

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 zeneművészet)

JÁRDÁNYI PÁL HEGEDŰPEDAGÓGIAI
MUNKÁSSÁGA

JÁRDÁNYI ZSÓFIA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Tartalomjegyzék

Rövidítések	III
BEVEZETÉS	IV
I. A PEDAGÓGUS JÁRDÁNYI PÁL	1
II. JÁRDÁNYI PÁL MŰVEI A SÁNDOR–JÁRDÁNYI–SZERVÁNSZKY HEGEDŰISKOLÁBAN	7
II. 1. A <i>Hegedűiskola</i> rövid ismertetője	7
II. 2. A magyar és az idegen népdalok helye és szerepe a <i>Hegedűiskolában</i> Járdányi Pál népdalfeldolgozásainak tükrében	10
II. 2. 1. A magyar népdalok balkéz-technikai vonatkozásai	11
II. 2. 2. A magyar népdalok a kifejező technika szolgálatában	19
II. 2. 3. Az idegen népdalok Járdányi feldolgozásában	26
II. 3. Népdalfüzérek	32
II. 4. Önálló művek	37
II. 4. 1. Etűd jellegű kompozíciók	37
II. 4. 2. Előadási darabok	56
III. JÁRDÁNYI PÁL EGYÉB HEGEDŰPEDAGÓGIAI MŰVEI	60
III. 1. Más pedagógiai gyűjteményekben megjelent kompozíciók	60
III. 2. Külön kiadványként megjelent pedagógiai hegedűdarabok	63
ÖSSZEGZÉS	68

Függelék	70
A Sándor–Járdányi–Szervánszky <i>Hegedű ábécé</i> , azaz a <i>Hegedűiskola</i> I. kötetének címlapja (Zk, 1955.)	70
Vázlatok a <i>Hegedűiskolában</i> megjelent darabokhoz (Járdányi-hagyaték, kéziratok)	71
A Sándor–Járdányi–Szervánszky Hegedűiskola köteteinek előszavai (1949-1953)	72
Az azonos szellemű magyar hangszeres iskolák előszavai	78
Czövek Erna Előszava a Zongora ábécé című kiadványhoz (1946)	78
A Jeney Zoltán <i>Fuvolaiskola</i> Előszava (1952)	79
A Balassa–Berkes <i>Klarinétiskola</i> Előszava (1953)	80
A Hara László <i>Fagottiskola</i> Előszava (1955)	81
Járdányi Pál pedagógiai megbízásainak néhány dokumentuma	82
A Népművelési Minisztérium megbízó levelének másolata (1953)	82
Az Erkel Ferenc Zeneművészeti Szakiskola igazgatójának, Sándor Frigyesnek felkérő levele (1954)	83
A Népművészeti Intézet igazgatójának, Széll Jenőnek megbízólevele (1955)	84
A Sándor – Járdányi – Szervánszky <i>Hegedűiskola</i> és Járdányi Pál hegedűre írt kompozícióinak eladási mutatói	85
Bibliográfia	86

Rövidítések

- JPÖI *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai*. Közreadja: Berlász Melinda. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.) 411.l.
- Kusz V: JP Kusz Veronika: *Járdányi Pál* (Budapest: Mágus, 2004).= Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők 32*.
- Kusz V: KZhatJP Kusz Veronika: „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai, A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 223-274 o.
- S-J-Sz.H/I...V. Sándor Frigyes – Járdányi Pál – Szervánszky Endre: *Hegedűiskola I-V. kötet*.(Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1949-53).

BEVEZETÉS

Doktori értekezésem elsősorban elemző munka, amelyben legfőbb célomnak tekintettem, hogy Járdányi Pál gyűjteményekben és önálló kiadványokban megjelent hegedűpedagógiai műveinek zenei, didaktikai és pedagógiai értékeit bemutassam. Munkámmal szeretnék hozzájárulni ahhoz, hogy az eddigénél teljesebb kép rajzolódjék ki a zeneszerző, népzene tudós és pedagógus Járdányi Pálról. Választott témámhoz két erős szálon is kötődöm: a családi vonatkozásból eredő érzelmi indíttatás és pedagógusi hivatásom együttesen szólítottak meg dolgozatom megírására. Járdányi Pál az Édesapám volt.¹ E munkámmal az Ő emlékének adózom.

A kettős inspiráció másik motívuma szakmai irányultságom: hegedűművészi tevékenységem mellett évtizedek óta veszek részt alapfokú hegedűtanárok képzésében. Tanári munkám során mindig arra törekszem, hogy olyan pedagógusokat neveljek, akiknek zenei kultúrája és hangszeres tudása harmonikus egységet alkot. Hiszem, hogy e harmónia egész személyiségüket áthatva kisugárzik a felnövekvő nemzedékekre, és remélem, hogy dolgozatom hasznos útmutatásul szolgálhat az alapfokú hegedűoktatás számára. Elemzéseim során két, egymást kiegészítő tevékenységeből eredő, elméleti és gyakorlati tapasztalataim szintézise érvényesült: az etűdöket és darabokat gyakorló zenészként és aktív pedagógusként vizsgálom.

Járdányi Pál hegedűpedagógiai műveinek tanulmányozása kapcsán olyan alapvető metodikai fogalmak is felvetődnek, mint az intonáció, kézhelyezetek, fekvésváltás, artikuláció, vonásnemek. Ezek természetesen nem fedik le a hegedűmódszertan problematikájának egészét. Metodikai értelemben nem tekinthetünk rájuk a teljesség igényével, mint ahogy a feldolgozott művek sem értékelhetők komplett és kizárólagos tananyagként. Dolgozatomban a metodikai és didaktikai fejtegetések mindig magukból a kompozíciókból bontakoznak ki, elemzéseim fő irányvonalát a művek zenei és pedagógiai sajátosságai valamint az

¹ Tragikusan korai halála ellenére személye és a vele töltött kisgyermekkor döntő befolyással volt további életünkre, a bátyám, Járdányi Gergely és én is muzsikussá váltunk. A zene, mindenekelőtt az éneklés hozzátartozott a mindennapjainkhoz, Édesapánk már óvodás korunkban két szólamban énekeltetett minket. A kottát még nem ismertük, de a szolmizációs jeleket már igen. Sohasem felejttem el azokat az elalvás előtti perceket, mikor Édesapám a gyerekszoba cserépkályhájának dölve két kezével mutatta nekünk az éppen ott rögtönzött kétszólamú dallamokat.

azok közti összefüggések szabják meg. Az anyag elrendezését a műfaji csoportok határozták meg; ezen belül a kisebb fejezetek éppen a vizsgálódás során kialakult különböző szempontrendszereknek megfelelően jöttek létre. Az egyes műfajok és a szempontrendszerek között sok esetben szoros összefüggés van, csakúgy, mint a feldolgozott anyag zenei és hangszertechnikai vonatkozásaiban.

Járdányi Pál hegedűpedagógiai munkásságának gerincét a Sándor Frigyes által közreadott *Hegedűiskolában* megjelent művei képviselik.² A zeneszerző és Sándor Frigyes között a második világháború utáni években szoros szakmai kapcsolat alakult ki. Ha teljesen nem is látunk bele a kiadvány születésének munkafolyamatába, a kötetekben megjelent művek összességéből, azok elrendeződéséből, valamint a Járdányi-hagyatékban fellelhető kéziratokból sok körülményre következtethetünk. Bizonyos, hogy Járdányi zeneszerzőként, népzeneudósként és hegedűsként is aktívan részt vett az új, magyar zenén alapuló *Hegedűiskola* megalkotásában.³ Járdányi Pál hegedűpedagógiai munkásságáról igazán hiteles képet a Sándor-iskolában megjelent művei alapján alkothatunk. Ezen belül is a pedagógiai fogantatásra leginkább a konkrét didaktikai direktívákat hordozó népdalfeldolgozások illetve gyakorlatok értelmezése mutat rá; nem véletlen tehát, hogy munkámban jelentős terjedelemben és kiemelt helyen foglalkozom velük. A *Hegedűiskola* anyagában lévő előadási darabok és a szintén pedagógiai célzattal, de külön kottákban kiadott kompozíciók bemutatásánál szándékosan szorul háttérbe a hangszertechnikai megközelítési mód. Ezekre az összetettebb formájú, esetenként többletételes alkotásokra elsősorban zeneműként tekintek: célom a művek ismertetésére irányult.

Az előadási darabok feldolgozása során felmerült a kérdés, hogy a szintén gyermekeknek írt és önállóan megjelent *Hegedűduók* című kiadvány tartalma is helyet kapjon-e dolgozatomban.⁴ A tizenegy duóból álló sorozatot, melynek inspirációs forrása Bartók 1931-ben keletkezett *Negyvennégy hegedűduója* volt, egészen fiatalon, még gimnazista éveiben, 1934-37 között komponálta Járdányi. Természetesen a keletkezési dátum és a bartóki hatás semmit sem von le a Járdányi *Hegedűduók* zenei értékéből, ám mégsem sorolható azok közé az érett kori

² Sándor Frigyes - Járdányi Pál - Szervánszky Endre: *Hegedűiskola I-V. kötet.*(Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1949-53).

³ Kevesen tudják, hogy Járdányi Pál magas szinten hegedült, a Zeneakadémián Zathureczky Ede növendékeként szerzett diplomát 1940-ben.

⁴ Járdányi Pál: *Hegedűduók.* (Budapest: EMB, 1979).

pedagógiai alkotások közé, melyek megírásakor már tudatos didaktikai szándék vezérelte a komponistát. Emellett e fiatalkori mű a kamarazene műfajába tartozik, benne a két hegedű egyenrangú partnerként van jelen, míg a *Hegedűiskola* duóiban a második szólamnak legtöbbször kísérő és – a pedagógiai célzatnak megfelelően – segítő szerepe van.

Járdányi Pál hegedűpedagógiai műveivel – kiváltképpen azokkal, melyek csak gyűjteményekben lelhetők fel – a zenetudomány szakirodalma eddig még nem foglalkozott, ezért is tartottam fontosnak feldolgozásukat. A gyermekek számára írt hegedűdarabok elemzése által a sokoldalú művész portréja a hegedűs Járdányival egészül ki. Ugyanakkor az ősi gyökerekből táplálkozó, jövőbe mutató zenei anyag összességében túlmutat az egyes kompozíciók konkrét hegedűpedagógiai vonásain; olyan örökérvényű esztétikai értékeket hordoz, melyekből Járdányi egész életművének szellemisége sugárzik.

A zeneszerző teljes szellemi hagyatékának szempontjából igen jelentős forrásanyagként támaszkodtam Berlász Melinda 2000-ben megjelent *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai* című gyűjteményére.⁵ A tényszerű ismereteken túl a napi olvasmányként is lapozgatott gyűjtemény nagyban hozzásegített ahhoz, hogy a lehető legjobban bele tudjak helyezkedni a zeneszerző gondolkodásmódjába. Emellett Kusz Veronika két nagyszerű tanulmányából, a Magyar zeneszerzők sorozatban megjelent *Járdányi Pál* kiadványból valamint a *Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára* című írásból is sokat merítettem.^{6 7} Mindkettőjüknek szívből köszönöm, hogy tudományos munkáikkal hozzájárultak Édesapám, Járdányi Pál örökségének fennmaradásához.

Dolgozatomra is kihatóan, a mai napig meghatározzák gondolkodásomat azok a kiváló muzsikuskok és tanáregyenrangúak, akiknek zenei és hangszeres tudásomat köszönhetem. Közülük is kiemelkednek Kurtág György, Simon Albert, Dénes László, Halász Ferenc, Sípos Éva és Németh Rudolf.

S végül – visszatérve a személyes hangvételhez – hálával tartozom Édesanyámnak, Devescovi Erzsébet hárfaművésznőnek, aki úgy is mint Édesapám

⁵ *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai*, Közreadja: Berlász Melinda. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.) 411.1 (A későbbiekben: JPÖI).

⁶ Kusz Veronika: *Járdányi Pál* (Budapest: Mágus, 2004). = Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők 32.* (A későbbiekben: Kusz V: JP).

⁷ Kusz Veronika: „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai, A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 223-274 o. (A későbbiekben: Kusz V: KZhatJP).

felesége, és úgy is mint Járdányi Pál növendéke lényeges adatokkal gazdagította munkámat. Elévülhetetlen érdeme, hogy ébren tartotta gyermekkoromból fennmaradt emlékeimet: neki köszönhetem, hogy Édesapámmal kapcsolatos élményeim nem halványultak az idő múlásával.



A Járdányi család 1965-ben

I. A PEDAGÓGUS JÁRDÁNYI PÁL

Járdányi Pál (1920-1966) gazdag és szerteágazó életműve arról tanúskodik, hogy komponistaként, népzene tudósként, pedagógusként és zeneíróként is önzetlen odaadással szolgálta a magyar zenei művelődés ügyét. Egész életében, annak minden mozzanatában nyíltan vállalta Bartók és Kodály követését.¹ Vállalta zeneszerzőként, és vállalta teljes lényével a bartóki-kodályi eszmerendszer képviselőjeként.² A Kodály-tanítvány Járdányi pedagógusi hivatástudata a mester szellemének hatósugarában bontakozott ki. De tanítói vénája, akárcsak zenei tehetsége és kutatói hajlama mélyebb családi gyökerekből eredt. Apai nagyapja, Paulovics József kántortanító, édesapja, Járdányi Paulovics István európai hírű régész, egyetemi tanár és kiváló amatőr énekes volt; édesanyja pedig tanítóképzőt végzett, emellett gyönyörűen zongorázott. Mondhatjuk tehát, hogy vérében volt mind a zene, mind a tudomány, mind a pedagógia.

Járdányi Pál egész életére kiható boldog gyermekkorának fontos állomása, amikor a család a régész édesapát követve fél évre Rómába költözött. Az ekkor nyolc éves fiú Olaszországban folytatta a már megkezdett hegedűtanulmányait, és néhány hónap alatt, hatalmas iramban három év anyagát sajátította el. Később szívesen emlékezett vissza a Maestro-ra, aki sokat énekeltette őt az órákon. Budapestre visszatérve a hegedülés mellett megkezdte zongoratanulmányait is, majd tízéves korában szülei beírták a budapesti Szent Imre Gimnáziumba. A cisztercita rendi iskola falai közt töltött nyolc év méltó folytatása volt az érzelmi és szellemi gazdagságban bővelkedő gyermekkorának. Kiváló és szeretett tanárai közül különösen nagy hatással volt rá Brisits Frigyes, a neves Vörösmarty-kutató és Rajeczky Benjamin, aki nagy gonddal irányította az ifjú Járdányi zenei tanulmányait. A kitűnő gimnáziumi érettségi után Járdányi párhuzamosan végezte a Pázmány Péter Tudományegyetem néprajz szakát és a Zeneakadémiát. A gimnáziumi évek alatt Bárdos Lajosnál megkezdett zeneszerzés tanulmányait Kodály Zoltánnál, a hegedűt Zathureczky Edénél folytatta. Zongoratanára Kósa György volt. 1940-ben hegedű,

¹ Kusz V: KZhatJP, 223.o.

² Berlász Melinda: „A közreadó előszava”. In: JPÖI, 11. o.

1942-ben zeneszerzés végbizonyítványt kapott. 1943-ban az egyetemen néprajzi doktorátust szerzett, disszertációjának címe: *A kidei magyarság világi zenéje*.³

Járdányi pedagógusi pályája ezekben az években indult el. A kezdeti időszakot így foglalja össze egy 1945-ben írt önéletrajzában: „1942-től 1944-ig vezetője voltam az Egyetem Collegium Musicum énekkarának. Tanítottam zongorát és hegedűt a cisztercita gimnáziumban, és zeneelméleti tárgyakat magánövendékeknek. 1945: az okleveles zenetanárok tanfolyamán adok elő”.⁴

1946-ban zeneakadémiai tanárrá nevezték ki, a nagy múltú intézményben először zeneszerzést, zeneelméletet, majd később szolfézst és népzénetet tanított. Felesége Devescovi Erzsébet, aki tizenkét évesen került a Tanár Úr osztályába, így emlékezik vissza a szolfézs órákra:

A X-es teremben több nagyobb asztal volt, amelyek körül hatan-nyolcan is ültünk, különböző korú, képességű és képzettségű tanulók. Voltak kortársaim, felső gimnazisták és dolgozó felnőttek, elsősorban fűvósok, akik a háború alatt katonazenészként szolgáltak, és ekkor nyílt lehetőségük a továbbtanulásra. Az órákon népdalokat, Kodály-gyakorlatokat tanultunk és szolmizáltunk.

Nehéz volt ennek a fiatalembernek ezt a vegyes társaságot összetartani, nevelni, közös nevezőre hozni. Ami a nehézségeken átsegítette, az a széles műveltsége, a zenei tudása és az embertársai, ebben az esetben a tanítványai sorsa iránti érdeklődése és a tudásszintjük folyamatos emelésének a szándéka volt. A gyengébbeket segítette a fejlődésben, a kiválókat felmentette az óralátogatás alól. Kikérdezett mindenkit, hogy hova járt iskolába, hol, kitől tanult zenét, mely részéről jött az országnak. De nemcsak érdeklődött, hanem amint azt csak évtizedek múltán tudtam meg, támogatta is a rászorulókat.

Járdányi tizenhárom éven át volt a Főiskola tanára, tanítványai hálával és szeretettel őrizték meg emlékezetükben. Elsőként Kurtág Györgyöt idézem:

[...] Évekre megbénultam. Mindig a komponálás volt, ami nem ment. Ezért azok, akik ilyenkor segíteni tudtak, azok tényleg az életem legfontosabb személyiségeivé váltak. Az első és talán legdöntőbb Járdányi Pali volt. Valami egészen fantasztikus segítséget tudott nyújtani. [...]⁵

³ Járdányi Pál: *A kidei magyarság világi zenéje*. (Kolozsvár, Erdélyi Tudományos Intézet, Minerva 1943.) 107. l., lásd Bibliográfia in JPÖI.397. o.

⁴ Önéletrajz in JPÖI 133. *Curriculum vitae* 391. o.

⁵ Kurtág György nyilatkozatának részlete a *Vivente e moriente* című, Járdányi Pál életéről szóló filmből.

Hambalkó Edit zongoraművész, főiskolai tanár így emlékezett rá:

[...] Zongorista osztályunkat két évig tanította szolfézásra. Minden órája érdekes volt. Keveset szolmizáltunk, inkább a zeneirodalom nagyjainak művein keresztül fejlesztette, csiszolta hallásunkat. Bartók kétszólamú kórusait énekeltük laprólolvasási gyakorlatként. Mindig a zenével foglalkoztunk. Tiszteltük, szerettük őt. Tiszteltük nagy tudásáért, biztos értékítéleteiért, emberi magatartásáért. [...] Személyes problémáink megoldásában is segített. Férjem, Mező Imre említette, hogy egy alkalommal a nyári szünetre, amikor nem járt ösztöndíj, több diák kapott tőle pénzbeli segítséget. Emléke elevenen él bennem ma is.⁶

Bencze Lászlóné dr. Mező Judit főiskolai tanár, népzene gyűjtő emlékei szerint:

[...] Megtudtuk, hogy Kodály tanár úr nyugdíjba megy, minket már nem fog tanítani. Közeli munkatársára, Járdányi tanár úrra bízott bennünket, akinek két éven át lehettem népzene tárgyból tanítványa, az 1951-52, valamint az 1952-53 tanévben. [...] Tanár úr az óra új anyagát képező dalokat mélyrehatóan elemezte, a szokásos vizsgálati szempontokon messze túlmutatva. Itt mutatkozott meg igazán a „tudós” Járdányi. [...] Életem nagy ajándékának tekintem, hogy a Zeneakadémia akkori nagyjai közül nála is tanulhattam, hogy megőrizve továbbadhattam a tanítványaimnak mindazt az ismeretet, amit Tőle kaptam. [...] ⁷

Járdányi Pál ízig-vérig tanár volt, de nem csak az akadémiai termekben. Tanított, nevelt az ország konzervatóriumainak szolfézs szakfelügyelete alkalmából, zenekritikáival, népszerűsítő és tudományos előadásaival, a kezdő vagy már befutott művésztársaknak és a Népzene kutató csoportban dolgozó fiatalabb munkatársaknak adott tanácsaival. Pedagógusi tevékenysége rendkívül sokrétű volt. A tanítás mellett pedagógiai művein keresztül alkotóként is jelentős szerepet vállalt. Érdekes módon a hivatalos zenei életből való eltávolítása után éppen e két működési területnek, a tanári tevékenységének és a gyermekek számára írt műveinek köszönhetően maradhatott fenn a neve a köztudatban. Tanítványain keresztül szelleme, tudása, embersége szabadon érinthette meg a következő nemzedékeket, gyermekeknek írt darabjai – ha nem is teljességgel, de folyamatosan – jelen voltak a zeneiskolások repertoárjában az elhallgatás időszakában is.

