

DALOS ANNA

## Járdányi, a konzervatív (1959–1966)\*

„Csaknem mindegyik [zeneszerző] teleszívta tüdejét a Bartók-zene tiszta, erős levegőjével. Nincs ma számottevő fiatal zeneszerző, akin nyomot ne hagyott volna művésze. Ő 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. Vannak epigonok is? Bizonyára. De vigyáznunk kell a Bartók-epigonizmus veszedelmének hangoztatásával.

Bartók a zenetörténet legnagyobb, legmerészebb forradalmárai közül való. Újításai oly feltűnőek, jellegzetesek, hogy még a gyakorlatlanabb hallgató is rájuk ismer. S ha egy-egy ilyen sajtóságos, új bartóki eszköz felbukkan a mai szerzők műveiben, tüstént Bartókra gondol a hallgató. De ez még nem bizonyosan epigonizmus! A bartóki új eszköz mellett, mögött egyéni mondanivaló rejtőzhet.”<sup>1</sup>

Járdányi Pál idézett szavai – amelyek *Bartók követése* című 1955-ös írásában olvashatók – a bartóki hagyományt olyan zenei nyelvként határozzák meg, amelyet bárki felhasználhat művészi mondanivalója kifejtéséhez anélkül, hogy ez a felhasználás szükségszerűen maga után vonná az epigonizmus vádját. Az epigonizmus kifejezés háromszori hangsúlyos, ám nyilvánvalóan magyarázkodó említése azonban sejteni enged, hogy Járdányi a korabeli szakmai közbeszéd egyik állandóan visszatérő, s feltehetően negatív összefüggésben megfogalmazott elemére reflektál, mégpedig egyértelműen védekező alapállásból. A vád, amellyel többek között őt is – a Járdányi-ügy<sup>2</sup> kirobbanása óta ráadásul nyilvánosan – illették, úgy tűnik, konstans szorongást váltott ki belőle. Már 1943-as Kodály-írásában is szükségesnek találta, hogy magyarázatot fűzzön a Kodály-tanítványok „elfogultságához” és

\* A tanulmány írásakor OTKA Posztdoktori Ösztöndíjban részesültem. Itt szeretnék köszönetet mondani Járdányi Pál családjának, amiért elláttak a kutatásaimhoz szükséges kéziratokkal, valamint Kusz Veronikának, aki információkkal, felvételekkel segítette munkámat. Az MR Zrt. Archivuma lehetővé tette, hogy meghallgassam a Székely rapszódia ott őrzött felvételét – köszönet érte. A Járdányi-kottapéldákat az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

<sup>1</sup> Járdányi Pál, „Bartók követése”, in *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*, közr. Berlász Melinda (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, é.n. [2000]), 174–176. Ide: 174–175. A továbbiakban JPÖI.

<sup>2</sup> Ujfalussy József, „»Járdányi ügy« a Magyar Zeneművészek Szövetségében”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 14–18.

„utód”-mivoltához,<sup>3</sup> s ettől kezdve igen gyakran utalt írásaiban a modellkövetés jelenségére.<sup>4</sup> S ha részben igazat is adhatunk Tallián Tibornak, aki úgy fogalmazott, hogy Járdányi „soha nem félt az epigonizmus vádjától, ellenkezőleg, számára az utószületettség ténye, vagyis hogy Bartók és Kodály kezdeményezését folytathatta, megtiszteltetést jelentett, kiapadhatatlan élményforrást és kötelező feladatot”,<sup>5</sup> nem szabad megfélekednünk arról sem, hogy Bartók és Kodály követése mást és mást jelentett a negyvenes, az ötvenes és a hatvanas években, s az utód szerep tartalma, különösképpen az 1956 utáni új zenei fordulatot követően alapjaiban módosult. A megváltozott kontextus azonban nemcsak Járdányi műveinek fogadtatását befolyásolta,<sup>6</sup> de őt magát is korábbi ideáljai érvényességének felülvizsgálatára kényszerítette. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy Járdányi írásainak és műveinek elemzésével bemutassam, milyen zeneszerzés-technikai megoldásokkal kívánta Járdányi, a hagyomány továbbfejlesztésével megújítani zeneszerzői stílusát, s közben milyen esztétikai kiindulópontokhoz igazodott.

## I.

Járdányi Pál utolsó alkotói korszaka egybeesik nagyszabású népdal-rendszerezési munkálataival. A népdaltípusok meghatározásakor és osztályozásakor a zeneszerző-népzene kutató – esztétikai szempontból – egyértelműen kodályi elveket követett. A *Magyar népdaltípusok* bevezetője látványosan árulkodik erről: „Általában: a legtipikusabb alak egyben a legszebb is. Tipikus és szép: ritkán kerülnek ellentétbe a népzeneben. A nemzedékről nemzedékre szálló népdalt százezrek, milliók alakítják, csiszolják, tökéletesítik. Többnyire a legszebb változat él legtovább, virágzik legdúsabban.”<sup>7</sup> A gondolatot, miszerint „a legtipikusabb alak egyben a legszebb is”, Járdányi Kodály népzene-tudományi munkásságából és mestere műveiből egyaránt leszűrhetette – talán ezzel magyarázható, hogy a *Magyar népdaltípusok* fő típusdallamai többnyire megegyeznek a Kodály feldolgozta változatokkal.<sup>8</sup> A válogatással

<sup>3</sup> Járdányi Pál, „Kodály. A tanítvány szemével”, JPÖI, 189–191. Ide: 190.

<sup>4</sup> Kusz Veronika, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”, in *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 223–274. Ide: 231.

<sup>5</sup> Tallián Tibor, „Kísérőfüzet”, in *Járdányi Pál művei*, Budapest: Hungaroton, 2000. HCD 32742, 9.

<sup>6</sup> Tallián Tibor így jellemezte recepciótörténeti oldalról Járdányi helyzetét: „A neoavantgárd betörése idején alkotói magatartása konzervatívnak tűnt a muzsikustársadalom hangadó köreiben; az életműve értékelése körüli bizonytalanságra Kecskeméti István 1967-ben megjelent, mélyen rokonszenvező Járdányi-életrajzának bizonyos fokig védekező érveléséből is következtethetünk.” Tallián, „Kísérőfüzet”, 11. A korszakról szóló összefoglalásában Kroó György épp csak megemlíti Járdányi nevét: Kroó György, *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 111–112.

<sup>7</sup> Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok I–II.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 7.

