

ilyenkor Járdányi feldolgozásában is nagy szerepet kap, mint a már említett *Utca, utca* kórusban vagy a *Kit mi illet* című, hatvanas évekbeli vegyeskarban (1961). A nagyszabású szimfonikus költeményben, a *Tisza mentén* (1951) című kompozícióban – mely programszerűen kapcsolódik Petőfi *A Tisza* című verséhez – mint a szerző maga írja: „két [...] dallam változatai folynak végig. [...] Folynak, mint a folyó vize.”<sup>46</sup> A két felhasznált dallam mindegyikében kulcsszerepe van a kvartnak úgy is mint strukturális elemnek, és úgy is mint dallamfejnek (kezdő hangköz).

Ráadásul az első dallam, mely a mű komolyabb arcához kapcsolódik, a *Bujdosik az árva madár*, amelyhez Járdányi életművében a legtöbb, különféle műfajú és apparátusú feldolgozás társul: a zenekari mű mellett kétszólamú és vegyes kari letét (*Árva madár*, illetve *A bujdosó madár*, mindkettő 1952), ének–zongora feldolgozás (megjelent: 1953) és kis zongoradarab (megjelent: 1966) is készült belőle. Kecskeméti István szerint nem véletlen, hogy oly sokszor visszatért ehhez a dallamhoz: valószínűleg mélyen azonosult a lírai én által megfogalmazott kitaszítottsággal. Figyelemre méltó, hogy a *Tisza mentén* komponálása (1951. augusztus–december) egybeesett azzal a politikailag egyre feszültebb időszakkal, mely az I. Magyar Zenei Hét robbanásához vezetett: „Tudni lehetett, hogy Járdányit megtámadják, és hogy ő válaszolni fog” – emlékezett Devescovi Erzsébet.<sup>47</sup> Valószínűleg nem véletlen, hogy Járdányi ezt követően hamarosan többször is megénekelte a kvartközpontú „Árva madár”-melódiát.

A népzenei ihletettség és a politikai tartalom ezen a ponton tehát összefonódik, annál is inkább, mivel a kvart nemcsak a *Tisza mentén* centrális eleme, de a Szabó Ferenc által megbírált *Divertimento concertante* című kompozícióé is – elég csak a mű nyitótémáját, egy sokszor ismételt kvartugrást vagy a finálé kvartláncos dallamait említeni (16c kotta). Félrevezető volna azt állítani, hogy a kvart kimondottan a *Divertimento* miatt vált középponti motívummá Járdányinál, hogy ezzel állítana emléket a politikai okból elbuktatott darabjának, hiszen láttuk: korábbi kompozícióiban is jelen van, ráadásul a *Divertimento concertante* megoldásához nagyon hasonló formában. Elképzelhető azonban, hogy innentől fogva kapott egy olyan rejtett jelentést ez a pusztán – és egyben felismerhetetlenül apró – zenei motívum, mely egyszerre utal a fájdalmas politikai tapasztalatokra és Járdányi leginkább bensőséges zenei inspirációjára. Így talán szerepet játszott a *Vörösmarty-szimfónia* koncepciójának kialakításában is – abban, hogy Járdányi a *Szózat* dallamát, annak kezdőlépését választotta a mű kiindulópontjául. Eszerint nemcsak a Bartók-utalások tanúsítják Járdányi politikai ellenállását, hanem a mindenütt jelen lévő kvart hangköz maga is: egyszerre jelzi a népi hagyomány kiirrethetetlen jelenlétét, a *Divertimento concertante* és a hozzá kapcsolódó „ügy” árnyékát és általában a szerző harcosan vállalt művészi, politikai és nemzeti identitását.

46 A szerző sorai az autográfán. Lásd Tallián Tibor tanulmányát jelen kötetben, 55. oldal.

47 Idézi: Járdányi Gergely, i.m., 12.

Ezt követően, az ötvenes évek második felétől, úgy tűnik, egyre tudatosabban társul a kvart mint dallamfordulat és mint a melodika strukturális eleme pozitív képekhez, míg a kvart hiánya negatív asszociációkat kelt. Hogy e negatív képzetek elsősorban politikai természetűek vagy az alkotó belső, az új zene térhódítása miatt felerősödő vívódásaihoz kapcsolhatók, esetleg ennél sokkal primerebb tragédiát: saját halálát, fizikai elmúlását jelentik, azt nehéz volna biztonsággal megválaszolni. Talán nem is érdemes élesen különválasztani e tényezőket. Úgy tűnik azonban, hogy ez a hangköz, ez a banálisan egyszerű zenei motívum az egész életművet átszövi, mint valamiféle ősi rend és biztonság jelképe, amely Járdányi számára a tragikusan rövidre szabott pályán zenei és politikai értelemben mindvégig a vezéreszmét jelentette.