⁶ Részlet Hambalkó Edit a Járdányi családnak írt leveléből.

⁷ Részlet Bencze Lászlóné dr. Mező Judit főiskolai tanár, népzene gyűjtő a Járdányi családnak írt leveléből.

Járdányi Pál pedagógiai művei elsősorban a hangszeres oktatást gazdagították. A háború utáni években a magyar hangszeres oktatás reformja sürgős feladatként várt a zenepedagógiára. Kiváló hegedű-, zongora- és fúvós tanárok, muzsikuskok és zeneszerzők álltak az ügy mellé, hogy a hangszeres oktatásra is kiterjesszék Kodály zenei nevelési programját.⁸ E munkában Járdányi Pál oroszlánrészt vállalt. Egyrészt a külön kiadásokban megjelent darabjaival, másrészt a hangszeres iskolák és gyűjtemények számára írt kompozícióival. Zeneszerző társai közül kiemelkedik Szervánszky Endre, akivel három új iskola írásában, a Sándor Frigyes – Járdányi Pál – Szervánszky Endre *Hegedűiskolában*, a Jeney Zoltán *Fuvolaiskolában* és a Balassa György *Klarinétiskolában* is együttműködtek.⁹ Járdányi az említett hangszeres iskolák mellett még részt vett a Hara László *Fagottiskola* születésében is, valamint jelentős szerepet vállalt Czövek Erna két kiadványában, a *Zongora ábécé* és a *3 év zongoraetűdjei* című gyűjteményekben. A fent említett három fúvós iskolában való közreműködése az 1947-ben alapított Budapesti Fúvósötöshöz, annak művészeihez kapcsolódik¹⁰

Figyelemre méltó Járdányi gyermekek számára írt kamarazene termése is. „Sajátos módon a kamarazene-komponista Járdányiból időről-időre a pedagógus Járdányi szólal meg, hiszen a művek több mint fele pedagógiai célú alkotásként tudatosan nem támaszt magas technikai követelményeket az előadókkal szemben.” – írja Kusz Veronika Járdányi munkásságáról írt kis monográfiájában.¹¹ A kezdő muzsikuskok számára írt különböző vonósapparátusú művek esetében már a hangszerelés is árulkodik a szerző szándékáról: az alapfokon nem oktatott mélyhegedűt következetesen mellőzi Járdányi.

⁸ „Elsősorban énekre szól mindez a dallam. Ám szeretném, ha akadna bátor és újat merő hangszerpedagógus is, aki elegendő énekes előkészítés után a hangszert is betűírással kezdené és tisztára ötfokú dallamokon. Micsoda nyereség a hegedűsnek! Ott járhatna az É- húron a >4 kereszt< rejtélyei nélkül; már az első két ujjal is tartalmaz, érdekes dallamokban gyönyörködhetnek lélekölő tanmelódiák helyett, s nem gyötörné a maga és környezete fülét a rosszul keresett, meg nem talált félhangokkal.” – Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.*, Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1974.): 166. old.

⁹ Szervánszkyt és Járdányit igen szoros barátság fűzte össze, kapcsolatuk a politikai harcokban edződött. Támogatták egymást 1944-ben a zsidó mentésekben, az 1950-es években, a Rákosi- időkben a Zeneművész Szövetség ülésein, a Zenei Plenumok vitái során és 1956-ban is.

¹⁰ A Budapesti Fúvósötös (tagjai: Jeney Zoltán, Szeszler Tibor, Balassa György, Ónozó János és Hara László) alkotói támogatásában Járdányi fáradhatatlan aktivitással vett részt. Túl a meggyőződésén, hogy jó ügyet szolgál, megigézte Jeney csodálatos fuvola játéka. Ő inspirálta a *Fuvola szonatina*, a *Fúvósötös* és a *Vörösmarty szimfónia Virág és pillangó* tételének megírására. Ekkoriban jelent meg az igény a fúvós oktatás megújítására is, ennek szellemében születtek az iskolák.

¹¹ Kusz V: JP, 15.o.

A pedagógiai művek egészét tekintve arányában és jelentőségében is kiemelkedő Járdányi hegedű termése. A hangszer iránti kitüntetett figyelem több szálról eredeztethető. Az egyik valószínűleg gyerekkorától, az olasz hegedű leckéktől indul, majd innen folytatódik az összefüggő hegedűtanulmányokat megkoronázó négy évig, melyet Járdányi Zathureczky Ede osztályában töltött el. Bár Járdányi nem tartozott Zathureczky művészetének közvetlen folytatói közé, mégis amit 1936-40 között a hegedűórákon magába szívott, az meghatározó volt művészi fejlődésére és pedagógiai szemléletére is.¹² A hűséges tanítvány e szavakkal búcsúzott 1959-ben nagyra becsült és szeretett tanárától:

[...]Lelkiismeretes, szenvedélyes pedagógus volt. A tanítás, az átadás, a továbbadás örömét mindennél többre becsülte. [...] Felejthetetlen órák! Az izzó művészet közvetlen közelében éreztük magunkat. Néhány hangból álló frázis, virtuóz futam vagy akár egy száraznak feltűnő etüd-formula: minden életre kelt játékában. A technikai feladatokat, újjrendi, vonásnemi problémákat soha el nem különítette a zeneiktől, minden hangot bekapcsolt a művészet áramába. [...] Nem látjuk őt többet, de a hang, amit vonójával előidézt, a tanítás, amit lelkünkbe hintett, örökké él bennünk.¹³

Járdányi Pált, a zeneszerzőt a magyar zenepedagógia iránti elkötelezettsége mellett hegedűs felkészültsége és a hangszerhez fűződő élményei is ösztönözték hegedűpedagógiai műveinek megírására. Azonban abban, hogy e termés ilyen bőséges és gazdaggá vált, kulcsfontosságú szerepe volt egy másik kitűnő muzsikusnak, Sándor Frigyesnek, aki fáradhatatlan és lelkes munkájával szolgálta a magyar hegedűoktatás megújításának ügyét.¹⁴ Kettejük között igen szoros szakmai

¹² Járdányi nagyszerűen zongorázott, Zathureczky óráin többször kísérőként is közreműködött.

¹³ Az idézet Járdányi Pál a Zeneakadémián 1959. június 20-án felolvasott megemlékezéséből való. A teljes írást lásd in JPÖI 129. *Zathureczky Edéről* 373. old.

Berlász Melinda szerkesztői kommentárja a következőképpen értékelte Járdányi Zathureczky-emlékezésének történeti jelentőségét (JPÖI 374.o.): „Zathureczky Ede, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola egykori igazgatója 1959. május 31-én hunyt el Bloomingtonban. A mintegy 3 héttel később megrendezett plenáris konferencián ez alkalomból semmi hivatalos megemlékezés nem volt, Járdányi viszont személyes kötelességének tekintette a fentiek felolvasását. Váratlan és nem kívánatos megnyilvánulása – Zathureczky illegálisan hagyta el az országot – egyike volt azon cselekedeteinek, amelyekkel a felettes szervek Járdányinak az intézményből való eltávolítását indokolták.”

¹⁴ Sándor Frigyes (1905-1979) hegedűművész, hegedűpedagógus, karmester, főiskolai tanár a 30-as években már elismert dirigensként számos együttest vezényelt. Hazánkban elsőként adta elő Bartók *Divertimentóját*. 1945 után a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolában és a Nemzeti Zenedében hegedűt és kamarazenét tanított. 1949-től Járdányi Pál, Szervánszky Endre és Rényi Albert közreműködésével ötkötetes *Hegedűiskolát* adott közre. 1949-től az újonnan megalakult, később Bartók nevét viselő Konzervatórium igazgatójává nevezték ki. Karmesteri tevékenységét ez idő tájt sem hagyta abba: az intézmény ének- és zenekarával számos produkciót adott elő. 1958 és 1975 között a budapesti Liszt

szövetség alakult ki a 40-es évek közepétől. E gyümölcsöző együttműködés legfőbb termése az ötkötetes *Hegedűiskola* volt, továbbá a *Hegedűmuzsika* című pedagógiai gyűjtemény két apró Járdányi műve és a Zeneműkiadó megrendelésére komponált *Concertino*, *Magyar tánc* és *Szonatina* is. Közös munkájuk a zenepedagógia más területeire is kiterjedt: Sándor Frigyes az Erkel Ferenc Zeneművészeti Szakiskola igazgatójaként 1954-ben Járdányit továbbképző előadás megtartására kérte fel.¹⁵ Évekkel később az általa szerkesztett, több nyelven megjelent *Zenei Nevelés Magyarországon* című kiadványhoz Járdányi a *Népzene és Zenepedagógia* című tanulmányával járult hozzá.¹⁶

Zeneakadémián tanított kamarazenét. 1963-ban szervezte meg tanítványaiból a Liszt Ferenc Kamarazenekart, amelynek haláláig művészeti vezetője maradt.

(<http://www.fidelio.hu/nevjegy.asp?id=5350&p=12&cat=ea>)

¹⁵ Az erről szóló dokumentum a Függelékben olvasható (Hagyaték).

¹⁶ Járdányi Pál: „Folk Music and Music Education.” In: Sándor Frigyes (ed.): *Music Education in Hungary*. (London: Boosey & Hawkes - Budapest: Corvina Press, 1975), 13-27.o.

II. JÁRDÁNYI PÁL MŰVEI A SÁNDOR–JÁRDÁNYI– SZERVÁNSZKY HEGEDŰISKOLÁBAN

II. 1. A *Hegedűiskola* rövid ismertetője

Hatvan évvel ezelőtt, 1949-ben jelent meg az ötkötetes *Hegedűiskola* első füzetje. Az akkor még *Hegedű ábécé* címet viselő Cserépfalvi-kiadvány a következő években – már a Zeneműkiadó gondozásában – sorozattá bővült. További négy kötet követte az elsőt, s ezzel egy terjedelmében is igen jelentős pedagógiai alkotás született. Sándor Frigyes, Járdányi Pál és Szervánszky Endre közös kiadványában a kor általános zenepedagógiai törekvései fogalmazódtak meg. A második világháború után kiadott új magyar hangszeres iskolák közül először 1946-ban Czövek Erna *Zongora ábécé*-je jelent meg, majd három évvel később – éppen a kiváló zongorapedagógus kezdeményezésére – a *Hegedű ábécé*.¹ Jeney Zoltán *Fuvolaiskolája*, Hara László *Fagottiskolája*, Balassa György és Berkes Kálmán *Klarinétiskolája* a Sándor *Hegedűiskola II., III., IV. és V. kötetével* együtt az 50-es évek termései. A hasonló szellemben született iskolák alkotóinak célkitűzéseiről a kötetek előszavaiban olvashatunk.² Az írások egy átfogó pedagógiai koncepciót tükröznek, melynek leglényegesebb szempontjai a következők:

- a gyermek zenei anyanyelvén keresztül ismerje meg hangszerét,
- a silány etűdöket értékes és változatos zenei anyag váltsa fel,
- a hangszerjáték az éneklésből induljon ki,
- a többszólamú, illetve az együttes játék a hangszeres oktatás szerves részévé váljék.

Az együttes játék és az énekeltetés jelentőségére Bartók már 1921-ben felhívta a figyelmet a *Mikrokozmosz*hoz írt előszavában:

Négy darabhoz 2-ik zongora szólamot is közöltünk: fontos, hogy a tanulók minél korábban kezdjék meg az együttes játékot.

¹ Czövek Erna: *Zongora ábécé. A zongoratanulás első évfolyamának teljes anyaga.* (Budapest: Cserépfalvi, 1946).

Czövek Erna buzdítását neki szóló ajánlással köszönték meg a *Hegedű ábécé* szerzői. E köszönő sorok a *Hegedű ábécé* első oldalán olvashatók, melyet a dolgozatom Függelékében közlök.

² Az említett iskolák előszavai teljes terjedelmükben olvashatók a Függelékben. A hitelesség kedvéért a *Hegedűiskola I és II. kötetének* eredeti és a későbbi kiadásokban megjelent rövidített változatait is közlöm.

[...]Négy darab pedig ének zongorakísérettel. Minden hangszeritanításnak tulajdonképpen a tanulók énekeltetéséből kellene kiindulnia.³

Sándor Frigyes *Hegedűiskolájának* tartalmát a többszólamú együttes játék elvének megfelelően nagy részben duók alkotják. A *Hegedűiskola* I., II. és III. köteteihez zongorakíséretes gyűjtemények is tartoznak. E válogatások a stílusok tekintetében éppoly változatosak és sokszínűek, mint az Iskola egész zenei anyaga. A hangszeres órákon való éneklés fontosságát a *Hegedűiskola* szerzői a feldolgozott magyar népdalok szövegeinek közlésével és az I. és II. kötetben használt szolmizációs jelekkel hangsúlyozták.⁴

A *Hegedűiskola* teljes anyagát Sándor Frigyes állította össze. Ő építette fel a kötetek metodikai szerkezetét, valamint az ő felkérésre és pedagógiai útmutatásával születtek meg Járdányi Pál, Szervánszky Endre és Rényi Albert közzétett kompozíciói.⁵ A társszerzők műveinek aránya kötetenként változik, csakúgy, mint a magyar és a klasszikus zenei anyagoké. A magyar zenei anyag meghatározó többségét Járdányi és Szervánszky darabjai képviselik. A *Hegedűiskola* számára komponált népdalfeldolgozások nem kizárólag a magyar dallamkörből valók, a népdalalapú kompozíciók sorában mindkét zeneszerző idegen népek zenéit is felhasználta.

Az I. kötetben 42 Járdányi-darab és 32 Szervánszky-kompozíció jelent meg, a kötet 17 további zeneművet tartalmaz. A II. kötetben 23 Járdányi-mű mellett 20 Szervánszky-darab szerepel és 45 klasszikus vagy régebbi alkotás egészíti ki a gyűjteményt. A III. kötettől megnőtt a klasszikus etűdök és előadási darabok száma, megjelennek az orosz szerzők is, itt 13 Járdányi- és 8 Szervánszky-művet adtak közre. A IV. a és b füzetek címlapján már Rényi Albert neve is olvasható, aki 57 formás, dallamos és kifejezetten hangszereszerű darabjával e kötet meghatározó szerzőjévé vált. Az V., záró kiadvány 18 Járdányi- és 9 Szervánszky-művet foglal magában, magyar zenei anyaga néhány Bartók és Kodály kompozícióval gazdagodik.

³ Bartók: *Mikrokozmosz* zongorára. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1987 – a Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. engedélyével): 11.o.

⁴ Sajnos a szolmizációs jelek és a népdal szövegek a későbbi kiadásokból már kimaradtak. (A Z.592. számú, 1958-as, hetedik kiadásban még található szolmizációs jel, a Z.8064. számú, dátummal nem jelölt kottában már nincs. A népdalszövegeket csak a legelső kiadásokban találunk.)

⁵ Rényi Albert (1915-1955) a Tátrai vonósnégyes alapító tagja és az Állami Hangversenyzenekar II. hegedű szólamának vezetője volt, aki tanított és komponált is. Sándor Frigyeshez szoros családi barátság fűzte. A *Hegedűiskola* alkotó folyamatába csak a III., de meghatározó módon a IV. füzetnél csatlakozott. Hosszú betegsége után fiatalon hunyt el, az V. kötetben alkotásaival már nem vehetett részt. (A közölt adatok Rényi Albert lányától származnak.)

A *Hegedűiskolában* megjelent Járdányi-darabok műfajilag két nagy egységet alkotnak: a népdalfeldolgozások és az önálló művek csoportját. A népdal-művek között 29 magyar és 18 idegen népdalfeldolgozás, valamint 4 többrészes népdalfűzér szerepel. Az önálló művek csoportjába tartozó alkotások terjedelmük, valamint a tananyagban való funkciójuk szerint gyakorlatokra és előadási darabokra oszthatók. Hangsúlyozom, hogy a két csoport között nem húzható éles határvonal, hiszen Járdányi Pál a legapróbb pedagógiai kompozícióit is különleges zenei igényvel alkotta meg.

II. 2. A magyar és az idegen népdalok helye és szerepe a *Hegedűiskolában* Járdányi Pál népdalfeldolgozásainak tükrében

A népzene kétségtelenül fiatalabb, gyermekibb művészet, mint a műzene. (Nem is szólva a népi gyermekjáték-dalokról, amelyeknek zenei struktúrája olykor az emberiség őskorára mutat...) A népzene naiv, egyszerű, magától értetődő kifejezőmódja, áttekinthető, rövid formakészlete közel áll a gyermek szívéhez, eszéhez.¹

A magyar népzene különösképpen alkalmas anyag az énektanulás, kottaolvasás kezdő időszakában.²

A magyar hangszeres iskolák bőséges népdalanyaga arról tanúskodik, hogy a népdal mind esztétikai, mind metodikai értelemben – az énekoktatáson túl – a hangszeres oktatásban is jelentős helyet foglal el. A népdalokban rejlő hegedűpedagógiai előnyöket elsőként a Sándor–Járdányi–Szervánszky *Hegedűiskola* szerzői tárták fel és alkalmazták iskolájuk megalkotásakor. Ebben a munkafolyamatban kiemelkedő szerepe volt a népzene-tudós Járdányi rendszerező gondolkodásának, a hangszeres művész Járdányi tapasztalatának és a zeneszerző Járdányi alkotó szellemének. Az úttörő munka eredményeként a *Hegedűiskola* gerincét alkotó népdalok értékes és hasznos tananyaggá váltak.

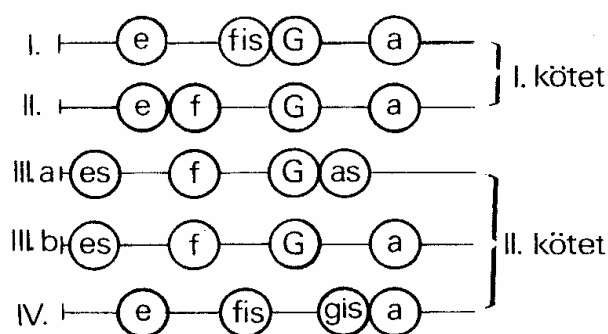
Járdányi Pál népdalfeldolgozásainak elemzése során szeretném feltárni azokat az összefüggéseket, amelyek a népdalok hangrendi, ritmikai, szerkezeti, stilisztikai sajátosságai és a hegedűtanulás során beépítendő zenei és technikai elemek közt rejlenek. Emellett szeretnék rávilágítani a kísérőszólamok jelentőségére, az általuk közvetített zenei és didaktikai útmutatásokra.

¹ Járdányi Pál: „Pedagógia”. In: JPÖI.88-92. 89.o.

² Járdányi Pál: „Pedagógia”. In: JPÖI.88-92. 89.o.