<sup>8</sup> Járdányi a Népzene kutató Csoport típusborfőin általában egy teoretikus típusváltozatot, azaz a típus ideális alakját tüntette fel, s végül az ehhez legközelebb álló alakot tette a típus élére. Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin, „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szak-

Járdányi mindazonáltal egyben kanonizációs gesztust is gyakorolt, annál is inkább, mivel a két kötet elsősorban a laikusok számára készült.<sup>9</sup> A kodályi eszmeiség iránti elkötelezettségét jelzi az is, hogy a két népdaltípus-kötet kiadása után, 1965-ben, a „pozsonyi típus-jegyzék”-ben módosított a típusok sorrendjén, s a típusrend élére a Páva-dallamot helyezte.<sup>10</sup> A Páva-dallam – és vele összefüggésben a *Páva-variációk* sorozata – szimbolikus jelentőséggel bírhatott Járdányi számára: a magyar népzeneről szóló, nyolc részből álló 1966-os rádiós sorozatában egy teljes előadást szentelt neki, s a benne megnyilvánuló „sűrített tartalmú dallameszmé”-re hivatkozva a dallamot a magyar népzene jelképeként határozta meg.<sup>11</sup>

A Páva-dallam azonban nemcsak Kodály személyéhez és eszményeihez köthető szimbolikus, hanem tisztán zenei jelentőségre is szert tett. Járdányi számára a Páva-dallamban paradigmátikusán megjelenő pentatónia – mint az már az 1951-es I. Zenei Hét vitáján kiderült – centrális szerepet töltött be az új magyar zene univerzumában: „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>12</sup> A pentatónia a hatvanas évek Járdányi-írásainak is visszatérő tárgya, s akárcsak az ötvenes évek elején, ekkor is a zene diatóniával és kromatikával szemben megnyilvánuló harmadik dallamkörét képviseli a zeneszerző gondolkodásában. 1966-ban így írt:

„Az ötfokúság mint frazeológia, mint zenei gondolkodás átítatja Bartók egész művészetét. Hol nyíltabban, hol rejtettebben, hol tisztábban, hol idegen hangokkal keverten, de minden művében halljuk sajátos képleteit. A pentatónia szavai Bartók nyelvének legmélyebb rétegéhez tartoznak. [...] A pentatónia keresztül-kasul szövi Bartók diatonikus melódiaivilágát, de titkos gyökerei kromatikus rendszerét is táplálták.”<sup>13</sup>

sza”, in *Zenatudományi dolgozatok 2003 I.*, szerk. Richter Pál, Rudasné Bajcsay Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2003), 219–328. Ide: 223. Járdányi egyébként saját műveiben is alkalmazta „a legtípusabb alak egyben a legszebb is” kodályi alapelvét, Kusz Veronika hívja fel a figyelmet arra, hogy például az *Utca, utca* című kórus dallamáról a népzenekutató Járdányi így nyilatkozott: „a szó-végű dalok csoportjának legfrappánsabb mintája.” Kusz, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára” (4. lábjegyzet), 241.

- <sup>9</sup> Lásd Kodály Járdányi könyvéhez írott előszavát: Járdányi, *Magyar népdaltípusok*, (7. lábjegyzet), 5.
- <sup>10</sup> Domokos–Olsvai–Paksa, „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza” (8. lábjegyzet), 224–225. Lásd ehhez még: Olsvai Imre, „A dallamrendezés koncepciója”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 23–41.
- <sup>11</sup> Járdányi Pál, „Magyar népzene. III. előadás”, JPÖI, 103–106. Ide: 105. A Páva-dallam, illetve a Páva-variációk sorozata zeneszerzőként is foglalkoztatta: A *Tisza mentén* című szimfonikus költeménye (1951, átdolgozva: 1956) legfontosabb mintája a *Páva-variációk* sorozata lehetett, míg *Fuvola-zongora szonatinájának* (1952) nyitó motívuma a Páva-dallamot idézi. Kusz, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”, 235–236.
- <sup>12</sup> „Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről”, *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 5–11. Járdányi hozzászólása: 5–6. A pentatónia iránti elkötelezettsége ellenére 1944-ben mégis elutasította Takács Jenő *Ének a teremtésről* című kantátáját, mégpedig azért, mert túl sok volt benne a pentaton fordulat. Járdányi Pál, „Márciusi hangversenyek”, JPÖI, 271–274. Ide: 273.
- <sup>13</sup> Járdányi Pál, „A népzene Bartók művészetében”, JPÖI, 185–188. Ide: 187–188.

A pentatónia – Járdányi elképzelése szerint – olyan stabil vázként szolgál a zenepedagógiában is, amelyre támaszkodva a gyermek magabiztosan léphet át a másik két zenei dallamkör világába:

„A magyar népzene különösképpen alkalmas anyag az énektanulás, kottaolvasás kezdő időszakában. Uralkodó hangneme, az anhemiton pentatónia, könnyen, tisztán intonálható. Könnyebben, mint a félhanglépéseket is tartalmazó hétfokú diatónia. [...] S ha az öt hang képe már bevéődött [a gyermek] elméjébe, később könnyűszerrel egészíti ki azt hétre, majd tizenkettőre. A pentatónia vasbetonváz lesz a gyermek fülében, szilárdan tartja majd a diatónia, dodekafónia lépcsőit.”<sup>14</sup>

Járdányi megfogalmazásaiból egyértelmű, hogy számára a pentatónia, a diatónia és a dodekafónia a hatvanas években egyenrangú zenei jelenségekként tűntek fel, s a pentatónia primátusa csupán abban nyilvánult meg, hogy – legyen szó akár Bartók művészetéről, akár a zenei nevelésről – a másik kettő eszmei és gyakorlati fundamentumaként szolgált.

A kromatika – pontosabban a trisztáni kromatikából kibontakozó új bécsi iskola dodekafóniája – iránti megengedő magatartás képét ugyanakkor árnyalják ebből az időből származó írásai. Mint 1966-ban írta:

„A Tristan kromatikájából nincs tovább hova menni; a kor legtöbb mestere érzi: Debussy éppúgy, mint Vaughan Williams, De Falla mint Stravinszkij, Respighi mint Honegger vagy Prokofjev mint Hindemith. Talán egyedül az új bécsi iskola kialakítói: Schönberg, Alban Berg és Webern óhajtanak az elméletileg továbbfejlesztett és megszigorított trisztáni úton járni.”<sup>15</sup>

A tizenkétfokúság itt olyan elméleti konstrukcióként jelenik meg, amely a kor hangjának meg nem értéséből, azaz a korszellem ellenében született meg. Járdányi ily módon igyekszik kiemelni az új bécsi iskolát a zenetörténet szabályszerű menetéből, s ezáltal marginalizálja is azt.<sup>16</sup>

1966 Magyarországon azonban az új bécsi iskola zenéjét már nem lehetett marginálisnak tekinteni. Az új zenéhez fűződő viszony jelentősen megváltozott 1948 óta, amikor Járdányi – a zenei közmegegyezés talaján állva az új magyar zene primátusának biztos tudatában – még elutasítóan írhatott Alban Berg *Hegedűversenyéről*, mondván, ez a kompozíció, ez a „*metafizikai látomás*” – akárcsak a kromatikának a korszellem ellenében megnyilvánuló továbbfejlesztése – meg akarja állítani az időt. Járdányi szerint ebből fakad Berg művében a formálás szervertlensége, a mű

<sup>14</sup> Járdányi Pál, „Népzene és zenepedagógia”, JPÖI, 83–92. Ide: 89. Az írás 1966-ban keletkezett.