II. 2. 1. A magyar népdalok balkéz-technikai vonatkozásai

A Sándor-féle *Hegedűiskola* a balkéz-technika képzését – Magyarországon elsőként – a fogásmód-rendszer elvei szerint építette fel.¹ A fogásmódok, illetve azok rendszere, az intonációs készség megalapozásának, a helyezkedő-készség kialakításának elengedhetetlen didaktikai eszközei.² A fogásmódok elsajátításának sorrendje a Sándor *Hegedűiskola* I. és II. kötetében a következők:



Az ábra mutatja az ujjak elhelyezkedésének változatait a kisszekund, nagyszekund relációjában, a D-húr kivételével.³

Különösen az első, de még a második fogásmód tanításának kezdeti szakaszában is inkább az egyszerű gyermekdalok vagy gyermekdalszerű kompozíciók adják a zenei anyagot a növendék számára. A magyar népdalok hangterjedelmük és szerkezetük következtében a tanulás további fázisaiban válnak nélkülözhetetlen segítőtárssá. A megismert fogásmódok hangkészletének több húrra való kiterjesztése teszi lehetővé a már szélesebb hangterjedelmű gyakorlatok megjelenését. A népdalok kvintváltó szerkezete és a kvintre hangolt hegedű a transzponálás legegyszerűbb formáját kínálják. A fogásmód-rendszer a Sándor *Hegedűiskola* II. kötetének végére felépül, a továbbiakban, a IV. és V. kötetekben – balkéz-technikai vonatkozásban – a fekvéssjáték megalapozását segítik a népdalok.

¹ Dénes László: „Az új hegedűiskola módszertani ismertetése”. In: Dénes László: *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről*. (Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005), 7-31. o.

² Dénes László: „Iskoláink, etűdkiadványaink néhány metodikai, didaktikai vonatkozásáról”. In: Dénes László: *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről*. (Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005), 73-81. o.

³ Dénes László: „Iskoláink, etűdkiadványaink néhány metodikai, didaktikai vonatkozásáról”. In: Dénes László: *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről*. (Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005), 73-81. o. 73. o.

Az I. kötetben az első és második fogásmód szerepel tananyagként: a 60-as gyakorlat az első fogásmódra épül, a 109-es másodikra, a 116-os pedig az első és második fogásmód összekapcsolására irányul.

A 60-as – *Ugyan édes komámasszony...* – egyszerű dó-végű dal. A népdalsorok szűk, kvarton belüli hangterjedelemben mozognak, alaphangjaik az üres Á és az üres D. Se a dallam, se a ritmus nem változik a kvintváltás során, a nyugodt húr váltásra a sorok közti szünetek biztosítják az időt.

A 109-es – *Egy gyenge kis madár...* – váltakozó ütemű, lá végződésű, rubato népdal alaphangja az üres D, dallama a második fogásmód hangkészletéből építkezik. Az első sor a D-húron, a második az Á-húron szólal meg. A harmadik sor az első és a második sor hangjaiból épül, tehát mindkét húr átíveli. A negyedik sor az első sor variánsaként tér vissza.

A 116-os – *Dudaszó hallatszik...* – szó-végű népdal záró hangja az üres D. Az ereszkedő dallam hangrendje és kvintváltó szerkezete teszi lehetővé, hogy az első két fogásmód jól elkülönülve, de egy zenei anyagon belül jelenjék meg a növendék számára. Az első és második fogásmód különbözősége a 2. ujj pozíciójában, ebben az esetben a *szó - ti* (d - fisz) és a kvinttel feljebbi *ré - fá* (a - c) nagy- és kisterc közti eltérésben mutatkozik meg. A népdal első két sorának hangkészlete Á-húron a második fogásmód szerint, a harmadik és negyedik soré D-húron az első fogásmód szerint helyezkedik el.

116

The image shows the musical score for exercise 116. It consists of four systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The second system has a bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The fourth system has a bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' and 'J. P.'.

A II. kötet a harmadik és negyedik fogásmód szerint összeállított tananyagot tartalmazza. A harmadik fogásmódban az 1. és 4. ujj fél hanggal mélyebb pozíciója a b-s hangsorok felé tágítja a hangnemi kereteket.

A 39-es – *Madárka, madárka...* – a harmadik fogásmód hangkészletéből építkezik, de még kerüli a 4. ujj használatát. *Lá*-végződésű, záróhangja a G-húron lévő 3. ujjas c. Az új kézhelyzetet az első ujj hátraengedett pozíciója határozza meg, vagyis a 3. ujjas c alaphangról és annak g kvintjéről a szomszédos húrra intonált kistercek: az esz és a b. A népdal formája A-A⁵-B-A. Az A sor kézhelyzete a kvintváltás során transzponálódik egy húrral feljebb, a harmadik sor összegzi az első kettő hangkészletét, a negyedik az A sor visszatérése. Az első és második sor utolsó hangjaira írt pontok jelzik, hogy a záró hangok súlytalanok és rövidebbek, van idő levegőt venni, előre hallani és érezni a következő sor hangjait.

A 41-es – *Bagoly-madár nem száll minden ágra...* – kézhelyzete megegyezik az előző népdaléval, a különbség inkább a ritmikában jelentkezik. Az 1. ujj mély pozíciói – a kezdő sor f hangja, a második ütem éles ritmusának b hangja – kiemelt, zeneileg hangsúlyos helyen fordulnak elő.

A 47-es – *Tollfosztóban voltam az este...* – *lá*-végű, moll jellegű népdal D-húron, a 3. ujjas g-vel zárul. Hármashangzat felbontásai a nyugat-európai zene dúr-moll rendszerének hatását tükrözik, a dallam az új stílus jegyeit viseli magán. Az alaphang kisszextje a *fá*, vagyis az Á-húros esz hang megjelenése a 4. ujj mély pozícióját kívánja meg. Ezzel a harmadik fogásmód használata teljessé válik.

47

Moderato

J. P.

A fogásmódok táguló keretei a hangnemi lehetőségek széleskörű kiterjesztését teszik lehetővé. A negyedik – és egyben utolsó – fogásmódot a 3. ujj magas helyzete különbözteti meg az elsőtől, megismerése a keresztes hangnemek irányába bővíti a lehetőségeket.

A 83-as mari és a 84-es csuvas népdalt a pentaton ősi szálai fűzik a magyar népzenehez. Egyszerű, kisszekund-lépést nélkülöző hangrendjük lehetővé teszi az új kézhelyzet kényelmes elhelyezkedését.

A 86-os – *Árva madár mit keseregsz az ágon?*... – rubato népdal a D-húr gisz-én 3. ujjal indul és a G-húr cisz-én szintén 3. ujjal zárul. Mindkét hang központi helyet foglal el a népdal hangkészletében, ahogy a magas helyzetű 3. ujj is a negyedik fogásmódban.



A 3. ujj magas pozíciója, vagyis az új technikai feladat zenei tartalommal telítődik.

A 91-es – *Debreceni nagy kaszárnya*... – lá végződésű népdal 2. ujjról indítva a 3. ujj mindkét, már ismert helyzetét – jelen esetben a G-húros ciszt és a D-húros g-t – magában foglalja, ezért kiválóan alkalmas az első és negyedik fogásmód összekötésének gyakorlására. Ugyanakkor a szext-lépés zenei anyag a duplafogás előkészítéseként is értelmezhető. A népdal más feldolgozásban az V. kötet negyedik fekvéses anyagrészében is szerepel, ott az új fekvés pozícióérzetének kialakításában segít.

A II. kötet végére a fogásmód-rendszer felépül, a III. kötet nem tartalmaz új balkéztechnikai elemet. Cél a „[...]” magasabbrendű, most már szélesebb stílus területet felölelő és gazdagabb zenei tartalmat szolgáló *kifejező technika*.⁴

⁴ Sándor Frigyes: „Előszó”. In: S-J-Sz.H/III.

A „kifejező technika” szemszögéből elemzett népdalok egy következő fejezetben szerepelnek.⁵ Most továbbhaladva a balkéztechnikai vonatkozások mentén a IV. és V. kötetekre kerül sor, melyek többek között a fekvésjáték elsajátítására irányuló tananyagot tartalmazzák. Az új anyagrészben, melyben a különböző fogásmódok szerint rendezett balkéz megismerkedik a magasabb fekvések sajátosságaival, a népdaloknak ismét fontos, alapozó és egyben etűd-kiváltó szerep jut. Sándor Frigyes ezekkel a szavakkal vezeti be a fekvések tanítását:

Ne csak a fekvések *ujjrendjét* tanulja meg a növendék, hanem azon túl – ismerkedjék meg a fekvések *természetével*, azzal, hogy a fekvések és a fekvések összekötésének változatos lehetőségei hogyan alkalmazhatók, és mennyire segítik a zenei kifejezést!⁶

A IVa kötet 40-es, 44-es és 45-ös gyakorlatai a második fekvés különböző hangnemekben való megismerésére irányulnak. A 40-es – *Kiöntött a Tisza a partjára...* – népdal fisz alaphangú lá pentaton. A-B-B-A formája magán viseli a kvintváltás nyomait. Hármashangzat-felbontásai és a sorvégi 4-1. ujjas kvartlépések ideális módon segítik a pozícióérzet kialakulását. A 44-es – *Cserebogár, ne edd meg a cseresznyét...* – és az 55-ös – *Sej, felszállott a kakas a meggyfára...* – kezdetű népdalokban az oktávra és tiszta kvartra behangolt balkéz egyensúlyát a negyedik ujj magas helyzete bontja meg. Valójában ez a kézhelyzet nem más, mint a klasszikus skálaujjrend egy kiragadott momentuma. Ugyanakkor a kisszekund játéka a 4. ujjat követő 1-vel vagy visszafelé, a legmagasabb fokon is okozhat intonációs és hangképzésbeli problémát. Sok esetben célszerű kiváltani más ujjazattal, ahogyan ezt Szigeti is javasolja: „...milyen gyakran esünk a meggondolatlanság vétkébe félhang-lépéskor váltva húrt, holott ezt könnyen elkerülhetnénk. A félhangon történő váltásokat csillaggal jelöltem. Az alsó ujjrend az én javaslatom.”⁷



⁵ Sándor Frigyes: „Előszó”. In: S-J-Sz.H/III.

⁶ Sándor Frigyes: „Előszó”. In: S-J-Sz.H/IVa.

⁷ Szigeti József: *A hegedűről*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974): 80.o.

Szigeti könyvében számos példát idéz a felmerült problémára, köztük Csajkovszkij Hegedűversenyének egy részletét is.⁸ A 4-1. vagy az 1-4. ujj közti kisszekundra eső hűrváltás valóban vezethet kiegyenlítetlen hangzáshoz, illetve a dallamív megtöréséhez. Azonban a mi példánkban, a 44-es gyakorlat 2. és 4. sorának záratain a helyes deklamálás érdekében kifejezetten kívánatos a hűrváltás, azaz a g-fisz és c-h lépések 1-4-gyel való játszása, hiszen a 4. ujjas fisz és h hangok az éles ritmus hangsúlyos nyolcadára esnek. Tehát a technikai mozzanat – a balkéz-helyezkedés és hűrváltás – zenei és ritmikai elemmel társul. A kvintváltó népdal lehetővé teszi, hogy a művelet a szomszédos húron megismétlődjék. Az 55-ös gyakorlat szó-végű népdala hasonló módon foglalja magában a 4. ujj helyzetének problematikáját.

A harmadik fekvés fejezetét, melyet a IV. b kötet tartalmaz, Járdányi három új stílusú népdalfeldolgozással gazdagítja. A 11-es – *Megy a gőzös lefelé...* – dó-végű, a 13-as – *Rózsa, rózsza, bazsarózsza levele...* – és a 21-es – *Három út előttem, melyiken induljak...* – lá-végű népdalok hármashangzat-felbontásaikkal, terc-, kvart- és kvintlépéseikkel segítik a növendéket az új fekvés megérzésében.

A füzet további darabjai az első, második és harmadik fekvés összekötésével foglalkoznak. A 39-es – *Hová mégy, hová mégy...* – parlando népdal a második és harmadik fekvésben szólal meg. A kezdeti lépéseknek megfelelően egészen egyszerűen jelentkezik az új feladat, az ének első két sora a második, a további szakasza pedig a harmadik fekvésben játszandó.

A 80-as – *Magas kősziklának oldalából nyílik a szerelem orvosság...* – népdalfeldolgozásban már lényegesen komplexebb formában jelenik meg a különböző fekvésekben való játék. Az üres D-ről induló kompozíció terjedelmét a népdal oktávval magasabban való megismétlése határozza meg.⁹ A transzpozíció lehetőséget ad a már ismert fekvések alkalmazására és három húrra való kiterjesztésére. Az oktávlépéssel induló anyag mindkét megszólalásban bemutatja a népdal ambitusát, mondhatjuk, előre keretbe foglalja hangkészletét. Ezáltal – különösen a második induláskor – segíti a balkéz pozícióérzetének kialakítását és a fekvéshez tartozó hangok karral és egész kézfejjel való uralását. A két kezdő ütem egymás utáni eljátszása pedig kifejezetten hasznos intonációs gyakorlat, szinte alapművelet a bal kéz számára, az oktávjáték előkészítéseként is értelmezhető.

⁸ Szigeti József: *A hegedűről*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974): 82.o.

⁹ Ez a fajta feldolgozás megegyezik az I. kötet 118-as orosz népdal feldolgozásával. (Lásd II.2.3.)



Az oktávlépéses indulás és az oktávás transzpozíció, a fekvésjáték és a zenei elemek közötti összefüggések kiaknázása a zeneszerző Járdányi Pál didaktikai látásmódját példázza.

Az V. kötet népdalanyaga a magasabb fekvések megismerésére irányul.

A 4-es – *Verje meg az Isten azt az édesanyát...* – és 8-as – *Fehér László lovat lopott...* – rubato népdalok az alsó két húron, viszonylag kis hangterjedelemben az újonnan tanult negyedik fekvés hangjait járják be. Eltérő hangnemük ellenére mindkét népdal hangkészlete a negyedik fogásmód rendszerét foglalja magában. A beszédes népdalok hangrepetíciói az új fekvés biztonságos uralását szolgálják.

A 14-es – *Debreceni nagy kaszárnya...* – kétszer jelenik meg a *Hegedűiskolában*: először a II. kötet végén az első fekvésben, majd itt, az V. füzetben pedig egy kvartttal feljebb, a negyedik fekvésben. Természetesen egy népdal több hangnemben és fekvésben is játszható, de a dallamfordulati sajátságok és a hangszerszerűség elve korlátozzák a lehetőségeket: ez a dal azonban mindkét fekvésben és hangnemben hasznos zenei anyagnak bizonyul. Figyelemre méltó, hogy a két megjelenéshez Járdányi két különböző kíséretet komponált.

A feldolgozásra került magyar népdalok sorát az V. kötet 76-os, *A csitári hegyek alatt...* kezdetű ének koronázza meg, melynek hegedűs adaptációja a beszédes ujjazat használatának lehetőségét kínálja: hogyan lehet dallamossá varázsolni a népdal 2. és 6. ütemének élesritmusát a 2. ujj portamento-espressivo csúsztatásával. (2. és 6. ü.)

76. *Andante tranquillo* J. P.

A gisz harmadik ujjal is játszható, de a dallam lehajló ágában ez túl direkt megoldásnak bizonyulna. Az azonos ujjal való csúszás a bal kézben legato-érzetet kelt, valamint puhítja és tompítja a jobb kar különvonós élesritmusát. Szintén azonos ujjal játszandó a népdal harmadik sorának h-e kvartlépése (10. ü.), de itt már vonóval is összekapcsolódik a két hang. A bal kéz egy vonóra történő legato fekvésváltása az énekhang felhajlását imitálja.

Ahogy a hegedűs átíveli a h-e kvartlépést a bal kéz csúsztatása és a vonó segítségével, úgy ívelünk át az *A csitári hegyek alatt* kezdetű énekkel a „kifejező technika” című fejezethez. A népdalok szerepét eddig a balkéz-technika oldaláról világítottam meg: szerkezetüket, hangrendjüket elsősorban metodikus szemmel vizsgáltam. Az azonban világosan kitűnik, hogy a népzenei dallamanyag szinte felkínálja magát a hegedűpedagógia számára. Anyanyelven és zenei nyelven szól a növendékhez, ugyanakkor bizonyos technikai elemek beépítésekor kifejezetten etűdpótló szerepet tölt be, kiszorítva a „régibbi, silány pedagógiai gyártmányzenét.”¹⁰

¹⁰ Járdányi Pál: „Pedagógia”. In: JPÖI.88-92. 90.o.

II. 2. 2. A magyar népdalok a kifejező technika szolgálatában

A magyar népzeneben rejlő tartalmi mélységek, az azonos kottakép mögött megbúvó árnyalatok, a dalok szövegeinek prozódíája, gazdag lehetőséget kínálnak a hangszeres pedagógia számára. A kifejező és beszédes előadásmód elengedhetetlen elemei az árnyalt dinamika, a világos tagolás és az érthető artikuláció is. „A hangszeres zenében a tagoló és a tisztán éneklő hangzás viszonya a beszédben és énekben a mássalhangzók és magánhangzók viszonyának felel meg.” – írja Galamian, majd később így folytatja: „Nagyon fontos tudnunk, hogyan teremtsünk egyensúlyt a magánhangzók és a mássalhangzók között a hegedűjátékban.”¹ Az egyensúly megtalálása valamint a mássalhangzók sokszínűségére való törekvés gazdagítja az artikulációs eszköztárat, és segít a differenciált vonókezelés kialakításában is. A népdal ismerete, szöveggel történő eléneklése feltárja a fiatal muzsikusként az ének és hangszere közti kapcsolatot, felkelti az igényt a részletfinomságok megjelenítésére és közelebb viszi a technikai megoldásokhoz. Tévedés volna azt gondolni, hogy a „kifejező technikára” való törekvés kizárólag a művészképzés feladata. A bebetonozott, gépies mechanizmus már a hegedűtanulás legkorábbi fázisában is kerülendő! Járdányi Pál népdalfeldolgozásai, melyeket ebben a fejezetben a különvonós nyolcadmozgás, a rubato-jelleg és az élesritmusok aspektusából mutatok be, a „kifejező technika” kialakításában segítik a kezdő muzsikust.

A különvonós nyolcadmozgás

A *Hegedűiskola* I. kötetében – kivéve a zongorakíséretes mellékletet – még nincsenek tempóra és előadásra vonatkozó utasítások, ezek – a dinamikai jelekkel együtt – csak a II. kötetben jelennek meg. Az I. kötet 60-as, 61-es, 62-es gyakorlatai a különvonós nyolcadok tanulására irányulnak.² Az egymást követő három népdal ritmikailag azonos kottaképe mögött különböző karakterek rejlenek, melyekre a népdalok szöveggel való eléneklése és a kísérszólamok hívják fel a figyelmet. A gyermekek és tanárok által is jól ismert énekek azt a nemes pedagógiai célkitűzést

¹ Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978):16-17.o.

² A 62-es Szervánszky-feldolgozás. Didaktikai szempontból fontosnak tartottam írásomba való beemelését.

szolgálják, hogy az új ritmusképlet beépülését – mely egyben új vonásnem is – már a kezdeti lépéseknél is zenei gondolkodás irányítsa.

A 60-as – *Ugyan édes komámasszony...* – élesebb, elválasztottabb, a 61-es – *Még azt mondják nem illik...* – moll jellegéből adódóan simább nyolcadokat kíván. Az utóbbiban a felbukkanó kötések is erre utalnak. A 62-es – *Elment a madárka...* – Szervánszky-feldolgozás nyugodt tempójú, igazi parlando-rubato népdal, hosszú beszédes vonásokkal. A kíséret mindhárom kompozícióban a zenei mondanivalót támasztja alá, inspirálva a növendéket a választékosabb megszólaltatásra.

Rubato-jelleg

Szöveges zenében – kivált a parlando típusban – részben a szavak értelmi-érzelmi ereje szabja meg, melyik hangot kell kiemelni, hangsúlyozni, s melyeket kell elejteni, jelentéktelenebbé tenni. (...) A dallam hangszeres előadásában a súlyok és ritmusváltozások helyét nem köti meg ugyan a szöveg, de megformálása csakis akkor lesz meggyőző és hiteles, ha az előadó fejében-szívében ott él az énekelt dallam lejtése, ha a kótakép merevségét feloldja a ritmusok és hangsúlyok szabad, változatos játékával.³

Az I. kötet 109-es – *Egy gyenge kis madár...* – rubato népdal ritmusa különvonós nyolcad- és negyedmozgásokból áll. A növendék feladata, hogy az egyhangú kottakép ellenére ezekből az egyszerű nyolcadokból dallamot formáljon:

³ Járdányi Pál: „Hogyan kell magyar zenét előadni?” In: JPÖI, 236-238. 237.o.

az egyes sorokat elindítsa, összefoglalja majd, a végükön megnyugtassa. Ezek az első lépések a rubato játékmód irányába.

A II. kötet 86-os – *Árva madár mit keseregsz az ágon...* – rubato népdal már lényegesen összetettebb vonótechnikai feladat. A lassú nyolcadkötések, az éles- és nyújtottritmusok játéka kiterjed a vonó egész hosszára. A 3. sor második ütemében, egy lefelé induló nyújtottritmus-képletben az úgynevezett azonos hang egy vonóra problematikája merül fel. A kápa és a csúcs, a lefelé-fölfelé vonás hangzásának kiegyenlítése állandóan jelenlévő probléma a vonós számára. A népdalban felmerülő vonókezelési nehézségek a zenei folyamat megőrzésében rejlenek.

A IV.b kötet 25-ös – *Csillagom, révészem, vigy által a Dunán...* – molto moderato, rubato népdal. A technikailag egyszerű, rövid szöveg kifejezetten zenei feladatok elé állítja a növendéket. A lassú metrum, a 2/2-ben való gondolkodás, a nagytriola elhelyezése valamint a párbeszédes népdal harmadik sorának tempóváltása – tempo giusto, un poco più mosso – és a negyedik sor megfűkezése – meno mosso – mind-mind fejlett belső hallást és erős zenei elképzelést kívánnak.

„[...] jó muzsikusz csak az lehet, aki *előbb* hallja, és *utána* játssza a hangokat,[...]”⁴

A IV.b füzet 37-es – *Hej a Mohi hegy borának 100 forint az ára...* – 4/8-ban lejegyzett népdal rendkívül szabad előadásmódot kíván. Az első negyeden lévő korona a kezdősor improvizációs jellegére utal. A második sor ritmusának merevségét a gondosan elhelyezett apró hangsúlyok oldják fel, míg a 3. sor hezitáló hangulatát a megismételt kétütemes motívum és a közé ékelt korona kelti. A záró sor ereszkedő dallama egy 3/8-os ütemmel indul, majd visszatér az eredeti 4/8-os metrumba. Járdányi a kompozíció során nagyon precízen alkalmazza az előadási jeleket, ezzel is kifejezésre juttatva, hogy milyen fontos a népdal megfelelő deklamálása.

Ugyanakkor a népdalokhoz komponált kísérek is lényeges, az előadásra vonatkozó útmutatásokat tartalmaznak. Az I. kötet 109-es – *Egy gyenge kis madár...* – második ütemén megszólaló b, a hatodik ütemben megszólaló fisz, a népdalsorok végének kijátszását, és a feszültség fenntartását segítik. A harmadik sor egyenletes negyedlépései viszont kevesebb kilengést engednek meg a metrumnak.

⁴ Sándor Frigyes: „Előszó”. In: S-J-Sz.H/II.



Nagyon fontos, hogy a növendék megérezze az agogika alkalmazásának helyét és mértékét, hiszen a szabad megformálást csak egy hajsza választja el a szabados játékmódtól.

Teret engedve a rubato előadásnak Járdányi a IV.b kötet 37-es – *Hej a Mohi hegy borának száz forint az ára...* – népdal kezdő ütemeit improvizatíván szabadon hagyja, a kíséret csak a 4. ütemben csatlakozik.



A második hegedű együtemes rávezető-motivikájú anyaga azonban azonnal világos, az előadásra vonatkozó zenei instrukciót ad: se tempóban, se dinamikában nem kívánatos az első sor lekerekítése. Nem gyengülhet el a fölfelé vonóra eső a nyolcadhang, amint a szünetet átívelő vonó-visszaemelés alatt sem szűnhet meg a hangképzés, sőt a jobbkar mozdulatát egyfajta belső crescendónak kell vezetnie. Járdányi ezeket az üzeneteket együttesen kódolta a kísérő szólam 4. ütemébe: „A többszólamú játék ritmikai és harmóniai élményei nemcsak a zenei elmélyülésnek, de a hangszeres mechanizmus kialakításának is lényeges, lendítő tényezői.”⁵

Az élesritmus

Az élesritmus megszólaltatása vonótechnikai szempontból egy lendületes és egy fékezett mozdulatból áll, a rövid hang gyorsabb, a hosszú lassabb vonósebességet kíván. Önmagában nem tűnik bonyolult feladatnak: technikai problémát a ritmusképlet halmozott előfordulása, illetve annak rossz vonóhelyre kerülése okozhat. A megszólaltatás igazi nehézsége azonban a zenei árnyalatokban rejlik.

⁵ Sándor Frigyes: „Előszó”. In: S-J-Sz.H/III.

Járdányi Pál a *Hogyan kell magyar zenét előadni* c. cikkében pontos útmutatást ad az éles ritmus helyes értelmezéséhez:

A kötöttebb, táncszerűbb ritmusú népdal éneklésében, előadásában a ritmus kilengései természetesen kisebbek. De ritka az a dal, ahol a „kilengések” teljes hiányát elfogadhatónak éreznénk. A jellegzetes, gyakori  ritmus pedáns és szkematikus értelmezésével van talán a legtöbb baj. E ritmus – a kótaképpel ellentétben – az életben a legkülönbözőbb árnyalatokban jelentkezik. Hol tompább, hol élesebb. Ha a „nyolcad” hangra rövid és értelmi-érzelmi szempontból kiemelkedő szótag esik, a képlet eltolódik  irányába. Sőt a két hang időtartamának különbsége (az első rövidülése, a második nyújtása) ölthet még nagyobb mértéket is!

Dallama, dallamsora válogatja, mikor hogyan változtassuk meg a fenti ritmusképletet. Egy azonban bizonyos: makacsul ragaszkodni a nyolcad-pontozott negyedhez annyi, mint megfosztani népdalainkat az élő ritmus sava-borsától.

Rossz hangsúlyozásával főként a hangszeres előadásban találkozunk. Kényelemből, pongyolaságból vagy magyartalan ritmusérzékből sokan a hangsúlytalan helyen álló hosszú hangot hangsúlyozzák. Pedig mindig a hangsúlyos helyen lévő rövid hang a súlyos! Aki vét e törvény ellen, a magyar ritmusvilág egyik legsajátosabb színét mossza el.⁶

A következő három népdalfeldolgozás az élesritmusok sokféleségét példázza, azoknak nem csak népdalonkénti különbözőségüket, de az egy éneken belüli változatait is.

A III. kötet 20-as – *A jó lovas katonának ...* – népdalban az élesritmus pregnánsabb, élesebb formában jelenik meg. Járdányi az első sor hangsúlyos rövid nyolcadain elhelyezett ékekkel és a kísérszólam azonos ritmikájával utal a képlet kihangsúlyozására, eltúlzására. A második sortól azonban mellőzi a hangsúlyok külön jelölését, és egyben az alsó szólam élesritmusait nagy szinkópákká szelídíti. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a népdal elveszítené poco maestoso karakterét, csak épp elkerüljük a ritmusképlet sematikus végigvonultatását.

A IV. a kötet 44-es – *Cserebogár, ne edd meg a cseresznyét...* – népdal 1. és 3. sorában az élesritmus a dallamívbe ágyazódik be, túlzott kihangsúlyozása a zenei folyamat megszakítását eredményezné. A kísérszólam átkötött akkordjai, a késleltetett harmóniák, a 3. sor á-ász lépése a ritmusképlet melodikusabb tartalmára utalnak. A zárati fordulatokban megjelenő élesritmusokat a 2. és 4. dallamsor végén az ütem egyére komponált kíséret támasztja meg. Ugyan a 2. sor végén is hallunk

⁶ Járdányi Pál: „Hogyan kell magyar zenét előadni?” In: JPÖI, 236-238., 237-38.o.

késleltetést – a-gisz –, de az akkord alaphangja, az e, már az ütem elején megszólal. A népdal finálisát az alsó szólam utolsó előtti ütemének d-fisz terce és a záróütem élesritmusa erősíti, szilárdítja.



Az élesritmus árnyalatainak széles skáláján továbblépve az egyik legszebb magyar népdal, az V. kötet 76-os – *A csitári hegyek alatt...* – dallama tárul elénk. A beszédes ujjazat kapcsán az előző fejezet végén már rávilágítottam a népdal éneklő jellegére. A hegedűn való megszólaltatásban a prozódianak is jelentős szerepe van. A népdalok szövegében lévő mássalhangzók, melyek különbözőképpen artikulálják a szótagokat, esetenként mintaként szolgálhatnak, átültethetők a hangszeres eszközök nyelvére. A keményebb mássalhangzók, mint például a k vagy a t utánzása egészen más izomtónust igényel a vonófogásban, és jóval sebesebb mozdulatot vált ki a jobbkarból, mint a lágyabb, puhább hangzók imitálása, vagy akár a magánhangzókra eső dallamhangok megszólaltatása. Ezáltal az éles ritmus nyolcadhangja hol rövidebbé, hangsúlyosabbá, hol elnyújtottabbá, dallamosabbá válik. A beszédes játékmódra való törekvés rávilágít azokra a nűánszokra, melyek hitelesebbé teszik az előadást, és egyben segítik a differenciált hangszerkezelés kialakítását.

Az *A csitári hegyek alatt...* kezdetű népdal feldolgozásában Járdányi szinte végig lágy trillasorral díszíti az éneket, a kitörő 3. dallamsort – megszakítva az addigi fuvolaszerű hangzást – egy hirtelen crescendáló gyors futammal készíti elő. A népdal tetőpontjára, a 3. sor 3. ütemére a kísérőszólam ellenmozgása vezet rá. A zenei feszültség a konokul lefelé lépkedő második szólam és a kvartlépésekben kitörő ének között létrejött táguló hangközökben kulminál. A záró sor a visszatérő finom trillák kíséretében nyugszik meg.

76. *Andante tranquillo* J. P.

A „kifejező technika” fejezetet bezárva fontosnak tartom kihangsúlyozni, hogy a kötetek népdalanyagának igényes kidolgozásával szerzett tapasztalat és tudás – a pedagógiai érték – túlmutat a népzenei anyagon. A világos és választékos artikuláció, a kifejező és élő előadásmód – koroktól és stílusoktól függetlenül – elengedhetetlen követelmény és alapvető érték az előadóművészetben.

II. 2. 3 Az idegen népdalok Járdányi feldolgozásában

A kötetek népzenei anyagát az idegen népdalfeldolgozások teszik teljessé. Más népek zenéjének megismerése és beépítése a hangszertanulás folyamatába további didaktikai lehetőségeket kínál a pedagógia számára. Elsősorban – a magyarétól eltérő – ritmikájuk és hangrendjük teszik alkalmassá arra, hogy kiegészítsék a *Hegedűiskola* népzenei tartalmát, és a magyar népdalokhoz hasonlóan, számos egyhangú, esetenként formátlan etűdöt váltsanak ki. A nemzeti sajátosságokat magukon viselő dalok alakítják és gazdagítják az ifjú muzikus stílusismeretét, továbbá kitekintést engednek az európai zenére, ezen belül a szomszédos népek zenéjére és a klasszikus zeneirodalom irányába is. Járdányi Pál az idegen népdalok feldolgozásai során is azok jellegzetes hangnemi, dallambeli és ritmikai stílusjegyeit aknázza ki és állítja az aktuális zenei és technikai feladatok megoldásának szolgálatába.

Az I. kötetben két 6/8-os francia trubadúrdal kerül feldolgozásra. A 72-es dór dallamban először találkozunk a növendék a 6/8-os metrummal. Az új lüktetés megérzésében és a ritmusértékek pontos értelmezésében a kísérszólam mozgása nyújt segítséget. Technikai nehézséget nem tartalmaz a gyakorlat: a bal kéz ujjai a már jól ismert első fogásmód szerint rendeződnek, a vonó egyenletes mozgásban ringatózik. A 123-as G-dúr trubadúrdal is 6/8-os lüktetésű.¹ A már szélesebb hangterjedelmű, hosszabb lélegzetű kompozíció a nehézségi foknak megfelelően zeneileg is bonyolultabb feladat. Az ének auftakttal indul, a felütéses tagoltság két ütemenként ismétlődik. Az azonos irányba, de elválasztva problematikájának megvalósítása fejlettebb vonókezelést feltételez. Az éneket kísérő harmóniák a funkcionális zene világát vetítik előre. Járdányi a négy soros dalt a tonalitást megerősítő, néhány ütemes bővüléssel zárja.

A 112-es ír népdalban az első és a második fogásmód először kapcsolódik össze egy zenei anyagon belül.² A fogásmód-váltás formailag jelentős helyre, a négysoros dal harmadik sorának kezdetére esik. A nyugodt áthelyezkedésre és az új pozíció megérzésére a második sor végén lévő szünet biztosítja az időt.

¹ Ez a Járdányi-kompozíció később az alábbi kiadványban is megjelent: Lenkei Gabriella: *Hegedűmuzsika kezdők számára I.* (Budapest: EMB, 1970).

² Ez a Járdányi feldolgozás az alábbi kiadványban is szerepel: Dénes László – Szász Réger Judit – Németh Rudolf: *Hegedű-ABC.* (Budapest: EMB, 1997).

A 118-as Járdányi-feldolgozásban az orosz dal kétszer hangzik el: először a D-húros é-ről indul, másodszor egy oktávval feljebb, az Á-húron lévő 4. ujjas é-ről. A viszonylag kis hangterjedelmű, szekundlépésekben mozgó dallam szinte felkínálja a lehetőséget az oktávval feljebbi transzpozícióra. A két megszólaltatásban a már jól ismert első és második fogásmód remekül elkülönül. Az apró sorokból álló orosz ének első megszólaltatását a kíséret egyvonalas é-ről induló, ugyanarra az é-re visszatérő, nagyívű skálamenete öleli át. Az érkező é hang orgonaponttá válik, mellette kánonszerű imitációs mozgás kíséri az ének második megszólalását. A feldolgozás jellegzetes orosz stílusjeggyel, az utolsó két ütem ismételtetésével zárul. A 6 ütemes bővítésben a felsőszólamban is megjelenik az é orgonapont. A növendék számára az üres É-húr dallamhoz társítása az első lépések egyike a duplafogás-játék felé.

A II. kötet 20-as számú háromnegyedes tiroli népdala a nyugat-európai zene világába kalauzolja az ifjú növendéket. Az egyszerű hármashangzat-felbontásokból álló melódia ideális gyakorlat a II. kötet elején először megjelenő domináns-szeptim hangzat zenei gondolatba foglalására. Az ismétlőjel utáni ütemek jódli-effektusa a legato húr váltás elsajátításának folyamatát teszik élvezetessé. Két kis imitációs ütemet kivéve a kíséret úgynevezett zongora-balkéz szerepet tölt be, erősítve a népdal ritmikai és harmóniai vázát.

A *Hegedűiskola Tizenhatodik kötet* című fejezete három új ritmusképlet gyakorlására irányul:



A növendék a három különböző, de egymással szorosan összefüggő kis képletet négy páros lüktetésű népdal, a 25-ös, a 27-es, a 29-es és a 30-as segítségével sajátíthatja el. A 25-ös bolgár népdalban az egyenletes négytizenhatodos mozgás jelenik meg, a 27-es orosz énekben az egynyolcad- kéttizenhatod figuráció, a 29-es angol népdalban pedig a kisnyújtott ritmusképlet. Végül összefoglalásként a 30-as török népdal a kisnyújtott-ritmust és az egyenletes tizenhatodos mozgást is tartalmazza. Az újonnan tanult formulákat körülölelő különvonós negyedek illetve kétnyolcados legatok a jobb kar folyamatos negyedenkénti mozgását biztosítják, a vonó karmester-szerepe és a kísérőszólamok együtt szolgálják a pontos metrum megtartását.



A 31-es, váltakozó ütemű orosz népdal komplex feladatként jelentkezik, ligatúrája lényegesen bonyolultabb az eddig tanultaknál. Az ének helyes interpretálása gondosan megtervezett vonóbeosztást igényel, különös tekintettel a vonószerű, vagy éppen a túl hosszú vonó használatának kiküszöbölésére.

A 93-as román népdal látszatra egyszerű, ám mégis több fontos problémát vet fel, amelyek a bemutatott kottapélda 5. és 6. ütemében jól nyomon követhetők:

- A fogásmódok, vagyis a 3. ujj pozíciójának gyors váltása – balkéz technikai feladat.
- Kettőskötések tizenhatodokon, miközben a vonóváltás előtti és utáni hangok magassága nem változik – a két kéz szinkronjának problematikája.
- Kettőskötések tizenhatodokon majd közvetlen utána nyolcadokon – vonóbeosztási, metrikai nehézség.

A lassú, és kifejező játékmódra utaló rubato jelzés, valamint a gazdagon díszített második szólam biztosítja, hogy a felmerülő nehézségek zenei szövetben oldódjanak.

A III. kötet jellemzően már hosszabb lélegzetű, formailag is összetettebb műveket tartalmaz. A 10-es román népdalfűzér Járdányi feldolgozásában klasszikus-zenei formai egységet alkot. A 15-ös kétrészes, mari népdalokat feldolgozó kompozíció a szinkópás zenei anyagok körében foglal helyet.³

A 70-es bolgár népdal ideális gyakorlat a nyújtott 4. ujjas balkéz-helyzet megérzéséhez, metodikai előnye a hangrendjében rejlik. A kisujj nyújtása – különösen pici kezek esetében – könnyen okozhat feszültséget a bal karban és kézfejen, a művelet dallamba foglalt gyakorlása azonban segíthet ennek elkerülésében. A kottapéldából kitűnik, hogy a népdal hegedűs adaptációjában mennyire ideális helyen szerepel a nyújtott 4. ujj. Van idő nyugodtan odanyúlni érte, akár meg is vibrálni, hiszen az aisz-nak fontos melodikus szerepe van.

³ A 10-es és 15-ös kompozíciót a következő, Népdalfűzér című fejezetben mutatom be.

Andante **BULGARISCHES VOLKSLIED BULGARIAN FOLK SONG** **J. P.**

70

A bolgár ének – elképzelhető, hogy altatódal – különleges nyugalmat áraszt: 6/8-os metruma, dallamos hangkészlete és a negyedenkénti ringás kelti ezt a hatást. A népdal a kísérszólam által telítődik meg igazi tartalommal. Izgalmas harmóniak, olykor disszonanciák törnek meg a dallamvilág egyszerűségét, mindvégig megőrizve a 6/8-os lejtést. A feltűnően nehéz duplafogásos kíséret a tanár magasszintű felkészültségét kívánja meg.

A IV.b kötet 81-es orosz népdala közeli rokonságot mutat Csajkovszkij zenéjével. A szűk hangterjedelemben mozgó motívumok, a nyolcad- és tizenhatodmozgások váltakozása többek között a *Vonósszerenád* zárótételére emlékeztetnek. A zenei anyagot hangkészlete és jellegzetes dallam-figurációi teszik alkalmassá a már ismert három fekvés gyakorlására. Ritmikai elemei – a nyolcad és tizenhatod mozgások gyakori váltakozása – virtuóz vonótechnikai követelményeket támasztanak. A megfelelő hangzás és az ahhoz szükséges vonás kialakításához elengedhetetlen a helyes vonóhely pontos meghatározása. Artikulációs szempontból figyelemre méltó, hogy Járdányi a kíséretben pizzicato nyolcadokat komponált. A pizzicato hangzás feltételezi a rövid, ám kicsengetett nyolcadok képzését a felső szólamban is.