<sup>15</sup> Uo., 84.

<sup>16</sup> Ugyanezt tette 1962-ben, amikor a népdal új zenében betöltött szerepéről beszélt: „Nehéz megmérni és összevetni a XX. század szerzőit, melyiknek milyen fokú a népdaltartalma. Az egyik póluson kétségtelenül a népdalnak tudatosan háttatfordító, úgynevezett bécsi iskola reprezentánsai: Schönberg, Berg, Webern és követőik állnak, a másik pólus: a fiatal Stravinsky, Bartók és Kodály.” Járdányi Pál, „Kodály és a népdal”, JPÖI, 209–213. Ide: 209.

követetlensége, egyáltalán a forma igényének látható hiánya.<sup>17</sup> Járdányi kitétele, miszerint a *Hegedűverseny* legfőbb hibája, hogy benne a forma „nem eléggé egy magból fejlesztett”, gyökeresen mond ellent Schoenberg és köre zenei szervesegről, a fejlesztő variáció mindenhatóságáról vallott nézeteinek.<sup>18</sup> Járdányi, amikor Berg művét a formai szerveslenség vádjával utasítja el, egyidejűleg a magyar hagyomány konzervatív kiindulású formaközpontúsága mellett érvel:

„Mi Bartókon és Kodályon nevelkedtünk s a klasszikus formálás-mód mint kiirthatatlan igény vésődött idegeinkbe. Nemcsak Kodály, de Bartók forradalmából is azt tanultuk, hogy ritmus, dallam, harmónia legmerészebb újszerűsége mellett is a formálásban *konzervatívoknak* kell maradnunk. A konzervatív szónak itt természetesen igen tág értelmet kell adnunk. Bizonyos, általános érvényűen alig meghatározható alapelvek megmaradására, változhatatlanságára gondolunk, melyek a legkülönfélébb korokban és stílusokban is azonosak. Vajjon miért állandóbbak, miért inkább örökéletűek a forma elvei, mint a harmoniák? Azért, mert a zenében mint időben zajló, időhöz kötött művészetben *a forma a lényeg*. [...]

A zeneirodalomban nem Berg az első, aki a halál, a metafizikum titkát feszegeti. Bach számtalan műve, Mozart Requiemje, Beethoven kései quartettjei, vagy akár Bartók utolsó zongoraversenyének lassú téttele – hogy csak néhány példát említsünk a sokszázból – mind a halál döbbenetében, vagy inkább nyugalmaiban fogant. De ezek a művek – hadd írjuk le a paradoxont – *élettelien* festik a halált, azaz időbe transzponálják az időtlenséget, mozgásba a nyugalmat. A zene valódi természetének megfelelően, ilyenkor is engedelmessé válik az idő, a forma törvényeinek.”<sup>19</sup>

A Berg-kritika fájó pontként élhetett később is Járdányi emlékezetében, s nemcsak azért, mert teljes tájékozatlanságra valló utalása – miszerint a versenyművet Berg Mahler fiatalon elhunyt unokájának emlékére írta volna – lehetőséget teremtett Jemnitz Sándornak arra, hogy megfeddje ifjú kollégáját, s épp az ő kritikájára hivatkozva demonstrálja a hazai zenei élet bezárkózó-kirekesztő természetét.<sup>20</sup> A hatvanas évek Járdányi-írásainak egyes passzusait akár úgy is olvashatjuk, mintha azok lábjegyzetként szolgálnának a hajdani Berg-értékelés éles kijelentéseihez. Ráadásul a kritikában felvetődő, egyrészt a formálással, másrészt a halál eszméjének zenébe foglalásával kapcsolatos gondolatok Járdányi 1959 utáni műveiben középponti problémává váltak. Mindehhez hozzátehetjük: Berg versenyműve az életrajzi érintettségén túl azért is vállhatott meghatározó élménnyé később Járdányi számára, mert minden bizonnyal ez volt az egyetlen hangzó élménye az új bécsi iskola művészetéről, s ily módon ez a kompozíció egyben az egyetlen viszonyítási pontként is szolgált számára.

<sup>17</sup> Járdányi Pál, „Modern szerzők zenekari hangversenye”, *Zenei Szemle* VIII. (1948. december): 441–443. Ide: 442–443.

<sup>18</sup> Arnold Schoenberg, „Brahms the Progressive”, in *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (London: Faber&Faber, 1975), 398–441. Magyarul: „Brahms, a haladó”, ford.: Csengery Kristóf, *Holmi* IX/12 (1997. december): 1696–1730.

<sup>19</sup> Járdányi, „Modern szerzők zenekari hangversenye” (17. lábjegyzet), 442–443.

<sup>20</sup> Jemnitz válasza cím nélkül jelent meg. Uo., 443.

A kritikára való burkolt hivatkozást tartalmaz Kodály és a népdal kapcsolatát vizsgáló, 1962-es tanulmánya is, amelyben hosszas elemzésbe bocsátkozott tartalom és forma elválaszthatatlan egységéről:

„A zenében azonban nincs külön forma és külön tartalom. Itt *minden* forma és *minden* tartalom. A tartalom kizárólag a formai elemek közegén át, azok által nyer kifejezést. Egy műre, egy művészre jellemző *formai* jegyek magukban hordják a jellemző tartalmi elemeket is. Ez a tartalom, mert *zenei* tartalom, szavakkal nehezen közelíthető meg. Szubjektív érzések, gondolatársítások, hasonlatok, képek, megfogalmazások útján próbáljuk meg újra és újra feltörni a tartalmi mag belső burkát. Soha nem sikerül egészen. Mert a zene nem szó, csak társítható, de nem vegyíthető vele. Külön állaga van.”<sup>21</sup>

E szakaszban egyértelműen a Berg-kritikát idézi meg az az alapelv, miszerint csak az adekvát formai megoldások teszik lehetővé a tartalmi elemek kifejtését: transzcendens gondolatokat kizárólag az időtlen formai törvényeknek engedelmessé lehet szóhoz juttatni. Nem tagadható azonban, hogy a Kodály-tanulmány idézett szakasza *ars poeticaként* is értelmezhető, azaz közvetlenül kapcsolatba hozható Járdányi egyidős kompozícióval, különösképpen az 1963-as keltezésű, édesanyja emlékének ajánlott *Vivente e morientével*, amelynek Járdányi szerinti magyar címfordítása: „*Élettelen és elhalóban*”.<sup>22</sup> A zenekari műről szóló Járdányi-önelemzésben azonban nemcsak az *élettelen* kifejezés utal vissza a Berg-kritikára – amelyben a halál *életteli* megfestésének szükségességéről esik szó –, hanem a zene metafizikai tartalmára vonatkozó utalás is. Eszerint a *Vivente e moriente* „nem programzene, legfeljebb igen tág értelemben. Amennyire a zene első és örök programja: az élet és a halál.”<sup>23</sup>

## II.

Élet és halál az utolsó alkotói évek központi témája Járdányi művészetében. Tallián Tibor a tragikus tematika ellenére mégis az ötvenes évek zeneszerzői válságainak feldolgozását olvassa ki az 1959 után keletkezett művekből, különösképpen a korszakot megnyitó *Hárfaversenyből*: „hogy a művekben nem mutatkozik válság, meghasonlás nyoma, hogy a partitúrákban feltűnő drámai árnyak ellenére töretlen marad a kompozíciós és tartalmi harmónia, abban a jellem és a zeneszerzői meggyőződés szilárdságán kívül biztosan szerepet játszott a személyes érzelmi szféra kiegyensúlyozottsága.”<sup>24</sup> A magánéleti boldogság ellenére – Járdányi 1956-ban nősült meg másodszor, fia 1957-ben, lánya 1959-ben született – feltűnő, hogy zenéjében mennyire hangsúlyos szerepet töltenek be a *drámai árnyak*. Nagyobb

<sup>21</sup> Járdányi Pál, „Kodály és a népdal”, JPÖI, 209–213. Ide: 213.

<sup>22</sup> A műsorfüzet alapján idézi: Juhász Előd, „Új művek bemutatója. Járdányi, Durkó, Tardos, Petrovics bemutató”, *Magyar Zene* VI/5 (1965. november): 511–514. Ide: 511–512.

<sup>23</sup> Uo., 511.

<sup>24</sup> Tallián, „Kísérőfüzet”, 11.

1959	Concerto hárfára és kizsenekarra Trió (hegedű, brácsa, gordonka)
1960	Rondo scherzoso (hegedű, zongora)
1961	Kit mi illet (vegyeskar) – népdalszövegekre
1962	Szvit hegedű- és csellókarra Jeden, dva, tri (férfikar) – Járdányi Pál szövege
1963	Vivente e moriente (nagyzenekar) Savaria (vegyeskar) – Szőnyi Zoltán verse Karácsonyi fény (vegyeskar) – Szőnyi Zoltán verse
1964	Concertino hegedűre és vonószzenekarra
1965	Székely rapszódia (népi, illetve nagyzenekarra) Trio piccolo (hegedű, cselló, zongora) Szonatina (cselló, zongora) Szonatina (hegedű, zongora)
1966	Oratórium Vörösmarty Mihály Előszó című költeményére (vegyeskar, nagyzenekar)

1. táblázat. Járdányi Pál művei (1959–1966)

apparátusú reprezentatív kompozíciói elsősorban gyászzenékre, gyászindulókra, siratókra, magányos monológokra, haláltáncokra alludálnak. Az 1956-os forradalom bukását követő kiábrándultság és reménytelenség-érzet – amelyet a tragikus hangütések nyomán mégiscsak joggal nevezhetünk *meghasonlásnak* – nála nem az alkotói műhely elnémulásával járt együtt, hanem inkább az új, a kodályi eszményeket radikálisan és végérvényesen megkérdőjelező plurális zeneszerzői közeghez fűződő ellentmondásos viszonya<sup>25</sup> zenébe történő transzformálásával, illetve zenei önazonossága újbóli megfogalmazásának igényével.<sup>26</sup>

Habár Járdányi életművét – mint arra Kusz Veronika rámutatott – nem tagolják jelentős stílusváltások, az 1959-es év mégiscsak fordulópontnak tekinthető, az ekkor keletkezett *Hárfa-concerto* stiláris és tartalmi szempontból egyaránt a hatvanas évek terméséhez kapcsolódik.<sup>27</sup> Járdányi az 1959 és 1966 közötti hét évben 15 művet komponált (lásd az 1. táblázatot), ezek közül tíz a használati zene kategóriá-

<sup>25</sup> Péteri Lóránt, „Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”, in *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 97–174. Kodálynak és Járdányinak a plurális koncepciójú kortárs zenében betöltött pozíciójáról lásd: 115–116.

<sup>26</sup> Kiegyensúlyozott magánélete ellenére a Zeneakadémiáról történt eltávolítását (1959) követő évek válságkorszakként értelmezhetők. Vargyas Lajos – Járdányi halálos betegsége kapcsán – így fogalmaz: „az igazságtalanság halálba is kergette. Ennyire nem tudta megemészteni a bukást? Nem tudta elviselni, hogy a zeneélet egy kiemelkedő képviselőjéből szélre szorult zenészé tették?” Vargyas Lajos, „Emlékezés Járdányi Pálra”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 6–7. Ide: 7. Kusz Veronika is utal rá, hogy Járdányi politikai-művészi mellőzöttsége szerepet játszott betegségé kialakulásában. Kusz, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”, 227.