Vivace

81

mp *pizz.* *mf* *cresc.* *f* *arco*

J. P.

Az V. kötet 78-as, 79-es és 87-es kompozíciói zárják Járdányi idegen népdalfeldolgozásainak sorát. Mindhárom egyszerű és rövid lélegzetvételi darab kifejezetten a magasabb fekvések birtokbavételét, a fekvésjáték elsajátítását szolgálja. A d-mollban lejegyzett 78-as észak-amerikai és a 87-es angol dalok hangnemüknek megfelelően a páros fekvésekben: a másodikban, a negyedikben és a hatodikban szólalnak meg. A 79-es skót dal az egyvonalas c-ről indul, hármashangzat-fordulatai tipikusan a harmadik és ötödik fekvés használatát igénylik. Járdányi a népdalokhoz írt kíséretében – felhasználva a felső szólam motivikus elemeit – kihangsúlyozza az adott dallam hangnemi és ritmikai sajátosságait.

II. 3. Népdalfüzérek

A *Hegedűiskolában* – Járdányi népdalfeldolgozásain belül – egy viszonylag kisebb csoportba sorolhatók azok a művek, melyek alapjait több népdal alkotja. Összesen négy ilyen kompozíció van: a III. kötet 4-es *Magyar népdalok*, a 10-es *Román népdalok*, a 15-ös *Mari népdalok* és a 107-es *Magyar népdalok*. A gyakorlatok terjedelmük és többrészes formájuk által emelkednek ki a népdalanyag egészéből. A feldolgozások során az eddigiekhez hasonlóan itt is eredeti alakjukban fordulnak elő az énekek, a többrészesesség a népdalok kíséret általi egybefűzése, valamint az ismétléseken keresztül formálódik.

A *Román népdalok* és a *Mari népdalok* – melyekhez Járdányi a Sándor *Hegedűiskolában* hegedű- és zongorakíséretet is írt – egyszólamú gyakorlatként már a Gabriel–Vásárhelyi *Hegedűiskola* III. füzetében is megjelentek. Érdekes, hogy a négy, előadási darabként is értékelhető népdalfűzér közül éppen a két, magyar népdalokat felölelő kompozíció csak hegedűduó formában szerepel. Feltehetjük a kérdést: vajon miért? Érdemes a népdalanyag egészét áttekinteni ebből a szempontból. Elgondolkodtató ugyanis, hogy míg Járdányi idegen népdalfeldolgozásai között több zongorakíséretes változat is van, a zeneszerző a magyar népdalok közül csupán egyhez fűzött zongorakíséretet, ami a magyar és idegen népdalfeldolgozásainak arányát tekintve feltűnően csekély.¹

A *Sej, ha bemegyek a sorozó szobába* és a *Jöjjön haza édesanyám* kezdetű népdalokból álló kompozíció egészen a kötet elején található. Bizonyosan didaktikai szándék is vezérelte Járdányit a dalok kiválasztásakor és összeállításakor. A 4-es gyakorlat két egybefűzött énekében összegződnek azok a magyar népdalokra jellemző zenei sajátosságok, melyeket dolgozatom *A magyar népdalok a kifejező technika* szolgálatában című fejezete tartalmaz: a különvonós nyolcadmozgás, a rubato jelleg és az élesritmus. A *Sej, ha bemegyek a sorozó szobába* kezdetű dallam, különösen ha a szöveggel együtt értelmezzük, újra ráirányítja a figyelmet az élesritmus különböző árnyalataira. A *Jöjjön haza édesanyám* kezdetű, jelenetszerű, párbeszédes népdal első két dallamsorában a rubato jelleg, a harmadik és negyedikben pedig egyenletes gyors tempóban a különvonós nyolcadmozgás jelenik

¹ A *Hegedűiskola* Szervánszky népdalfeldolgozásai között ez az arány éppen fordítva van.

meg. A népdalfűzér formája az ismétlések során teljeseedik ki. A zeneszerző az első dal sorvégi motívumát beleszővi az egyébként igen áttetsző és lazán szerkesztett kísérő szólam átvezető ütemeibe.

A *Román népdalok*at Járdányi három, egymással szoros hangulati egységben lévő, rövid dallamból állította össze. Az ötrészes, A-B-Av-C-A formájú mű első dallama – mintegy keretbe foglalva a másik kettőt és egyben az egész kompozíciót is – háromszor hangzik el. Az utolsó megszólalás alkalmával, melyet a szerző Da capoként jelöl, megegyezik az elsővel, míg a középső szakaszban mindkét feldolgozás egy árnyalatnyit eltér a két szélsőtől. A hegedű- és a zongorakíséretben is csak apró változtatások vannak: a zongorában például szólamot cserél a két kéz, a második hegedűszólam pedig h helyett aisz trillával indul. E remegésszerű, atmoszférateremtő effektusokat a h hang felfelé s lefelé vibrált változataként is értékelhetjük, hiszen a trilla sok esetben nem más, mint egy szuper vibrato.

Visszatérve a kompozíció egészére, izgalmas a kétféle hangszerelés összehasonlítása: míg a mari énekeknél a különbségek inkább a hangszerek sajátosságaiból adódnak, addig a *Román népdalok* Poco meno mosso $\frac{3}{4}$ -es részében jelentős harmóniai eltéréseket fedezhetünk fel a hegedűduó és a zongorakíséretes változat között. A második ütemben eisz és é szól együtt a két hegedűben, míg a zongorában ezen a helyen egy konszonáns e-moll akkord áll. Ugyanennek az éneknek a Da capo előtti záratai is különböznek: a hegedűduóban H-dúr, a zongorás változatban pedig Fisz-dúr.

Az eltérések ellenére a három rövid, de csodálatos román dal mindkét feldolgozásban azonos és egységes hangulatot áraszt. A kompozíciót elsősorban előadási darabként kell értelmeznünk, interpretálásának nehézsége éppen a sűrű, ám leheletnyi tempóváltásokban jelentkezik.

A román és mari énekek valójában nem idegenek a magyar zenétől: a szomszédos román nép dalai elsősorban parlando jellegük által, a mari népdalok pedig ősi pentaton hangkészletükkel kapcsolódnak a magyar népzenehez.²

A két ének felölelő *Mari népdalok* című kompozícióban a népzene énekes és hangszeres műfaja is megmutatkozik. Míg az első dal az énekhang hajlítását utánzó legato játékmódot kíván, az Allegro rész rövid nyolcadokban, pergő

² Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 2004):200-201.o.

tizenhatodokban és feszes negyedekben mozgó tánczenéje jól artikulált, ritmikus vonások által szólalhat meg. Az ellentétes karakterű zenei anyagok hegedűs megvalósítása a vonóbeosztás megtervezésében, a megfelelő vonóhelyek kiválasztásában és a vonásnemek sokféleségében rejlik.

Járdányi mind a kétféle feldolgozásában ragaszkodott a tiszta ötfokúsághoz; a hegedű és zongorakíséretben is következetesen mellőzte a félhanglépést. Ezáltal különleges távolkeleti hangzást idéz meg zenéje: elénk tárja a több ezer kilométeres messzeséget, érzékelteti az évezrednél is nagyobb időtávlatot, mely a közös gyökerek ellenére immár elválasztja a magyarok és az őshaza népeinek zenéjét. A *Mari népdalokhoz* komponált kísérek harmóniai tekintetben tehát megegyeznek, a kétfajta feldolgozás közti különbségek csupán a mozgásformák eltéréseiben mutatkoznak meg. Ezek elsősorban a hangszerelésből adódnak.

A népdalfüzérek közül a *Tiszán innen, Dunán túl* és az *Erre gyere, amerre én* kezdetű énekeket egybefűző *Magyar népdalok* hordozza magán leginkább Járdányi igazi zeneszerzői stílusjegyeit. A két ellentétes karakterű énekből építkező, egy Adagio és egy Allegro részből álló hegedűduóban a népdalok mindannyiszor a felső szólamban, tehát a növendékében hangzanak fel: az első rész éneke kétszer, a gyors szakaszé háromszor. A kompozíció az első népdal zárókadenciájával indul, a kvarttlépéses fordulat szinte megágyaz a *Tiszán innen, Dunán túl* kezdetű éneknek. A hosszú tartotthangos kíséretet a népdal második sorának végétől rövidebb, kis szekund- nagy szekundos lefelé hajló hangsorok váltják fel. A népdal egybeolvadt harmadik és negyedik sorának ismétlődő motívumában rejlő fokozást a szerző a szinkópasan átkötött félkották kromatikus lépésekké szűkítésével erősíti meg. A hosszú, ütemeken átívelő skálamenet legmélyebb hangja a fiszisz, a hegedű üres G-húrja egybeesik a fokozás tetőpontjával. Az ének másodszori megszólalását Járdányi a kíséretben a népdal első ütemével előlegezi meg, szinte kiprovokálva az erőteljesebb játékmódot, amire dinamikai jelek is utalnak. A kíséret harmóniai szempontból alapvetően nem változik az ismétlés során, de mondhatjuk, hogy jobban együtt él a dallammal és dúsabb felrakású. A második szólam skálamenei például az ének harmadik-negyedik sora alatt szext-mixtúrákká teljesednek ki. A lassú rész végül elhalóan fejeződik be, az éneket záró cisz hang után az alsó szólamban megjelenik a h hang, ami a zárókadencia utolsó előtti hangja. Így teremti meg Járdányi a várakozás hangulatát és egyben a folytatás lehetőségét is. A várakozás

érzését tovább fokozza az együtemes general pausa, mely az Allegro rész indulását megelőzi. A gyors rész témája, az *Erre gyere, amerre én* kezdetű népdal a két hegedűben unisono indul. A népdal többi sorához hasonlóan néhány hang után szétválnak a szólamok, s a kíséret virtuóz futamokba csap át. Ez a feldolgozási mód hasonlatos a zeneszerző 1954-55-ben írt *Fantázia és változatok egy magyar népdalra* című fúvósötösében lévő kompozíciós megoldáshoz.³ Itt az eleinte csak motívumtöredékekben megjelenő népdaltéma, az *Én vagyok az én vagyok a kunsági fi* teljes egészében a 134. ütemtől kezdődően szólal meg. Hasonlóan a hegedűduó gyors énekéhez, itt is a dallamsorvégi negyedek cifrázódnak ki, még a fuvola és klarinét futamok kisnyújtott-ritmusával való indulás is megegyezik a hegedűkíséret ritmikájával.

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time. It is divided into two systems. The first system features a woodwind quintet (flute, oboe, clarinet, bassoon, and contrabassoon) and a string quartet (violins, violas, cellos, and double basses). The woodwinds play a complex, rhythmic melody, while the strings provide a steady accompaniment. The second system, marked 'Allegro', shows the woodwinds and strings playing a more melodic and rhythmic piece. The woodwinds play a series of eighth notes, and the strings play a series of quarter notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'p'.

³ Járdányi Pál: *Fantázia és változatok egy magyar népdalra*. (Budapest: EMB, 1958).

A hegedűduó gyors részében az *Erre gyere, amerre én* kezdetű népdal háromszori ismétlése egy visszatérő szerkezetet alakít: az első és harmadik megszólalást ugyanaz a zenei anyag kíséri. A dinamikában is eltérő középső részhez Járdányi pizzicato második szólamot komponált. Szellemes megoldás, hogy míg a futamos kísérek a népdal negyedeire irányítják a figyelmet, a középső rész pengetett apró imitációi az ének nyolcados motívumait hangsúlyozzák, emelik ki.

A darab dúr terccel zár. A terc hang az eisz, már ismerősen cseng a népdalfűzér első énekéből, ahol központi hangként szerepelt a harmadik-negyedik sor ismételt motívumában. A III. kötet 107-es gyakorlataként megjelentetett kompozíciót, hasonlóan a másik három népdalfűzérhez, elsősorban zenei feladatként kell értelmeznünk. Ez összhangban van a füzet előszavában megfogalmazott törekvéssel.⁴ Technikai nehézséget az ötkeresztes hangnemben való előadás jelenthet. Szintén az előszóban olvashatjuk, hogy a III. füzet anyaga ugyan nem lép ki az első fekvésből, de az ügyesebb gyermekek megindulhatnak a magasabb pozíciók irányába. Itt jegyezném meg, hogy a beírt első fekvéses ujjazattal nem minden esetben értek egyet: az Allegro rész kifejezetten megkívánja a második és harmadik fekvés használatát.

⁴ „A zenei anyag nagyobb része – eltekintve a kettősfogásoktól – csak kevéssel, több esetben semmivel sem nehezebb, mint a második füzet anyaga. Az első fekvésben tovább fokozódó nehézségek torlódása helyett inkább a hangképzési és kifejezési lehetőségek kifejlesztése álljon az előtérben.” (Sándor Frigyes: „Előszó”. In: S-J-Sz.H/III).

II. 4. Önálló művek

II. 4. 1. Etűd jellegű kompozíciók

A hegedűirodalom etűdanyaga igen gazdag, de a zenei stílusok tekintetében semmiképp sem értékelhető teljesnek, hiszen a gyakorlatok meghatározó többsége a klasszika, és főleg a romantika stílusjegyeit viseli magán. Az utóbbi évtizedekben mintha elfeledkeztünk volna arról, hogy a zene továbbfejlődik, és ami 80-100 évvel ezelőtt időszerű volt, az ma már csak részben töltheti ki a tananyagot. A magyar zenepedagógia hőskorában – elsősorban Bartók és Kodály hatására – számos pedagógiai mű született a már akkoriban is érezhető hiány pótlására. Hogy ezek közül melyek állják ki az idő próbáját, és melyek csupán az akkori kultúrpolitikai igény termései, az napjainkban kezd kirajzolódni. Járdányi hegedűpedagógiai művei 50-60 év távlatából nézve is időtállóak, gyakorlatai ma is aktuális szerepet töltenek be a XX. századi hegedűirodalom szűk körű etűdanyagában. Járdányi Pál elsősorban nem hegedűpedagógus volt, de szerteágazó tevékenységének köszönhetően a zenepedagógia és ezen belül a hangszeres pedagógia javára is kamatoztatta tudását és tehetségét: nevelői elhivatottsága ösztönözte e darabok megírására a magas szinten hegedülő és zongorázó kiváló zeneszerzőt.

A Sándor *Hegedűiskola* Járdányi-etűdanyagát klasszikus illetve népzenei szerkesztésű művek alkotják, melyeket a szerző öt egyszólamú gyakorlat kivételével hegedűduó formájában komponált. Lényegesnek tartom hangsúlyozni és több szempontból is megvilágítani a gyakorlatok második szólamának jelentőségét. A *Hegedűiskola* duó formában közölt etűdanyagának a legfontosabb üzenete az, hogy a hangszeres képzéssel párhuzamosan a muzsikusképzés is szerves részévé váljék a hegedűóráknak. A kétszólamú gyakorlatokon keresztül már a hangszerstanulás kezdetén hozzászokhatnak a növendékek egy másik szólam jelenlétéhez, megtanulhatják megosztani, kiterjeszteni figyelmüket. A tanárral és növendéktársakkal való együttműködés, a társas zenélés a zenei nevelés mellett a gyermek pszichés és szociális fejlődésére is jótékony hatással van. A másik emberre való odafigyelés, az alkalmazkodás, az együttműködés képessége, a harmóniára való törekvés az egyén és a társadalom egészének alapvető értéke és érdeke.

A *Hegedűiskola* pedagógiai célkitűzésének megfelelően a kötetekben megjelent Járdányi-hegedűduók második szólamainak konkrét didaktikai szerepük is van a fent említett tágabb és általánosabb értékek mellett: zenei és technikai segítséget nyújtanak a tanulás folyamatában. Ezt a gondolatot támasztja alá Sándor Frigyes a *Hegedűiskola* III. kötetének előszavában: „A többszólamú játék ritmikai és harmóniai élményei nemcsak a zenei elmélyülésnek, de a hangszeres mechanizmus kialakításának is lényeges, lendítő tényezői!”¹

A Járdányi-etűdök vizsgálata során – beleértve az öt egyszólamú gyakorlatot is – megállapíthatjuk, hogy azok mindig esszenciálisan lényegi feladatokra korlátozódnak, hosszúságuk sohasem nyúlik túl az éppen megkívánható koncentráció időtartamán, áttekinthető és lényegre törő, meghatározott célú zenei egységek. Az első látásra hosszabb, esetleg mechanikusnak tűnő kottaképek mögött is mindig arányos formákba ágyazott világos technikai és didaktikai szándékok tükröződnek. Sokuknál különböző szempontok szerinti rokonság mutatható ki, azonban e hasonlóságok alapján nem tartottam indokoltnak a füzetek közlési sorrendjének megváltoztatását.

A *Hegedűiskola* I. kötetében, melynek tartalma Járdányi- és Szervánszky-kompozíciókra épül, a kezdő muzsikus Járdányi duóin keresztül ismerkedik a hegedű hangjaival.² A folyamatos fél- és negyedkotta értékekben mozgó, első fogásmód szerint, de még csak az üres húr 1. és 2. ujj használatával megszólaló etűdök egészen a 20-as számig a dúr trichord hangkészletéből építkeznek. Szűk hangterjedelmük ellenére a hangok dallamot alkotnak, a dallamok sorokat, melyek egymáshoz való viszonyuk által válnak arányos egységekké. A gyakorlatok többsége kétszer négy, vagyis nyolc ütemes, az ettől eltérőek hat illetve tizenkét ütemes struktúrák. Utóbbiak tripódikus tagoltságára a szerző külön jelzése is utal. Szünetek a sorok közé először a 19-es és 20-as etűdben ékelődnek, itt a zenei frázisok már a vonó megállítással valósulnak meg. Az egyszerű, de különleges műgonddal szerkesztett kísérek segítik a növendék hangnemi érzetének kialakítását, az intonációt és a ritmusértékek értelmezését. A 3-as gyakorlat hosszú kísérő hangjai harmóniai vázat teremtenek, egyúttal összefoglalják a felső sor felekben lépkedő dallamát; a 4-es etűd osztinátószerű kísérő negyedei pedig éppen fordítva, a félkották pontos beosztását

¹ Sándor Frigyes: „Előszó”. In: S-J-Sz.H/III.

² A rövid kis gyakorlatok születésének folyamatába Sándor Frigyes vázlati nyújtanak betekintést (ld. Függelék).

mutatják. A 6-os kompozíció melodikus kísérő szólama a pentatónia világába vezeti a növendéket. A 9-es és 10-es gyakorlatban az imitációval, a 20-asban a tükrözés eszközével él a szerző.

A három hangra épített egyhúros gyakorlatok sorát a húr váltásos fejezet követi, melynek tartalmát a 23-as, 24-es és a 28-as Járdányi-kompozíciók gazdagítják. A több húron való játék már tágabb hangterjedelemben való hegedülésre ad lehetőséget. Egyelőre még csak két szomszédos húr összekapcsolása a feladat, azonban az ismert első fogásmód 1. és 2. ujjas hangjaival és két üres húrral már játszható a *dó* és *lá* pentaton. A 23-as és 24-es gyakorlatok a húr váltásos rész első kompozíciói. A 24-es egyszerűbb feladat, mint az előtte lévő; itt a szomszédos É-húr csak üres húrként szerepel, a bal kéz megőrzi a pozícióját az Á-húron.³



Az üres Á-ról induló tiszta *dó* pentaton dallam hangkészlete az alsó szólam fíz hangjával válik teljessé. Emellett a végig egyenletes negyedekben mozgó ritmika is több figyelmet enged a jobb kar új feladatára, a húr váltó mozdulatra.



A 23-as gyakorlatban, mely szintén üres Á-ról indul, a növendék szólamában az É-húron lefogott 1. ujjas fíz-szel teljesedik ki az ötfokúság: itt a húr váltás már a bal kézben is megvalósul. Ehhez a dallamhoz, mely terjedelmében hosszabb az előzőeknél, Járdányi zongorakíséretet is komponált. Érdekes a kétfajta feldolgozás összehasonlítása. A hegedűduó változatban dominál a pentaton jelleg, az alsó szólam

³ A két gyakorlat fordított sorrendben való közlése véleményem szerint helyesebb lenne.

– a harmadik sor kivételével – kánonszerűen imitálja a felső szólam dallamsorait. A négysoros kis dal zongorakísérete akkordikus jellegű, az egyetlen kis imitáció éppen a harmadik sor elején található. Itt a zeneszerző – mintha csak szándékosan jelezné, hogy ez az imitáció kimaradt a hegedűduó változatból – halmozottan jeleníti meg a kíséretben a fődallam sorkezdő motívumát.

A váltakozó ütemű 28-as etűd – mely nem tartalmaz balkéz-technikai újdonságot – az aszimmetrikus metrummal ismerteti meg a növendéket. A lüktető pizzicato akkordokkal megtámasztott zenei anyag pontos és ritmikus megszólaltatásban a vonóbeosztásnak kulcsfontosságú szerepe van, erre – a kötet során először – kiírt jelek hívják fel a növendék és tanár figyelmét.

Az I. kötet további fejezeteiben kiteljesedik az első fogásmód, megjelenik a nyolcadmozgás, majd – elsősorban Szervánszky gyakorlatain keresztül – a második fogásmóddal ismerkedik meg a növendék. Fokozatosan a népdalfeldolgozások is fontos részévé válnak a tananyagnak.

A 88-as, 89-es és 91-es Járdányi gyakorlatok a 3. és 4. ujjal kiegészült második fogásmód hangjaira épülnek, negyedekben és felekben mozgó négysoros kompozíciók. A 88-as és 89-es etűdök kíséretei kétszólamúak: Járdányi az orgonapontokhoz mozgó szólamokat társít. Míg a 88-asban éneklő dallamok ívelnek a főszólam felett, a 89-es basszus hangjai és a népdalszerű dallam közti hangterjedelmet az ütemenként lépő kromatikus közép szólam tölti ki. A 91-es darab moll pentachord hangjaiból épülő felső szólamát kánonszerű imitáció és tükör-ellenmozgás kíséri. Tudatos pedagógiai szándékot mutatnak a gyakorlat mindkét szólamában megjelenő pizzicato záróakkordok, melyeknek egyszerre történő megszólaltatása a szünetek után külön odafigyelést és beintést igényel. Az apró kamarazenei elem hegedű tananyagba való beépítése az átfogó zenei szempontok érvényesítését szolgálja.

A második fogásmód hangjaira épülő gyakorlatok sorát a 111-es kompozíció zárja, mely zongorakísérettel is játszható. A váltakozó ütemű négysoros kis dallam minden sora ereszkedő hanglejtésű, a sorvégek kérdés-felelet viszonyban állnak egymással: az utolsó sor mondja ki a végleges választ a d-a kvarttlépés megismétlésével. A kísérő szólam átkötött hangjai lágyan gördítik tovább a melódia pontozott negyedeit, majd a harmadik sortól nyolcadmozgású akkordfelbontásokkal válik kifejezőbbé és mozgalmasabbá a zenei textura. A kétfajta feldolgozásban a harmóniak szinte szóról-szóra megegyeznek, a különbség csupán az időbeli eltérés.

111★ J. P.

111★ J. P.

111

p

mf

riten. *pp*

Míg a zongora balkeze az ütemek elején szólaltatja meg az új akkordokat, a hegedűkíséretben lévő átkötött hangok késleltetik a harmóniai váltásokat.

Az első füzet végén, mintegy összefoglalásként három Járdányi-kompozíció áll, melyekben a zenei gondolatok a hosszabb terjedelemmel összefüggésben már komplexebb képet mutatnak. A 126-os gyakorlatban először jelenik meg az ősi gyökerekből eredő variációs forma, amely számos didaktikai lehetőséget kínál a pedagógia számára hangszeres és zenei értelemben is. A variációs forma keretein belül lehetőség nyílik a játékos és változatos gyakorlásra, elkerülhetővé válik a gépies és mechanikus ismételtetés. A zeneszerző didaktikusan átgondolt és jól elhelyezett módosításai megkönnyítik és meggyorsítják az új technikai elemek beépítését, a zenei gondolatba foglalt gyakorlás pedig elmélyíti a tudást. Ugyanakkor a variációs forma tananyagban való megjelenése a növendék muzsikusi szemléletének kialakítására is pozitív hatással van. A téma és a variáció közti azonosságok és különbségek felfedezése az analitikus látásmód kifejlődését segíti. Sok esetben a variált rész díszítő elemeinek lebontása során előbukkan a téma, vagyis a bonyolultabb zenei anyag egyszerű váza. A figyelem felkeltése, kiterjesztése az elemző gondolkodás irányába meghatározóan érvényesülhet a későbbi tanulmányok folyamán is.⁴

A 126-os gyakorlat váltakozó ütemű, kétrészes variációs forma. A négysoros, népdalszerkezetű téma hangrendjét a dúr-moll tercek váltakozása határozza meg, ami a hegedűs számára kétféle fogásmódot, ezen belül a 2. ujj magas és mély elhelyezkedését jelenti. A negyedekben mozgó kíséret mindvégig a főszólam ritmikáját követi. Az egyszerű kétszólamúságot helyenként feltűnő disszonanciák váltják fel, mintha csak szándékosan jelezné a szerző, hogy egyszerre van jelen dúr és moll hangnem a kompozícióban. A második részben a változás a téma felütéses negyedeit díszítő nyolcadmozgásokban jelenik meg. A hangsúlyos helyen lévő, a zenei anyagot és egyben a technikai feladatot is meghatározó nagyterc-kisterc lépések ritmikája megegyezik a főrésszével, eltérés csak a ligatúrában mutatkozik. Az alsó szólam mozgalmas skálamenetei, valamint a téma finoman díszített változata az azonos tempo és metrum ellenére élénkebb és hajlékonyabb karaktert kölcsönöz a variációnak.

⁴ Bach szólószonátáinak és partitáinak helyes interpretálása elképzelhetetlen az egyes tételek ritmikai és harmóniai vázának felfedése nélkül.

Allegro J. P.

126

VARIÁCIÓ — VARIATION

*La₄ alappal szögmizáljuk; a fisz di-vel, a cisz si-vel éneklendő!

A 127-es bolgár ritmusú, 5/8-os darab is a dúr-moll terccel való játékra épül. A szűk hangterjedelmű, kvarton belül mozgó dallam hangkészletét – és egyben a balkéztechnikai feladatot is – az átmenő hangos 2. ujjas gisz és g, valamint a kvinttel lejjebbi cisz és c, a kis-és nagytercek sűrű váltakozása határozza meg. A klasszikus, ABA formájú, visszatérő szerkezetű mű rusztikus, népi jellegét, sodró lendületét a főszólam mellé társuló üres húrok, a 2/8 és 3/8 váltakozása, valamint a kíséret azonos ritmikája juttatja kifejezésre. Igen nagy jelentősége van a ligatúrának a karakter megvalósításában, hiszen a nyolcadok – meghatározva az alaplüktetést – mindkét szólamban végig kettes és hármas kötés alatt állnak. A zenei anyag hangsúlyos

vonóváltást követel, de a már megszokott lefelé és felfelé vonás szimmetriáját most a bolgár ritmus aszimmetriája bontja meg, sebességét, az indítás lendületének mértékét a 2/8 és 3/8 aránya határozza meg. A mozgó szólamhoz társuló üres Á illetve üres D, vagyis a dupla húrsíkok megszólaltatása, valamint a bolgár ritmusú, 5/8-os metrum 2+3 tagoltsága komplex vonótechnikai feladat elé állítja a növendéket.

The image shows a musical score for exercise 127, composed by J. P. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 5/8. The exercise is divided into six systems, each consisting of a single staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The 5/8 time signature is maintained throughout, with a 2+3 beat structure. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like accents and slurs. The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

A *Hegedűiskola* I. füzetét Járdányi 128-as gyakorlata zárja. A népdalihletésű kompozíció egy *Moderato cantabile* és egy *Più mosso*, strettaszerű részből áll. A zeneszerző a *Moderato* dallamába az egyik legkedvesebb népdalát, a *Bujdosik az*

árva madár kezdetű éneket bujtatta el.⁵ Az üres G-ről induló gyönyörű dallam kétszer hangzik el: először – talán utalva a népzenei tisztaságra – kíséret nélkül, másodszor – érdekes módon – egy oktávval feljebb, de az alsó szólamban. Így a növendék ütemeken át, egészen a *Più mosso*-ig másodhegedűssé válik. Végül a *strettában* újra a felső sorba kerül a főszólam. Az izgalmas karakterváltást, a *più mosso* hatását a második hegedű egyre magasabbra törő nyolcadmenetei és a két szólam közti concertálás fokozzák. A két hegedűben felváltva, de egyre sűrűbben, szinte konokul ismételt c-g kvartlépés unisono megszólalása zárja a darabot.

Moderato cantabile J. P.

128

Più mosso

⁵ Járdányi Pál két 1952-ben komponált kórusművében valamint énekhangra, zongorakísérettel is feldolgozta az említett népdalt: *Árva madár*. (Budapest: EMB. 1952), *A bujdosó madár*. (Budapest: EMB. 1953), *Bujdosik az árva madár* in „Röpülj Páva” (Budapest: EMB. 1953).

A 128-as gyakorlat elsősorban zenei feladatként jelentkezik. A hegedű legalsó hangjából kibújó melódia, a G-húr mély tónusában megszólaló zenei anyag a hangigény felkeltését és a „kifejező technikát” szolgálja.⁶ A szólamcsere a kompozíció közepén, valamint a Più mosso rész koncertáló jellege a kamarazenélés világába vezeti a növendéket.

Hegedűiskolánk második kötete tovább építi, és egyben be is fejezi a fogásmódok rendszerét. Az anyag elrendezése és beosztása a fogásmódok egyre táguló kereteihez alkalmazkodik, és csak a harmadik évben válik attól függetlenné.⁷

A II. kötet zenei anyagának gerincét változatlanul Járdányi- és Szervánszky-kompozíciók alkotják. A népdalfeldolgozások sorát Járdányi néhány igen hasznos gyakorlattal egészíti ki. Közülük a 6-os és 92-es – melyekhez a szerző zongorakíséretet is komponált – előadási darabként is értelmezhetők, azonban a kötetben elfoglalt helyük és betöltött szerepük által inkább a célzottan technikai feladatot tartalmazó etűdanyag részévé válnak.

A 6-os gyakorlat mintegy összegzésként áll a kötet elején: az I. füzet anyaga során elsajátított és már biztonsággal uralt hangkészlet tágabb formában, szélesebb hangterjedelemben és változatos ligatúrában jelenik meg. A kompozíció két dallamból és azok díszített variánsaiból építkezik. A második melódia változatainak utolsó ütemeiben Járdányi az első dallam d tonalitást megerősítő zárati hangjait idézi meg, így a kétrészes forma ellenére a visszatérés nyomait érzékeljük. A d mixolíd dallam gerincét a d-á, és g-d lefelé lépő kvartok alkotják, egyedüli hangnemi kitérést a második rész és annak variánsa elején hallunk, ahol pár ütem erejéig az á-é lefelé lépő kvart határozza meg a tonalitást. A kíséret a hegedűduó és a zongorakíséretes változatban is akkordokból, skálamenetekből és motivikus elemekből építkezik, a főszólam gyakran ellenmozgással illetve komplementer ritmusokkal egészül ki.

A 24-es Á-dúr etűd kifejezetten ritmus- és ujjgyakorlatként értelmezendő. Az egyszólamú szövegben a trillát előkészítő hangpár-repetíciók egyenletes negyedmozgás közé ékelődnek, a jobb kar és a vonó a karmester szerepét tölti be.

⁶ Sándor Frigyes: „Előszó.” S-J-Sz.H/III.

⁷ Sándor Frigyes: „Előszó.” S-J-Sz.H/II.

A 72-es, 73-as és 75-ös Járdányi-etűdök, melyek a különvonós tizenhatod, triola és  ritmusképletek gyakorlását szolgálják, elsősorban vonásgyakorlatként értelmezendők. Dallamaik egyenletes negyedekben lépegetnek, a különböző ritmusképletek a jobb kar repetíciós mozgása által szólalnak meg.



A mérőútás szerepe megcserélődik: míg a II. kötet előző anyagrészeiben lévő gyakorlatokban a vonó negyedmozgása alatt a tizenhatod- és triola-mozgások a bal kézben valósultak meg, itt a jobb kéz osztja fel a lassabb, negyedekben lépkedő bal kéz mozgást. Járdányi három vonásnem tanulmányának egyhangú kottaképei mögött népdalszerű, négy soros formák rejlenek. A pentaton kicsengésű dallamívek kifejezetten tiltakoznak a motorikusan végrehajtott vonásnemek ellen, valamint erősen sugallják – éppen a nagyobb egységekben való gondolkodás és a helyes formálás érdekében – a dallamívek repetíció nélküli, akár legato eljátszását is. A kísérek – a 72-es melodikus elemei, a 73-as pizzicato hangzása és a 75-ös pattogó ritmusa – az etűdök, és azon belül a vonásnemek eltérő karaktereire irányítják a figyelmet. A különböző vonásnemekben rejlő zenei kifejezési lehetőségekről már Leopold Mozart is ír 1756-ban megjelent *Hegedűiskolájában*:

A vonások tesznek mindent különbözővé: [...] a vonások keltik életre a hangokat, hogy ezek hol egészen szerény, hol szemtelen, hol komoly, hol tréfás, most hízlgő, majd nyugodt és emelkedett, olykor szomorú, máskor azonban vidám dallamot hoznak létre, tehát a vonás az az eszköz, aminek okos használatával módunkban áll a csak jelzett affektusokat a hallgatóságban felgerjeszteni.⁸

⁸ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 143.o.

A 92-es kompozíció kifejezetten az A-dúr hangkészletének feldolgozására irányul. Járdányi a 3#-es hangnem új balkéz-helyzetének tanulását a variációs forma keretein belül három, egymással szoros rokonságban álló zenei változattal segíti. Az etűd ritmikai és vonótechnikai nehézséget nem támaszt, skálákra és hármashangzat-felbontásokra épül, ezek segítségével alapozza meg a bal kéz ujjainak elhelyezkedését. Az Andantino téma bemutatását egy finoman díszített változat követi, majd egy tempóváltással egybekötött, új karakterű, nyolcadmozgású variáns, a Più mosso szólal meg. A gyakorlat a Coda-val zárul, melyben a zeneszerző a nyolcütemes téma zenei anyagát sűríti. A lazán szőtt akkordikus kíséretet mindkét feldolgozásban az áttetsző hangzás jellemzi.

A III. kötetben jelentősen megnő a klasszikus szerzők darabjainak száma. Sándor Frigyes előszava szerint: „A zenei anyag nagyobb része – eltekintve a kettősfogásoktól – csak kevéssel, több esetben pedig semmivel sem nehezebb, mint a II. füzet anyaga.”⁹ Az első fekvéses gyakorlatok nagy részben ritmikai, vonásnemi és hangképzési feladatokat tartalmaznak.

A 2-es – *Téma és Változat* – egyszólamú Járdányi-kompozíció, mely különböző vonásnemek gyakorlására íródott. A népdalszerkezetű, négysoros, kötött nyolcadmozgású témát tizenhatodos variáció követi, melyet többféle vonásnemmel lehet gyakorolni. A téma és variáció közti kapcsolat kompozíciós elve hasonlatos a h-moll partita fő tételei és double-jaik közötti relációhoz: az ütemszám azonos, a harmóniai váz megegyezik.

A III. kötet *Szinkópák* című fejezete három Járdányi-kompozíció által válik sokszínűvé és hasznos tananyaggá. A 11-es – Moderato cantabile – zenei frázisait ütemeken keresztül átívelő szinkópasorok alkotják, melyek a négy- illetve kétütemes tagoltságnak megfelelően lezárulnak és újraindulnak. Az új ritmusképlet tanulása hangképzési feladattal kapcsolódik össze. A dallamívek hosszú, átkötött hangjait a folyamatosan megújuló vonóvezetés tartja életben. A hangokra való rányomás elkerülendő, a ritmikai támaszt az éneklő jelleggel élesen kontrasztáló második szólam motorikus, de felenként világosan hangsúlyozott nyolcadai nyújtják. Az izgalmas osztinató-kíséret barokkos motivikájából kromatikus menetek bújnak elő,

⁹ Sándor Frigyes: „Előszó”. S-J-Sz.H/III.

melyek a főszólam mozgását követik. A 13-as gyakorlatban a szinkópát a pregnánsabb oldaláról mutatja meg Járdányi. A nyolcadok alatti vonalak elválasztott, de tartalmas rövid hangra utalnak, a vonóbeosztási jelek pedig a vonó egészének birtokba vételére, a csúcs és a kápa kiegyenlített használatára hívják fel a figyelmet. A pizzicato-kíséret negyedeit a dallamosabb középrészben imitációs elemek váltják fel, majd a visszatérés erőteljesebb, oktávval feljebbi megszólalását újból negyedmozgás kíséri. A 15-ös mari népdalfüzérben a szinkópa melodikus alakot ölt. A kötőív alatt lévő apró, lassú motívumok az énekhang hajlítását utánozzák.¹⁰

A díszítő elemeket – előkét, utókát, trillát és parányzót – tartalmazó fejezeteket két éneklő Járdányi-kompozíció egészíti ki. A 34-es g-ről induló és g-re érkező Larghetto-gyakorlatban az előke különlegesen szépen ívelő, espressivo anyagba ágyazódik be.¹¹ A szerző a dallamot a lassan ereszkedő apró motívumokkal és az újra meg újra feltörő hangközugrásokkal rajzolja meg.



A szelíden induló melódiát az ötödik ütemben negyed szünettel kezdődő, panaszos hangvételű megszólalás követi, mely két ütemmel később, kvarttal lejjebb, lecsengésszerűen megismétlődik. Az érkező d hang átmeneti megnyugvást hoz. A második rész magas g-ről induló erőteljesebb megszólalását az alsó szólabából

¹⁰ A 15-ös gyakorlat műfajilag a népdalfejezetbe tartozik, de ugyanakkor a III. kötet Szinkópák című fejezetének szerves része.

¹¹ Leopold Mozart így ír: „Az előké kis hangok, melyek a rendes hangok között állnak, de az ütembe nem számítanak bele. A természet arra szánta őket, hogy a hangokat összekössék egymással, és ezáltal éneklőbbé tegyenek egy dallamot.” - Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998):208.o.

feltörő skálamenet készíti elő. A kíséret, ami eddig az első hegedű mozgását követte, most apróbb és sűrűbb elemeivel szinte zaklatott társává válik a főszólam szelíden panaszkodó énekének. Az utolsó előtti ütem egyenletes negyedmozgása megnyugvást hoz, a kompozíció dúr terccel, a bizakodás hangján fejeződik be.

Az 57-es Sostenuto jelzésű gyakorlatban a parányzók a kompozícióra jellemző, sóhajszerű motívumokba illeszkednek. A négy soros, kupolás szerkezetű ének második sora kvinttel magasabban szólal meg az elsónél, a harmadik sor félütemenkénti kromatikus lépésekkel ereszkedik lefelé. Az utolsó sor néhány ütemes hangnemi kitéréssel bővül, melyet a szerző külön tempójelzéssel lát el. A hegedűduó hallatán első benyomásként bitonalitást érzékelünk, valójában azonban az akkordok merész felrakása és a dúr-moll tercek együtthangzása kelti ezt a hatást.

A IV. a és b kötetek tartalma elsősorban Rényi Antal formás és hasznos gyakorlataira épül, melyeknek segítségével a növendék először tekinthet ki a fekvések birodalmába. A füzetek tartalmát Járdányi népdalfeldolgozásokkal és a négytétéles *Kis szvit* című kompozícióval gazdagítja. A *Hegedűiskola* V., záró kötetének anyagában – mely többek között a második és harmadik fekvés tanulása után a magasabb fekvések megismerésére irányul – a népdalfeldolgozások mellett újra hangsúlyos szerep jut a Járdányi-etűdöknek. Ezekben a kis darabokban jól nyomon követhetők azok a hangnemi és dallamfordulati sajátosságok, melyek segítik az új pozíciókban való jártasság megszerzését, illetve a fekvések közötti közlekedést és kapcsolatot. A különböző tempójú és eltérő karakterű gyakorlatokban a balkéz-technikai vonatkozások mellett a vonásnemek széles skálája sorakozik fel: legato, martelé, emelt vonó is helyet kap közöttük. A vonóhelyekre és vonóhosszakra mindig gondos jelölés utal. De túl a vonóbeosztási jeleken, sok gyakorlat igen gazdag előadási útmutatásokat tartalmaz: tempójelzések, hangsúlyok, dinamikai, artikulációs és tagolási instrukciók. Járdányi e kompozícióiban is gyakran folyamosodik a variálás és díszítés eszközhöz, segítve a beágyazódás folyamatát.