<sup>27</sup> Kusz Veronika, *Járdányi Pál* (Budapest: Mágus, 2004), 8., 13.

jába tartozik, míg öt a nagyobb apparátust alkalmazó, reprezentatív alkotások közé. A kompozíciók viszonylag kis száma minden bizonnyal Járdányi sok időt igénylő folklorisztikai munkájával függ össze,<sup>28</sup> bár felesége úgy emlékezett, hogy ebben az időszakban – feltehetően az 1956-os forradalom és annak bukása miatti megrázó kódtatás következményeként – férje minden tevékenységét alárendelte a politikának, az ország jövőjét illető kérdéseknek.<sup>29</sup>

Járdányi használati zenéinek nagyobb része – a *Trió*, a *Szvit hegedű- és csellókarra*, a *Trio piccolo* és a két *Szonatina* – zenepedagógiai mű. E kompozíciók igen kevés jelét mutatják a kísérletezésnek: konzonanciára, dallamosságra hajló, elsősorban homofon, az előadók elé szerény hangszerteknikai követelményeket állító alkotások, amelyekben erőteljesen uralkodik a pentatónia. Közülük talán az ifjúsági vonózenekarra komponált *Szvit* emelkedik ki, amely egyrészt a nyugati zenetörténeti hagyomány jellegzetes hangütéseivel játszik (például a *Botladozó valcer* című 4. tételben), másrészt a disszonanciák alkalmazásának lehetőségeit bontja ki (az *Elégia* című 2. tétel szeptim párhuzamaiban). A *Székely rapszódia* – Járdányi utolsó befejezett zenekari alkotása – népi zenekarra írt hagyományos népdalfeldolgozás.<sup>30</sup> Az ebben az időszakban komponált négy kórusból háromban az ellenpont-technika kerül előtérbe. Míg a *Savaria* négyszólamú kánonja Kodály *Forr a világra* hivatkozik, a *Kit mi illet* és a *Karácsonyi fény* elsősorban a Palestrina-ellenpont értelmében vett disszonancia-kezelés szabályait állítja középpontba.

Járdányi új zenéhez fűződő viszonyáról ugyanakkor sokat elárul a Kodály 80. születésnapjára komponált és a Népzene Kutató Csoportban előadott alkalmi kórus, a *Jeden, dva, tri*, amelynek szövegét is Járdányi írta. Már az alcím – *Kodály-pasticcio* – is jelzi, hogy a kórusmű a zenei tréfák azon csoportjába tartozik, amelyek zenei idézetekből állnak össze. Járdányi a mindössze 32 ütemes kompozícióban jól hallhatóan idéz a *Psalmus hungaricus*ból („*jaj, jaj, jaj*”, 12–15. ü.), a *Budavári Te Deumból* („*Oldjuk fel azt*”, 18–19. ü.), valamint az *Este* című kórusból („*Harmóniává*”, 20–27. ü.); más passzusok esetében inkább Kodály-allúziókról beszélhetünk. A szövegben és a mű első felében megszólaló tritonus hangköz, amely a középkor óta a *diabolus in musica* jelképe, a hatvanas évek magyarországi új zenei közeget hivatott ábrázolni. A tritonusszal, azaz a disszonanciával ütközik meg a Kodály szellemében konzonáns harmóniává oldott befejezés. A kórus Kodály legbelsőbb, szűk köre számára készült, és minden finomítás nélkül tükrözi e kis csoport doktrinér álláspontját a nyugati modernitás afirmatív recepciójával szemben.

<sup>28</sup> Domokos–Olsvai–Paksa, „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza”, 219.

<sup>29</sup> „Házasságunk 10 éve valahogy a politika jegyében zajlott: »Mellesleg« házastársak voltunk, »mellesleg« megcsinálta a népdalrendezést, »mellesleg« komponált..., de az érdeklődési körét végig az ország sorsa kötötte le” – emlékezett Devescovi Erzsébet. Idézi Járdányi Gergely: „Édesapám, Járdányi Pál”, *Muzsika* 38/3 (1995. március): 8–14. Ide: 13.

<sup>30</sup> A *Székely rapszódia* két változata maradt fenn: egy népi zenekarra és egy hagyományos zenekarra frott verzió. Kusz, *Járdányi Pál* (25. lábjegyzet), 28.

A *Jeden, dva, tri* azonban azt is dokumentálja, hogy a szűk Kodály-kör, s így Járdányi számára is, a nyugati új zene betörése az ötvenes-hatvanas évek fordulóján komolyabb traumát okozott, mint egy évtizeddel korábban a zsdanovizmus térnyerése. Ez utóbbi ugyanis lényegében véve nem veszélyeztette a magyar zene primátusát, legfeljebb – Járdányi esetében az 1951-es I. Zenei Hét viharos vitái és annak következményei látványosan illusztrálják ezt – az integrálandó ellenzék pozíciójába kényszerítette annak képviselőit. A nyugati új zene térnyelése azonban alapjaiban kérdőjelezte meg a kodályi új magyar zene vezető szerepének létjogosultságát. Zeneszerzőként azonban Járdányi mégiscsak kénytelen volt felülvizsgálni korábbi ideáljait, s az ezektől való elszakadás, a velük való radikális vagy éppen lépésről lépésre történő szakítás, úgy tűnik, számára, talán épp Kodály személyes közelsége miatt, sokkal nagyobb nehézségbe ütközött, mint saját generációjához tartozó más tanítványok – Dávid Gyula, Maros Rudolf, Szöllősy András –, illetve a nem Kodály-tanítvány Szervánszky Endre esetében.

A felesége, Devescovi Erzsébet számára írott *Hárfa-verseny* tragikus középrészében (76–127. ütem) Járdányi a Bartók-féle *éjszaka zenéje*-hangvétel lehetőségeit aknázza ki: a szólóhárfa egyrészt mint zörej- és zajkeltő eszköz jelenik meg, másrészt – monológjaival – a magányos individuum hangját képviseli. A cadenzává átalakuló monológ drámai kitörésként hat (112–114. ütem). Az *éjszaka zenéje*-hangot idézi meg a középrészben, a kürtökön *con sordino* megszólaltatott, távolról zengő kvintpárhuzamos korál is (99–103. ütem). Természetesen nem ez az egyetlen Bartók-allúzió a *Hárfa-verseny*ben – a koncert kezdete közvetlenül hivatkozik Bartók 3. *zongoraversenyére*<sup>31</sup> –, mégis, *Az éjszaka zenéjére* történő utalásnak kivételes jelentősége van. Nemcsak azért, mert a korszak számos zeneszerzője e hangvételből indult ki új zenei kísérleteiben, hanem azért is, mert – mint írásai tanúsítják – maga Járdányi is úgy vélte: az *Allegro barbaro* mellett épp *Az éjszaka zenéje* az a mű, amely az új világokat felfedező Bartók modernitását igazolja.<sup>32</sup> Ráadásul ugyanez a hangvétel, hasonlóképpen hangsúlyos szerepben megjelenik a *Vivente e moriente* 2. tételének partitúraoldalain is, ott is rézfúvós korállal társulva.<sup>33</sup>

A *Hárfa-verseny*t azonban más zenei jellegzetességek is összekötik a későbbi művekkel. Kulcsfontosságú szerepet tölt be benne a pentatónia, amely először épp a hárfan szólal meg, s végig e hangszer jellegzetes fordulata marad. A pentatónia itt minden bizonnyal a tisztaság szimbóluma, s mint ilyen, alapvető eszköz lehet fiatal felesége *leányi arcképének* megfestésekor. A pentaton fordulatok mellett jól elkülönülő diatonikus és kromatikus, pontosabban dodekafon sorokra hasonlító dallamok, illetve modellskálák hangoznak fel, s ezek különböző tematikai kapcsolatban állnak egymással (lásd az 1. kottapéldát). A pentaton fordula-

<sup>31</sup> Tallián, „Kísérőfüzet”, 11.

<sup>32</sup> Járdányi Pál, „Az újító, a felfedező”, JPÖI, 172–174. Ide: 172.

<sup>33</sup> A rézfúvós korál egyértelmű utalás Bartók *Concertójára* is.

Arpa



Bass Clarinet



Violin



Viola



1. kottapélda. Járdányi Pál: Concerto hárfára és zenekarra (3–4., 69., 23–24. és 189. ütem)

tokból építkező, de diatonikussá bővülő hárfatémát egy ritmikai elem, a nyújtott ritmus kapcsolja a diatonikus szerkezetű, de kromatikus mellékhangokkal dúsított zenekari témához, más rokonság azonban nem mutatható ki közöttük. A kapcsolat azonban így is jelzi: a pentatóniához a diatónia áll a legközelebb. Ugyanakkor a kvázi-dodekafon melléktema, amelyet nagy hangközugrásai (például a nagy szeptim) tesznek látszólagosan modernné, egy lefelé haladó fríg skálát rejt magában (*b-a-g-fisz-e-d-c-H*). Ez a skála közvetlen rokona a diatonikus téma skálás felütésének. Ugyanebből a felütésből nő ki az 1:2-es, illetve 2:1-es modellskála is, amely viszont csak a mű visszatérésében válik uralkodó tematikus elemmé (a 189. ütemtől). Megjelenésével párhuzamosan eltűnik a koncertből a kvázi-pentaton és a kvázi-dodekafon szín.

A dallamok e szoros tematikus kapcsolata jelzi, hogy Járdányi az egész kompozíciót az *omnia ex uno* elv jegyében fogalmazza meg. Az elv kibontását elősegíti a formálás is. Habár, mint Járdányi Berg-kritikájában olvashattuk, a formálás terén a hagyományhoz való ragaszkodást tekintette követendőnek, kései kompozíciói – így a *Hárfaverseny* is – nem követnek tiszta formákat. A *Hárfaverseny* esetében is inkább különböző formaelvek keveréséről beszélhetünk, s a formák kombinálásában minden bizonnyal Kodály hangszeres zenéje lehetett a zeneszerző legfőbb modellje.<sup>34</sup> Az egyteteles mű külső formai váza a háromrészesség (A–B–A), ám

<sup>34</sup> 1943-ban a Kodály-Concerto budapesti bemutatójáról írván elsősorban a mű a „zenetörténetben páratlan,” klasszikus szonátaformát és lassú tételt ötvöző formájáról értekezett Járdányi. Járdányi Pál, „Februári hangversenyek”, JPÖI, 241–243. Ide: 241.

Járdányi e keretbe beépíti a szonátaforma néhány elemét is, amennyiben a mellék-téma funkciójú kvázi-dodekafon téma lezárulása után egy kidolgozási jellegű rész következik (40. ütem), s ebbe ékelődik be a – melleleg lassú tételként is értelmezhető – *Éjszaka zenéje*-terület, amelynek lezárását követően a visszatérés, a bartóki hídfomára is utalva, fordított sorrendben idézi fel az expozíció témáit (a 128. ütemtől). Ugyanakkor az egész kompozíció felfogható rövid variációsorként is, amelyben az expozíció azonos a témabemutatással, majd a kidolgozási rész kezdete, *Az éjszaka zenéje* és a visszatérés három variációként funkcionál: mindegyik az expozícióban felvetett zenei gondolatokat, egészen pontosan tematikus-dallami eszméket variálja, transzformálja.

A variálás és az egy zenei magból építkezés elve – nyilvánvalóan nem függetlenül Kodály tanításától<sup>35</sup> – az utolsó reprezentatív Járdányi-művek legjellegzetesebb vonása.<sup>36</sup> A *Vivente e moriente* 1. tétele leginkább A–B–Av–Bv formaként írható le, e szerkezetben azonban az első B-rész melléktémaként is értelmezhető. E melléktéma sajátos vonása az, hogy belőle egy fantázia szerű szakasz bontakozik ki. A tétel formája talán még pontosabban írható le úgy, hogy benne két zenei tömb szólal meg egymás után, majd mindkettő variálódik. A hegedűre és vonószekarra írott *Concertino* első tételében ugyanakkor a kidolgozás nélküli szonátaforma és a hídforma elve keveredik a variációs formával.<sup>37</sup> E kevert formák egyik legfőbb jellegzetessége az, hogy a tételek melléktémái mindig stabilabbak, mint a könnyebben variálódó, lazább szerkezetű fő témák<sup>38</sup> – így volt ez már a *Hárfa-verseny* kvázi-dodekafon melléktémája esetében is.

A kései kompozíciók stabil szerkezetű, kvázi-dodekafon témái szinte mindig pentaton fordulatokkal, elemekkel ütköznek. A *Concertino* előtanulmányaként értékelhető *Rondo scherzoso* témájában például a hegedű kvázi-dodekafon témájának kontrasztjaként a zongorában a pentaton skálával rokon kvintek szólnak, s e kvintek a közjátékok meghatározó tematikus elemeiként is szolgálnak. A zongora kvintje végül legyőzi a hegedű kromatikáját: az utolsó ütemek végső zárlatában a hegedű megadja magát, és megszólaltat egy kvintugrást (d-g). Míg az 1960-as hegedű–zongora darabban a dodekafónia és a pentatónia világának ütközése még játékos formában nyilvánult meg, ez a játékosság – minden bizonnyal tartalmi okokból – a négy évvel későbbi *Concertinóból* már teljességgel hiányzik.

Ha a *Hárfa-versenyben* Járdányi feléségének *leányi arcképét* véltük felfedezni, akkor a *Concertino* háttérében – elsősorban a szólóhegedű 1. tétel-beli magányos monológ-

<sup>35</sup> Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 41–42.

<sup>36</sup> Kecskeméti István Járdányi egész életművére érvényesnek tekinti e megállapítást, úgy véli, Járdányi művészetét általánosságban jellemzi a variálás művészete, ami nemcsak a formát, de a dallamokat, harmóniákat, ritmusokat és hangszíneket is érinti. Kecskeméti István, *Járdányi Pál* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), 12.