A 6-os etűd egyszólamú, Allegretto tempójú és $\frac{3}{4}$ -es metrumban íródott. Az első rész felütéses oktáv- és szeptimlépéssel induló, Á-és É-húron megszólaló dallamai az E-dúr negyedik fekvés hangjaiból építkeznek. A kétrészes forma második része díszített alakban ismétli az első rész négy sorát és azok apró toldalékait. Az ismétlés ritmikai változást hoz, a szerző elhagyja a sorokat indító

negyed felütéseket. A kvintváltás és a tükörmozgások a balkéz pozícióérzetének kialakítását segítik. A negyedik fogásmód szerint elhelyezkedő negyedik fekvéses, Á-és É-húros hangokra a dallamszerkesztés során minden oldalról sor kerül, tehát az ujjak mindenféle kombinációban előfordulnak. A kompozíció zenei megvalósítását pontos előadási és vonóbeosztási jelek határozzák meg.

A 7-es etűd – Andante moderato – hangnemi és dallamfordulati rokonságban áll a 6-ossal, itt is a negyedik fekvés keresztes hangjai alkotják a hangkészletet, de már szélesebb hangterjedelmet és három húrt átölelve. Az É-húros d hang elkerülése, kihagyása a dallamból azt a pedagógiai szándékot tükrözi, hogy a bal kéz ujjai még mindig egy, azonos fogásmódon belül helyezkedjenek el az újonnan tanult negyedik fekvésben. A balkéz-feladat mellé Járdányi vonótechnikai és ritmikai feladatot is társít. A táncos jellegű darab 6/8-os lejtésű leggero nyolcadai, az apró legato ívek és az eltolt hangsúlyok már a vonáskultúra magasabb szintjére emelik a növendéket. A megvalósításban a pontos vonóbeosztás és a könnyed vonókezelés segít. A kísérőszólam tematikája hűen követi a főszólamét; a ritmikai játékok során nélkülözhetetlen szerephez jut.

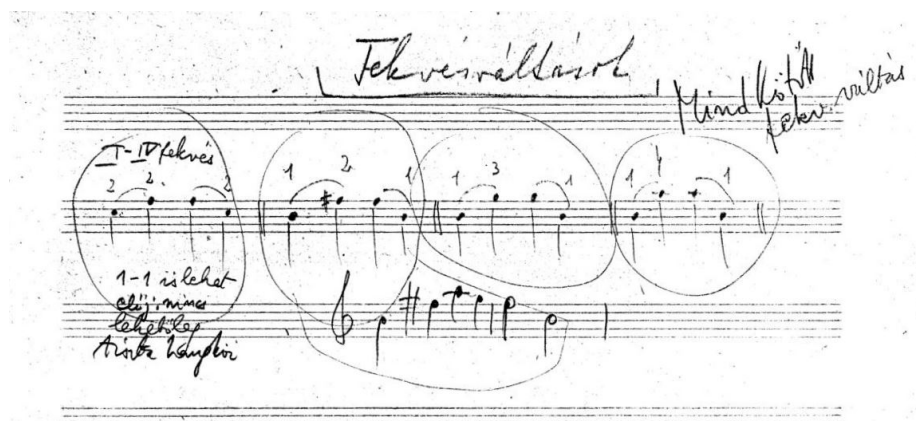
A 11-es és 12-es gyakorlatokban a bal kéz még mindig a negyedik fekvésben, az ujjak pedig egyféle módon helyezkednek el. A kvintváltás nyomait magán viselő 11-es hangkészletét a D-húros á-d (1- 4. ujj) és az Á-húros é-á (szintén 1-4. ujj) kvartok foglalják keretbe. A zenei frázisokat négyütemes egységek alkotják, melyeknek hangjai – kivéve az utolsó megszólalást – mindig egy húron, kvarton belül mozognak. E húronként jól elkülönülő, négy hangból építkező dallamsorok azonban más és más alakot öltenek: tükörfordításokban, s helyenként kilépve a 2/4-es metrumból ötletes ritmikai változatokban szólalnak meg. A kompozíció Járdányi egyik legkedvesebb karakterét, a *giocoso*-t idézi: a fogócska-és bújócska-motívumok szinte megelevenedni látszanak a második szólam kánon imitációi által. Az egyszerű *ré* végződésű dallam hangsora a kíséret alterált hangjaival kiegészülve a bartóki 1-2-es modell, a kisszekund – nagyszekund-skála hangzásvilágát idézi meg.



A 12-es egyszólamú kompozíció a szerző aprólékos jelölése által egészen pontos információkat hordoz a megkívánt előadásmódra vonatkozóan. Változatos vonásnemek, dinamikai árnyalatok, hangsúlyok és nem utolsó sorban tagolásra utaló jelek valamint zenei műszavakban is megfogalmazott instrukciók irányítják a figyelmet a hangszeres nevelés zenei oldalára, a „kifejező technikára”.¹² A gyakorlat dallama itt is oktávon belül mozog. Míg az előző etűd a D-és Á-húron szólal meg, a 12-esben Járdányi az Á-és É-húr negyedik fekvéses, első fogásmódbeli hangjait dolgozza fel.

¹² Sándor Frigyes: „Előszó”. S-J-Sz.H/III.

A következő néhány gyakorlat az első és az újonnan tanult negyedik fekvés összekapcsolására irányul. Kezdetben még csak azonos ujjas, majd ezt követően váltott ujjas fekvésváltások kötik össze a két pozíciót. Járdányi a balkéz-műveletek oldott és sima megvalósítását cantabile-jellegű zenei anyaggal segíti, a váltások többségükben legato-ívek alatt valósulnak meg. A fekvésváltásos gyakorlatok születésének folyamatába a kézirat nyújt betekintést:



A 38-as és 39-es gyakorlatokra pontosan ráismerhetünk a szerző vázlataiból:

38. *Andante* J. P.
mezza voce, cantabile

39. *Andantino* J. P.
mp cantabile
mp cantabile
mf
mf

A 37-es nyugodt fél és negyed értékekben mozgó pentaton ének, a dallamot meghatározó kvarttlépések az első ujj csúsztatásával szólnak meg. A fekvésváltások után mindig van elegendő idő az érkező pozíció megérzésére illetve bejárására. A kétszólamú gyakorlat tiszta hangközei intonációs stabilitást nyújtanak, komplementer ritmusai a váltások előtti hangértékek pontos kitarására figyelmeztetnek.

A 38-as kompozíció nagyívű dallamrajzai és merész modulációi során a második ujjas kvarttlépés, az első és negyedik fekvés összekapcsolása minden húron és több hangnemben is előfordul. A békésen induló, de egyre szenvedélyesebbé váló, különböző hangnemek felé elkalandozó ének az ötfokúság szelíd hangján búcsúzik. Szembetűnő, hogy az egyszólamúság ellenére – hasonlóan a 12-es gyakorlathoz – Járdányi milyen gazdagon alkalmazza az interpretációs jeleket.

A 39-es gyakorlat dallamának meghatározó hangközlépései a kvintek, melyeket az első és második ujjal összekapcsolt fekvésváltások szólaltatnak meg. A négysoros népdalíhletésű ének első két sorát a második szólam imitációs mozgással követi. Az elízió során egybeolvadt harmadik és negyedik sorban a kétszólamú kíséret tartott hangjai kisszekund-nagyszekundos valamint egészhangos skálatöredékekkel egészülnek ki.

Az első és a negyedik fekvést összekötő fekvésváltásokat tartalmazó zenei részt a 40-es, fisz-mixolíd etűd zárja. A helyenként oktávát is kitöltő hangsorok a szokatlan 5#-es hangnemben való tájékozódást szolgálják és a pontos intonáció kialakítását segítik, az egy húron megszólaló kis-és nagyszeptim-lépések pedig a 1-4. ujjas fekvésváltások gyakorlására irányulnak. A kisszeptimek két tiszta kvartra oszthatók, a közvetítő hangok és az érkező 4. illetve 1. ujj helye könnyen beérezhető, a fogásmód nem változik a váltás alatt. (3., 5. és 11., 13. ü.)



Ezzel szemben a nagyszeptim esetében más a tenyérben lévő távolság, mint amit a kar megtesz, a közvetítő hang – ebben az esetben a tritonusz – intonálása, és ezáltal a hangköz tiszta megszólaltatása is nehezebb feladat. (18. és 21. ü.) A kétféle septimlépés, mely apró, de lényeges különbséget tartalmaz, soronként és húronként is jól elkülönülve jelenik meg a zenei szövetben. Járdányi a hatsoros kompozíciót négy ütemes toldalékkal zárja – vagy inkább hagyja nyitva: a pentatónia világát idéző hangok a várakozás érzését keltik.

Az 57-es e-moll etűd ambitusát a h-h oktáv öleli át, hangsorának gerincét két kvart: a h-é és a fisz-h alkotják. E hangközök az ötödik fekvés D-illetve Á-húros hangjainak minden módozatát magukba foglalják, tehát az ujjak ugyan egy fekvésen belül, de sokféleképpen helyezkednek el. Az első ujjas h és fisz hangokra lefelé lépő kisszekundok – fríges fordulatok – valamint a negyedik ujjas é-re és h-ra lépő magas harmadik ujjas vezetőhangok egy speciális elhelyezkedést kívánnak meg a kvartra illetve oktávra behangolt balkéz ujaiban. A kisszekund – bő szekund – kisszekund, vagyis a 2. és 3. ujj közti szokatlanul nagy távolság külön intonációs figyelmet igényel. (6., 7 és 14., 15. ü.)



Az egyszólamú Moderato-gyakorlat barokkos jellegét a vonó felső felén megszólaló karakteres martelè vonás, az első sor visszhangszerű piano megismétlése, valamint helyenkénti bújtatott kétszólamúság kiemelése erősíti.

A következő és egyben az etűdfejezetet záró Járdányi-kompozíció szintén az ötödik fekvés hangjaira épül. A magasabb fekvésekben való játék elsajátítása, túl a hangszertechnikai feladatokon, kottaolvasási nehézségeket is támaszt, hiszen az ötödik fekvés hangjai az É-húron már kizárólag pótvonalakon helyezkednek el. Az 58-as etűd első részét egy négysoros fríg-dallam alkotja, mely az Á- és É-húron szólal meg. A népdalszerű ének egyszerű bemutatkozását egy ritmikai variáns követi. A triola mozgással kitöltött sűrűbb zenei anyag – különösen az É-húros motívumoknál, ahol a pótvonalak megszorodnak és szinte egymást érik – nehezebben olvashatóvá válik. Nyilvánvaló az a didaktikai szándék, hogy az etűd első felében az egyszerű kottakép leolvasásakor a növendék megismerhesse a dallam vázát és hangkészletét, fordulati sajátosságait, majd ezt felhasználva, a fül segítségével dolgozza fel a jóval zsúfoltabb kottaképet mutató triolás változatot. Az apró lépések, a szisztematikusan felépített feladatsorok, melyek mindig zenei tartalommal telítődnek, a minőségi, hosszútávú fejlődést szolgálják és eredményezik.

II. 4. 2. Előadási darabok

*Szonatina*¹

Moderato – Allegro molto

A *Szonatina*, a *Hegedűiskola* II. kötetének utolsó Járdányi-műve, pedagógiai értelemben az I. és II. füzet magyar zenei anyagának egyfajta összegzése, melyben a már megtanult fogásmódok és vonásnemek hosszabb lélegzetű, összetettebb formájú kompozícióban jelennek meg. A kéttételes hegedűduó érdekessége, hogy Járdányi csak a második tételből komponált zongorakíséretes változatot.² Az Allegro molto kétfajta hangszerelésében nincs alapvető harmóniai és artikulációs eltérés, ugyanakkor a zeneszerző – kihasználva a hangszer lehetőségeit – a zongorakíséretet feltűnően dúsabbra komponálta.

A *Szonatina* első tétele derűs, kiegyensúlyozott hangulatot áraszt. A kvart-alapú nyitótémát egy imitációt is tartalmazó második téma követi. A rövid feldolgozásszerű középrészben az orgonapontos kíséret felett az első hegedűben egy szintén kvartokból épülő, csapongó dallam szól.

A második tétel – mely egy monotematikus, miniatűr rondó-formaként is értelmezhető – improvizációszerűen épül fel, a főtéma több variánsa is visszatér. Játékos karaktere, a kergetőzés hatását keltő imitációs nyolcadfutamok, valamint a lefelé lépő kvart hangközök és a modulációk két későbbi, szintén gyermekek számára írt Járdányi-kompozíciót, a *Fuvolaszonatina* harmadik tételét és a *Gergő nótáiból* a *Hallod-e Gergő?* című tételt idézik fel.^{3 4}

¹ A kéttételes *Szonatina* a II. kötet 119/a) és b) kompozíciója.

² Az Allegro molto tétel a zongorakíséretes mellékletben a 119b) kompozíció.

³ Járdányi Pál: *Szonatina fuvolára és zongorára*. (Budapest: EMB, 1953).

⁴ Járdányi Pál: *Gergő nótái. Könnyű gyermekkarok Járdányi Pál, Szőnyi Zoltán és Weöres Sándor verseire*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969).

Magyar tánc⁵

Vivo

Szemben Járdányi számos hangszeres művével, melyekben inkább a vokális népzene hatása érződik, a *Hegedűiskolában* megjelent *Magyar táncot* a hangszeres népzene illetve a verbunkos ihlette.

A kompozíció a hegedűduó-változat mellett zongorakísérettel is megjelent. Az egyszerű kis triós táncforma főrésze két nyolcütemes egységből épül, melyben a felső szólam aprózó, virtuóz dallamához a zeneszerző mindkét hangszerelésben egyszerű, súlyt adó kíséretet komponál. Feltűnő azonban a második nyolc ütem kísérő szólamainak artikulációs eltérése: míg a második hegedűben – folytatva az első nyolc ütem ligatúráját – kettős kötés alatt állnak a nyolcadok, a zongorában staccato akkordok lüktetnek. A triószerű középrész kevésbé virtuóz, mélyebb fekvésű négysoros kis szakasz, melyben a kísérek a főszólam mozgásformáit követik.

Az első fekvésben jól játszható zenei anyag – annak ellenére, hogy stílusában és hangvételében is homogén – különböző vonásnemek, vonóhelyek illetve vonóirányok használatának sokféle lehetőségét foglalja magában.

Kis szvit

Magyar tánc – Scherzo – Pastorale – Botladozó valcer

A négytétéles *Kis szvit* című hegedűduó a *Hegedűiskola* IV.b kötet 84-es kompozíciója. Pastorale és Botladozó valcer tétéleit Járdányi az 1961-ben keletkezett héttétéles *Szvit*ben is felhasználta.⁶ De részben már a *Kis szvit* is korábbi, gyermekkori alkotásokból összeállított kompozíció. A Pastorale eredetéről így ír a zeneszerző:

Az első olyan mű, amit – kisebb átdolgozással – érett fejjel is elfogadhatónak tart: 1933. Karácsony előtti napok egyikén születik, este a Naphegyről lejőve (ahol egy osztálytársa lakásán zsúron volt), autóbuszra várás közben. Pasztorális karaktere miatt „Karácsony

⁵ A III. kötet 68-as kompozíciója később az alábbi kiadványban is megjelent: Lenkei Gabriella: *Hegedűmuzsika kezdők számára* II.(Budapest: EMB,1970).

⁶ Járdányi Pál: *Szvit hegedű- és csellókarra*.(Budapest, Mainz: EMB-Schott, 1967).

éjjelen” címet kap a kis zongoradarab, amely később a Sándor-féle *Hegedűiskola* IV. kötetének *Kis szvitjébe* bekerült, Pastorale címen.⁷

A *Hegedűiskolában* megjelent *Kis szvit* sajátos felépítésű, egyszerre népies és kalasszikus szvit, melynek középső tételeit, a Scherzot és a Pastoralt, két tánc, a Magyar tánc és a Botladozó valcer fogja közre. A Magyar tánc A-A-B-A felépítésű, négysoros kis tétel, melyben a B rész is kapcsolatban van a főrész kezdőmotívumával. Az A szakasz dinamikailag az ismétlések során fokozódik, harmóniailag egyre dúsabbá válik. A II. tétel a címe ellenére népies ihletettségre utal, bár a scherzo karakterből adódóan anyaga némileg összetettebb, mint más hasonló léptékű daraboké. A középrész a főrész anyagának mozaikszerű feldolgozása, kromatikus pillanatai a visszatérést követő kódára is kihatnak. A Pastorale d-mollos hangneme valamint 6/8-os metruma a műfaj sajátosságait mutatja. A karácsonyi hangulatot felidéző tétel felépítése a Magyar táncéra hasonlít. A Botladozó valcer igazi népies tónusú finálé, melynek legjellemzőbb vonásai a kvartlépések és az eltolt hangsúlyokból, váratlan szünetekből és a két hegedű párbeszédéből adódó ritmikai játékosság.

A kis szvit a IV.b kötet egyik utolsó műve. Az egyszerű zenei anyagból épülő, de sokszínű kompozíció előadásának nehézsége leginkább a négy-tételelességből valamint a zárótétel eltolt ritmikájából adódik.

Bevezetés és tánc⁸

Grave, moderato – Allegro

A hegedűduó motorikus és vad táncát egy rövid, markáns és figyelemfelkeltő bevezető előzi meg. A Grave súlyos szinkópákból és pizzicato-negyedekből épül, hangkészletének gerincét a kvintkör hangjai, a g, a d és az á alkotják, jellemző hangköze a tritonusz. A szignálszerű, szinkópás témafejekben a tritonusz-lépések második, módosított hangjai kifejezetten hangsúlyos helyen szólalnak meg, a pizzicato-ütemekben a főhangok felé törekedve inkább csak átmenő jellegük van. A 9., 10. és 11. ütemekben diszsonáns szűkített decimákat hallunk, a két hegedűszólam

⁷ A zeneszerző saját műveinek jegyzékéhez egyes szám harmadik személyben írt kommentárjában olvashatók e sorok. Járdányi írásából a továbbiakban az is kiderül, hogy más kompozícióihoz is felhasználta gyermekkori darabjait. A *Tánczene* és a *Szvit* mellett megemlíti, hogy ez érvényes a különböző hangszeres iskolákban megjelent kisebb darabokra és etűdökre is. (Hagyaték, kézirat).

⁸ Az V. kötet 117-es kompozíciója.

egyszerre, de ellentétes irányból közelít a főhangok felé. Precíz intonálásuk a kiművelt hallásban és a megfelelő előtanulmányokban rejlik.

Az Allegro indulása egybeesik a lassú bevezető zárásával. A szinkópa a sebes tánc motorikus kíséretének mozgatórugójaként továbbra is meghatározó, igaz, immár jóval élénkebb tempóban. A főszólam három rövid, jellegében nagyon hasonló témából, azok gyors, körforgásos egymásutánjából áll; az alaplüktetést a negyedek határozzák meg, a nyolcadmozgások is negyedenkénti kötőív alatt állnak. De fontos szerepük van a dallamsorokat záró élesritmusoknak is. Ezek ismételtetéséből, továbbfejlesztéséből – a szimmetrikus metrumból kilépve – néhány ütemes, szellemes ritmikai játékok bontakoznak ki. A nyitódallam háromszor szólal meg, a jellegzetes „d-f-e-d-cisz-a” motívumot a szerző a második és harmadik megjelenéskor egy oktávval feljebb ismétli meg. A széles intervallumot a magas d-re törő akusztikus skála tölti ki. A második dallam a tánc során csak egyszer, a harmadik kétszer tűnik fel. Utóbbihoz a zeneszerző – megszakítva a szinkópasort – dudakíséretet komponál. Ezáltal még erősebbé, szinte konokká válik a negyedelés zenei anyag: a nyolc egyformán súlyos ütés az ősi nyolcast idézi.