<sup>37</sup> Lásd erről részletesebben: Kusz, *Járdányi Pál*, 14.

<sup>38</sup> Tallián, „Kísérőfüzet”, 13.



2. kottapélda. Járdányi Pál: Concertino hegedűre és vonószzenekarra (307–312. ütem)

jai utalhatnak erre, de a vonószzenekar másodlagos szerepe is erre vall – a hegedűs Járdányi Pál önarcképét ismerhetjük fel. Az 1. tétel kezdetén (Andante sostenuto) a hegedű kvázi-dodekafon tematikája ellenében a vonóskar pentaton fordulatokat játszik, s a pentatónia – a kromatikus elszínezések ellenére, amelyek leggyakrabban a pentaton szakaszok különböző fokokra történő transzponálásából fakadnak – az egész tétel állandó tematikus eleme is marad olyannyira, hogy a tétel végére a hegedű is megszólaltat egy pentaton skálát (81–84. ütem). A 2. tételben (Vivace) is egyszerre jelenik meg a kvázi-dodekafon téma és a pentatónia, de itt feltűnő módon a kettő egybeolvad: a tritonusra, nagy és kis szeptimre építő kvázi-dodekafon témaindítások népdalos, pentaton záratokba futnak bele. Más esetekben e fordulatok pentaton alakzatok kromatikus elszínezéséből jönnek létre. Ily módon a kromatika egyenes ágon levezethetővé válik a pentatóniából, s e pentaton gyökerek mintegy humanizálják a dodekafóniát. Ugyanakkor ennek az elhangolós eljárásnak zeneszerzés-technikai következményei is lesznek. Járdányi a 307. ütem pentaton fordulatát a következő ütemekben kromatikus elszínezi, s az így módon elszínezett fordulat modellskálává alakul át: Járdányi a pentaton fordulat lépésről lépésre történő kromatikus szűkítésével-tágításával mutat rá arra, hogy a 2:3-as modellskálának – amely azonos a pentaton skálával – elhangolt változata az 1:5, kromatikus elemeket és tritonust is tartalmazó skála (lásd a 2. kottapéldát).

A modellskálák feltűnően nagyszámú alkalmazása jelzi, hogy Járdányi intenzíven foglalkozott Lendvai Ernő Bartók-elemzéseivel.<sup>39</sup> A *Bartók stílusáról* lelkes recenziót közölt 1955-ben a *Csillag* című folyóiratban.<sup>40</sup> Már ebben a kritikában is hivatkozott Lendvai elméletének egyik kulcsmozzanatára, arra, hogy a zeneteoretikus céltudatos következetességgel különíti el egymástól Bartók egy művén belül a kromatika és a diatonika világát, hogyan emeli fel a kompozíciót

<sup>39</sup> Járdányi és Lendvai barátságára, illetve Járdányi Lendvai melletti kiállítására utal: Szabó Helga, „Járdányi munkásságának hatása a magyar zenei nevelésre”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 42–47. Ide: 43. Kroó György már az 1955-ös *Vörösmarty-szimfónia* hangnemrendjében is Bartók – Lendvai által rekonstruált – tonalitás-rendjének érvényesítését ismerte fel. Kroó, *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (6. lábjegyzet), 74.

<sup>40</sup> Járdányi Pál, „Bartók arca – két új könyv tükrében”, *JPÖI*, 177–179. Ide: 178.

a sötétségből a világosságba, az »Infernóból« a »Paradisóba«.»<sup>41</sup> 1965-ös Bartók- emlékezésében is ugyanerre a Lendvai-féle koncepcióra utalt Járdányi:

„az aszimmetrikus-kromatikus világot (amely a páratlan ütemfajták ritmikájával társul, és amelyet Lendvai a zártság, a feszültség, az organikus fogalmaival asszociál), a szimmetrikus-diatonikus-párosüteművel (nyílt, feszültségmentes, logikus) állítja Bartók szembe [...]. Így a sötétség és fény, küzdelem és derű ellentétét a végsőkig kiélezi, csatasorba állítva minden zenei elemet az elütő karakterek »legsűrűbb« ábrázolása érdekében.»<sup>42</sup>

Járdányi meggyőződéssel vallotta, hogy a Lendvai feltárta zenei összefüggésekkel Bartók tudatosan élt.<sup>43</sup> Az aranymetszés szabályainak következetes használatakor azonban a zeneszerző „nem elvont »elméletet« konstruál, hanem egy valóságos, ősi törvényt vált valóra”, mivel Bartók „tudós művész volt, de nem keverte össze a tudományt a művészettel”.<sup>44</sup> A megfogalmazásból egyértelmű, hogy Járdányi itt – akár csak munkáiban Lendvai<sup>45</sup> – Schoenberg és köre dodekafónia-koncepciójával polemizál, a Bartók-értékelést arra használja fel, hogy az új zene történetében a magyar komponistát, a műveiben megnyilvánuló zenei elvek természetességére hivatkozva, magasabbra értékelje az új bécsi iskola képviselőinél. Kompozícióiban pedig, különösképpen a *Vivente e moriente*ben – mint azt a címadás is sejteni engedi – épp a Lendvai által Bartók művészetében felismerni vélt ellentétpárt, a kromatika és a diatónia kettősségét kívánta kibontani, olyan újszerű zenét akart írni, amely – a bécsi modernizmus ellenében – a természethű bartóki újításokra épít.

A bartóki újítások kibontása érdekében a 19. századhoz, a liszti hagyományhoz fordult. A *Vivente e moriente* 1. tételének kvázi-dodekafon témája szoros rokonságban áll Liszt *Faust-szimfóniájának* 12 fokú témájával, annak is elsősorban a Mefisztó-tételben megjelenő alakjával: mindkét témában megjelenik a nagy szeptim, a kis nyújtott ritmus, valamint a szekvencia (3. kottapélda). Ráadásul Járdányinál, akár csak Lisztnél, a téma egy fúga kiindulópontját is adja. Külön jelentősége van azonban annak, hogy Járdányi a *Vivente*-tételben egy kvázi-dodekafon témával épp Mefisztóra hivatkozik. A *Vivente* zenei jellegzetességei – tremolók, üres kvintpárhuzamok, diszsonanciák, harmóniák kerülése, a fafúvósok éles hangjai – sokkal riasztóbb képet vetítenek elénk, mint a 2. tétel (*Moriente*) két A-részének gyászindulói, vagy középső szakaszának *éjszaka zenéje*. Míg a *Vivente*-tétel a kromatika világához tartozik, a *Moriente* dallamai – a Bartók *Concertó*-jára hivatkozó korállal

<sup>41</sup> Járdányi, i.h. Lendvai megfogalmazásában: „A bartóki kromatika és diatonia úgy viszonylik egymáshoz, mint Dante Infernoja a Paradisóhoz.” Lendvai Ernő, *Bartók stílusa a »Szónata két zongorára és ütőhangszerekre« és a »Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára« tükrében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955), 34.

<sup>42</sup> Járdányi Pál, „Bartók Béla emlékezete”, JPÖI, 182–184. Ide: 184.

<sup>43</sup> „Kétkelteni sem lehet ugyanis, hogy az aranymetszési határokat *tudatosan* tűzte ki.” Uo., 183.

<sup>44</sup> Uo., 184.

<sup>45</sup> Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 10–12.

Bassoon

Viola

3. kottapélda: Járdányi Pál: *Vivente e moriente*, 1. tétel (90–94. ütem); Liszt: *Faust-szimfónia*, 3. tétel (191–203. ütem)

– és a gyászindulót kísérő moll szeptimakkordok a diatonikus világot reprezentálják. Mindez arra utal, hogy Járdányi az 1. tételben nem az életet, mint „*vita activat*” tárja elénk,<sup>46</sup> hanem a halál egyik lehetséges – pokoli – arcát.

Járdányi a két tételben szembeállítja egymással a halál kétféle alakját: a disszonáns, az ördögötől való kromatikát képviselő *életlalien* megmutakozó halálszférát a diatonikus, Bartókot megidéző, *elhaló* szférával, és nem hagy kétséget afelől, hogy számára ez utóbbi jelentette az egyetlen elérhető zenei világot. A II. tételben ily módon nemcsak elhunyt édesanyját siratja el, hanem – mint arra a Bartók-allúziók egyértelműen utalnak – azt a zenei hagyományt is, amelynek odaadó híve volt. A *Vivente e moriente* éppen ezért állásfoglalás: Járdányi számára végeredményben sem a jelen, sem a múlt zenéje nem képvisel immár járható utat. 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. A *Vivente*-tételben, szimbolikus értelemben a pokol – mint Lendvai mondja: az *Inferno* – hangja jut szóhoz. A II. tétel zenéje, Járdányi legsajátabb világa ugyanakkor már valóban a múlté, a szó szoros értelmében elpusztult, legfeljebb szentimentális vágyakozással lehet felé fordulni. Ez az elérhetetlen, vágyott Paradicsom – a Lendvai-féle *Paradiso* – világa.

Járdányi Pál utolsó, befejezetlenül maradt kompozícióját, a Vörösmarty Mihály költeményére írott *Előszót* elemzői általában az 1956-os forradalomra emlékező kompozícióként határozzák meg. Keletkezésének dátuma – 1966 – valóban utalhat arra, hogy az oratóriumot szerzője a forradalom 10. évfordulójára szánta.<sup>47</sup> Az engimatikus Vörösmarty-vers kiválasztása háttérben azonban tisztán zeneszerzés-technikai szempontok is állhattak – a költemény belső cselekménye éppúgy nem húzható rá közvetlenül a 19. század közepének történetére, mint a 20. szá-

<sup>46</sup> Tallián, „Kísérőfüzet”, 12.

<sup>47</sup> Tallián, „Kísérőfüzet”, 13.

zad negyvenes-ötvenes éveinek eseményeire –, hiszen a poétikus szövegben megfogalmazott számos képsor, elsősorban a világvége ábrázolása, lehetőséget teremt egy festői jellegű zene megkomponálására. Hogy Járdányinak ez volt az elsődleges célja, mi sem bizonyítja jobban, mint a mű sok madrigalisztikus megoldása: a „munkában élt az ember” szövegszakaszhoz társuló fughetta, a „mélység és magasság” hangmagasság szerinti megkülönböztetése, vagy éppen a „Mély csend lőn” utáni generálpauza. Az oratórium harmonikus kezdetének kvarthangzásai ellenében az „a vész kitört”-szakaszban megszólaló tritonusok és nagy szeptimek arra utalnak, hogy az *Előszó* komponálásának háttérében hasonló elvek húzódtak meg, mint a *Vivente e moriente* esetében. Az „a vész kitört”-szakasz tritonusai és nagy szeptimjei ily módon nemcsak az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlás jelképeiként funkcionálnak, de a nyugat-európai új zene hatvanas évekbeli magyarországi térhódítására is reflektálnak. Járdányi, a konzervatív számára a nyugat-európai új zene betörésének pillanatában a korábbi monolitikus zenei világ kettéhasadt. A partitúra utolsó megzenésített sorpárja – „Lélekzetétől meghervadt az élet / A szellemek világa kialutt” – ebben a kontextusban nem annyira egy, a zeneszerző korai halálához kapcsolható borzongató párhuzam dokumentuma,<sup>48</sup> mint inkább az igaz művészet végső – Járdányi Pál számára, úgy tetszik, elkerülhetetlen – pusztulásának víziója.

<sup>48</sup> Tallián így fogalmaz: „Nem lehet borzongás nélkül regisztrálni, hol szakad meg a kompozíció.” Tallián, „Kísérőfüzet”, 14.

## ANNA DALOS

## Pál Járdányi the Conservative (1959–1966)

Pál Járdányi's oeuvre represents a special case in the history of Hungarian composition after 1956. While the majority of Hungarian composers oriented themselves towards Western European Avant-Garde movements, Járdányi remained true to his earlier principles, and, as already his contemporaries observed and recent studies show, followed the conservative Bartókian–Kodályian path of Hungarian music of the previous decades. Nevertheless, Járdányi's writings, as well as his representative compositions written between 1959 and 1966, show a remarkable but undoubtedly unlucky change in his musical thinking: his last works face the contemporary compositional style. His compositions, like *Concerto for Harp* (1959), the orchestral piece *Vivente e moriente* (1963), *Concertino for violin and string orchestra* (1964), and his unfinished oratorio, *Előszó* (Foreword) written to the poem by Mihály Vörösmarty (1966), use not only pentatonic formulas, Bartókian musical turns and formal devices of the 19th-century Liszt-tradition (such as the combination of different formal principles in one work), but employ the twelve-tone scale as a symbol of – as Járdányi felt – infernal modernity. My study analyzes Járdányi's writings and compositions, as well as his reception of Ernő Lendvai's Bartók-interpretation to reveal the "secret meanings" of Járdányi's late compositions, which, besides their new compositional qualities are at the same time exteriorizations of Járdányi's aversion against musical modernity.