Szakadatlanul pergő tánc ez, melyet a monoton kíséret tart állandó mozgásban. A kompozíció nem népdalfeldolgozás, ugyanakkor – különösen az Allegro – minden ízében népi elemekből táplálkozik. Járdányi a magyar zene énekes és hangszeres jellemzőit egyaránt beleszövi zenéjébe. Feltűnő a hegedű üres húrjainak állandó jelenléte: olykor három is szól egyszerre. Más, szintén csak duó formájában megjelentetett gyakorlattal ellentétben elképzelhetetlen a mű billentyűs, zongorakíséretes feldolgozása.

A rusztikus hangvételű *Bevezetés és tánc* frappáns befejezése visszautal a lassú bevezetőre. Unisono szinkópamenet tör a magasba, a tetőponton a két szólam elválik, a prímbe a ritmusképlet kiszélesedik, majd két rövid nyolcad vet véget a tánc forgatagának.

A hegedűduó bemutatásakor nem elhanyagolható szempont a gyakorlat pedagógiai jelentősége. A kompozíció a *Hegedűiskola* szellemének megfelelően a múltba, a jelenbe és a jövőbe nyit ablakot a gyermekek számára.

III. JÁRDÁNYI PÁL EGYÉB HEGEDŰPEDAGÓGIAI MŰVEI

III. 1. Más pedagógiai gyűjteményekben megjelent kompozíciók

A Gábrriel Ferenc–Vásárhelyi Zoltán *Hegedűiskolában* és a Sándor Frigyes *Hegedűmuzsikában* közzétett Járdányi darabok

A Magyar Kórus kiadásában megjelent Gabriel Ferenc–Vásárhelyi Zoltán *Hegedűiskola* a második világháború idején keletkezett. Harmadik és egyben utolsó füzete négy 1944-ben írt Járdányi-kompozíciót tartalmaz: három egyszólamút és egy hegedűduót. A füzet értékes zenei anyagából Sándor Frigyes több darabot is felhasznált *Hegedűiskolájához*, ezek egyike Járdányi Pál vonásnemtanulmánya.¹ Érdekes, hogy ez az eredetileg c alaphangról induló etűd a Sándor féle *Iskolában*, a III. kötet 2. gyakorlataként, egy hanggal feljebbi transzpozícióban jelenik meg.

A Gábrriel–Vásárhelyi-iskola másik három Járdányi-kompozíciója ritmustanulmánynak készült. Kétrészes formájuk – hasonlóan a vonásnemtanulmányéhoz – *Témából és Változatból* áll. Az egyes gyakorolando ritmusképletek illetve vonásnemek csak a témák bemutatása után, a variációkban jelennek meg. Hangszerteknikai szempontból talán elegendő volna csupán a változatok közlése, azonban a tanulási folyamatban az etűdök témáinak is fontos szerepe van. A témák mindig egyszerűbbek, áttekinthetőbbek, zenei megformálásuk magától értetődőbb. Megismerésük, feldolgozásuk, helyes frazeálásuk segíthet abban, hogy a változatokban végigvonuló egyforma ritmusképletek illetve vonásnemek megvalósítása ne váljék mechanikussá és sematikussá.

A Gábrriel–Vásárhelyi-iskola négy Járdányi-gyakorlata közül kiemelkedik a *Tánc két hegedűre* című duó, melyet kamaraműként is értékelhetünk. Első része, a *Téma* egy négysoros, tripódikus, ereszkedő dallamból és annak variált megismétléséből áll. Harmadik és negyedik sora az ismétléskor eredeti alakjában tér

¹ Sándor Frigyes erre utaló mondatai *Hegedűiskolája* III. kötetének Előszavában olvashatók. Lásd Függelék.

vissza, de az első két dallamsor helyett a zeneszerző egy ötütemes, apró imitációs motívumokból épülő, feldolgozásszerű középrészt komponál. A *Változat*, melyet a *Téma* hetyke karakteréhez jól illő, gyors hármass utókkák díszítenek, formailag és terjedelmében – a másik három gyakorlathoz hasonlóan – megegyezik a főrésszel. A hegedűduóban a szólamok többször helyet cserélnek, az ereszkedő dallam harmadik és negyedik sora mind a négyszer az alsó szólamban hangzik el.

Sándor Frigyes *Hegedűmuzsika. Magyar szerzők hegedűdarabjai első fekvésben* című kiadványa 1948-ban jelent meg a Cserépfalvi kiadónál. A pedagógiai gyűjtemény elején olvasható gondolatok előrevetítik az egy évvel később induló sorozatnak, a Sándor–Járdányi–Szervánszky *Hegedűiskolának* a törekvéseit. A gyűjtemény nyolc szerző huszonegy zongorakíséretes darabjából áll, közülük kettő, a *Variációk* és a *Ringó tükörkép* Járdányi alkotásai.²

A *Variációk* népdalszerű témából és annak három változatából áll. Hangneme d-eol–d-dór, hangkészlete a második fogásmód szerint játszható. A téma negyedekben és felekben mozgó, négysoros, kvintváltó, kupolás szerkezetű ének, bemutatását a kötésekkel és nyolcadokkal díszített első változat követi. A második és harmadik variáció a főszólamban és a kíséretben is tempóváltással egybekötött ritmikai változást hoz. Az új tempó megérzésében és a karakterváltásban a kíséret segíti a növendéket. Járdányi a téma rövid hangos ritmikai variánsát kétütemes, szinkópás osztinatóval vezeti be. A harmadik variáció harmóniai is izgalmassá válik, gyakran hallunk kisszekund-súrlódásokat. Ebben a változatban a dallam népdalszerűen összevont harmadik és negyedik sora egy oktávval feljebb, a zongora jobb kezében megismétlődik. A frappáns befejezés hatását a záróakkord hegedű pizzicatója fokozza.

A *Ringó tükörkép* ékes bizonyítéka annak, hogy egy végtelenül egyszerű kompozíció is lehet remekmű. A csillogó természeti kép fényes és tiszta hangzású hangnemben, E-dúrban tárul elénk, a ringást a zene folyamatos és nyugodt lüktetése kelti. A négysoros ének hegedűszólamának ritmusa félkottákból és kettős kötés alatt álló negyedekből áll, a jobb kar végig felenként vált vonót. Dallama tiszta dó pentaton, a hangok az első fogásmód szerint játszhatók, a harmadik ujj használatára nem kerül sor. A tenyér szabadon, az ujjak szellősen helyezkednek el. A tükörkép a

² A *Ringó tükörkép* az alábbi kiadványában is szerepel: Dénes László–Szászné Réger Judit–Németh Rudolf: *Hegedű-ABC*. (Budapest: EMB, 1997).

hangok nyelvén a hegedű és a zongora jobb kezébe komponált dallamívek következetes ellenmozgásában valósul meg. A miniatűr kompozíció hangzása a negyedik dallamsorban válik igazán dússá, itt az addig áttetsző kíséret szextakkordos mixtúrává fejlődik. Járdányi Pál *Ringó tükörkép* című előadási darabja egy igazi kis ékszer, melyet a szerző ajándékként nyújt át a kezdő muzsikuskoknak. Művével a hegedű legszebb hangját csalogatja elő.

RINGÓ TÜKÖRKÉP - REFLECTING IMAGE ON THE WAVES

Cantabile, moderato

JÁRDÁNYI PÁL

5

III. 2. Külön kiadványként megjelent pedagógiai hegedűdarabok

*Szonatina hegedűre és zongorára*¹

Andante tranquillo, Allegro

Az 1965-ben keletkezett *Hegedű-zongora szonatina* szoros rokonságban áll a vele egy időben született *Gordonka-zongora szonatinával*.² Kusz Veronika így ír Járdányi kamarazenei termésének két legkésőbb készült kompozíciójáról:

A műveket nem csak keletkezési évük és a pentaton fordulatok uralma fűzi össze, hanem végtelenül letisztult, nemes hangjuk is, mely a két kései szonatinát minden kamaramű fölé emeli. Emellett konkrétabb rokonság is fellelhető köztük: a meditatív lassú tételből és sodró táncételből álló kéttételes szerkezet, a főhangokat előrevetítő egyszólamú intonáció és különböző tematikus összecsengések a nyitótételben, valamint a második tétel végén történő bizarr hangnemi elkalandozás gisz-eol felé.³

A *Hegedű-zongora szonatina* első tételének dallama a d-e-fisz-a-h pentaton hangsorból épül, ez az öt hang a tétel során a hegedűszólamban szinte alig bővül, s ha ez mégis előfordul, a pentatónia akkor sem sérül, csak más transzpozícióba kerül. A tétel legjellegzetesebb motívuma az a-fisz-e-d-e záróformula, mely több hangnemben, mindkét hangszeren számtalanszor visszatér. Jellemző a kompozíció szervességére, hogy a második tétel, is ebből a dallamfordulattól bontakozik ki. De ebből ered az első tétel hangulatát talán a leginkább meghatározó motívum is: a zongoraszólamban szinte mindvégig jelenlévő szekund-ingamozgás, mely állandó hullámzást ad a zenének. A tétel lezárását is az ingamozgás elhalása jelenti. A kíséret állandó hullámzása és a fölötte szabadon kibontakozó, kicsit fantáziaszerűen szőtt hegedűszólam együttesen impresszionista hangulatot áraszt.

A monotematikus kompozíció második tétele egy négyütemes játékos bevezetővel indul, ezután szólal meg a tulajdonképpeni főtéma. Mindkettő az első tétel jellegzetes motívumából eredeztethető. Az allegro kis háromtagú formát alkot, a hegedű és a zongora viszonya az egész tétel során inkább egymást kiegészítő mint

¹ A teljes cím a kottakiadvány belső borítóján így olvasható: Járdányi Pál: *Szonatina hegedűre (az első fekvésben) és zongorára*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1969).

² Járdányi Pál: *Szonatina gordonkára és zongorára*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1972). Ajánlás: Jákó Jenőnek és az Abonyi Zeneiskolának.

³ Kusz V: JP, 17. o.

ellentételező, ezt nem csak a teljes középrész, hanem már a nyitóütemek is mutatják. A tételben a kvart és kvint hangközök minduntalan hangsúlyozása népzenei ihletettséget sugall.

Zenetörténeti érdekesség, hogy az egészen kezdő hegedűsök számára komponált szonatinát éppen a zeneszerző kislánya, Járdányi Gergely mutatta be. Erről a korabeli meghívó tanúskodik:

M A G Y A R Z E N E M Ű V É S Z E K S Z Ö V E T S É G E
 Bp.V. Semmelweis u.1. Tel:185-282

M e g h í v ó

1965.december 19-én, vasárnap délelőtti 10 órákor tartandó
 o r s z á g o s p e d a g ó g i a i b e m u t a t ó r a

M Ű S O R:

- 1.Papp Lajos: Darabok hegedűre és zongorára h.Ádámka Attila
 zongorán kísér: Peskó György
 tanár
- 2.Járdányi Pál: Szonatina hegedűre és zongorára h.Járdányi Gergely
 z.Kaulicsai Zsófia
- 3.Kadosa Pál: Szvit hegedűre és zongorára h.Vónis Katalin
 z.Bugonyi Borbála
- 4.Láng István: Öt kis darab hegedűre h.Pallagi Tamás
 zongorakísérettel zong.kísér Szűcs Ilona
 tanár
- 5.Szelényi István: Duók hegedűre és h.Nádai Éva
 gordonkára g.Bosnyák Edit
- 6.Mai külföldi szerzők könnyű zongoradarabjai /az ISME kiállítás anyagából/
 előadja: Váczai Károly

S z ű n e t

- 7.Sugár Rezső: Tíz etűd ifjúsági zenekarra Előadja a 3.sz.
 Körzeti Zeneiskola zenekara, vez: Till Ottó
- 8.Hajdu Mihály: Etűdök zenekarra Előadja a Bartók Béla
 Zeneművészeti Szakiskola zenekara, vez:Sándor Frigyes

Az 1., 2., 3., 4. számot a Fővárosi Zeneiskola Szervezet,
 az 5. számot a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola növendékei adják elő.

***Concertino hegedűre és zongorára*⁴**

Allegro moderato

Az 1952-ben komponált *Concertino* könnyed, divertimento-jellegű darab, melyet ritmikájában és hangkészletében jellegzetes népzenei ihletésű témák alkotnak. Az egytételes kompozíció különlegessége a forma építkezésében rejlik. Szonátaforma szerinti értelmezését a markáns, tematikus hangnemi visszatérés, valamint az úgynevezett fő- és melléktéma karakterbeli különbözősége indokolja. Azonban a szonátaszerűség mellett a műre jellemző egy laza, fűzészerű szerkesztés is. A következő táblázat a *Concertino* szerkezetét mutatja be a szonátaforma szerinti értelmezésben:

– 1. téma: 1–10. ütem (előjegyzés nélküli hangnemi területek)		expozíció
– 2. téma: 10–20. ütem	}	
– 3. téma: 21–33. ütem		
– 4. téma: 34–53. ütem (1b terület)		[melléktéma-terület]
– 2. és 3. téma visszaidézése: 54–75. ütem	}	kidolgozás
– 4. és 1. téma visszaidézése: 76–96. ütem (4#, 2#)		
– 1. téma visszatérése: 97–106. ütem (előjegyzés nélküli)	}	repríz
– 3. téma visszatérése: 107–118. ütem		
– 4. téma visszatérése: 119–140. ütem (2b terület stb.)		[melléktéma-terület]
– 2. téma visszaidézése: 140–147. ütem	}	kóda
– 3. téma visszatérése: 148–végig		

A kompozíció a hegedű fanfárszerű témájával indul. A határozott ritmikájú, kvart-alapú dallamot egy valamivel hajlékonyabb zenei anyag követi, melyet Járdányi a zongoraszólamba illesztett. Ez a 2. téma kisebb hangközökben lépked, jellemzője, hogy a jobb kéz végig szextakkord-mixtúrákban mozog. Igazi karakterváltást az úgynevezett melléktéma, a 4. téma hoz, az azt megelőző szakasz inkább csak átvezető jellegű. A lírai hangvételű cantabile téma előbb a hegedűben, majd a zongorában hangzik fel. Dallamossága és ringatózó kísérete miatt markánsan kontrasztál az eddig elhangzott, lényegében azonos karakterű témákkal.

⁴ Járdányi Pál: *Concertino hegedűre és zongorára* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1953). Bemutató: 1953. Hangfelvétel: Qua LPX 1188 (1964).

A kidolgozásszerű szakaszban – melyben a zeneszerző a 2. és 3. illetve 4. és 1. témából idéz – leginkább az útkeresés jellemző. A visszatérésben a nyitótéma szinte változatlanul, a 4., lírai hangvételi téma csapongóbb és szenvedélyesebb tónusban ismétlődik. A kompozíció egy igen erőteljes kódával zárul, melyben a 3. téma nagyon súlyos letétben tér vissza.

Járdányi gyermekek számára írt *Concertinója a Hegedűiskola* keletkezési éve alatt született. Az évtizedek óta közkedvelt kompozíció gyakran hangzik el vizsgákon és zeneiskolai koncerteken. A mű határozott kezdése, hatásos befejezése valamint a ritmikus témákkal körülölelt ringatózó dallamok egyszerre ragadják meg a hegedülni tanuló gyermeket és a felnőtt hallgatóságot is.

A *Concertino* első ütemei:

The image shows the first measures of the *Concertino*. The Violino part is marked **Allegro moderato** (♩ = cca 106-120) and begins with a forte (**f**) dynamic. The Piano part is also marked **Allegro moderato** and begins with a mezzo-forte (**mf**) dynamic. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

A *Concertino* záró taktusai:

The image shows the final measures of the *Concertino*. The Violino part ends with a **pizz.** (pizzicato) instruction. The Piano part features a **(8va)** marking, indicating an octave register. The score concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Magyar tánc
Allegro vigoroso

A hegedűre és zongorára írt *Magyar tánc* 1958-ban keletkezett és 1961-ban jelent meg az Editio Musica Budapest kiadásában. E virtuóz és rendkívül mutatós előadási darabot érdemes összevetni a *Hegedűiskola*-béli testvérdarabjával, a III. kötetben lévő *Magyar tánccal*. A címazonosság mellett egyszerű, átlátható szerkezetük és meghatározó karakterük fűzi őket össze. Ugyanakkor az 1958-ban komponált *Magyar tánc* terjedelmében és hangszertechnikai szempontból is jelentősebb alkotás. A triós formán belül az A rész már önmagában is háromtagú formát alkot. Ezen belül a főrész két szakaszának különbözősége hasonlít a társdarab főrészének és triójának viszonyához: a trió itt is mélyebb fekvésben van, dallama inkább körbe forog. A kompozíció nagyobb léptékét mutatja, hogy a tulajdonképpeni főtémát hegedűszólóval induló bevezető ütemek előzik meg. Feltűnő a főrész elején megszólaló d-a-e-h kvinttorony, melyben Járdányi részben a hegedű kvintre hangolt üres húrjait használja ki. A magasba ívelő hegedűszólóban még a következő kvint, a fisz is felhangzik.

A zeneileg komplexebb trió – mely formáját tekintve önmagában is háromtagú – távolabb esik a jellegzetes népi táncdallam karakterétől. Az inkább scherzo-jellegű középrészben a hegedű és a zongora igazi kamarapartnerre válik. A két hangszer közti marcato-leggero felelgetést egy párütemes fughetta követi, mely tükörmozgásba fordul, majd visszatér a hegedű-zongora játékos felelgetése. A trió vége egészen elhalkul, így még hatásosabban robban be a visszatérés, a szólóhegedű bevezető ütemei.

A *Magyar tánc* Járdányi egyik legnépszerűbb pedagógiai alkotása, gyakran választják zeneiskolás versenyek kötelező darabjává. Rendkívül virtuóz és hatásos darab, melyben az ifjú hegedűs hangszeres felkészültsége, előadói vénája és – elsősorban a középrészben – kamaramuzsikusi kvalitása is megmutatkozik.

ÖSSZEGZÉS

A zeneszerző, népzene-tudós és pedagógus Járdányi Pál hegedűpedagógiai munkássága a teljes életműnek csupán egy szelete, jelentősége azonban éppen annak a hármas egységnek köszönhető, melyet Kodály Zoltán fogalmazott meg a fiatalon elhunyt tanítványa nekrológjában: „Kutatói, zeneszerzői és tanítói hármas tevékenységét három specialista sem pótolhatja, mert minden munkájára éppen a három funkció egysége nyomta rá sajátos bélyegét”.¹

Járdányi pedagógiai kompozícióinak összességét tekintve – melyek elsősorban a hangszeres oktatást gazdagították – a hegedűművek száma messze túlhaladja a más hangszerre komponált darabokét. A zeneszerző ősi gyökerekből táplálkozó örök érvényű alkotások sorával gazdagította a hegedűpedagógia repertoárját. E műveiben – melyekben teljes szintézist alkotnak a zenei és hangszertechnikai elemek – a művész fantáziája, a tudós képzettsége a hegedűs gondolkodásmódjával ötvöződik.

Járdányi hegedűpedagógiai szerzeményei nem tekinthetők komplett tananyagnak, ám az alapfokú hegedűoktatásban biztos bázisa lehet a lépcsőről-lépésre való zenei és technikai fejlődésnek. A művek összessége arra hívja fel a figyelmet, hogy a hegedűoktatásnak nem pusztán hangszertechnikai feladatai vannak: a hangszeres óráknak elengedhetetlen követelménye a zenei nevelés is. A zenei tartalommal megtöltött tananyag és a helyes tanári útmutatás közösen szolgálják ezt a célt. Járdányi Pál hegedűpedagógiai műveinek doktori dolgozatomban történő feldolgozásával szeretnék egyfajta közvetítői szerepet vállalni: az egyes művek bemutatásával, didaktikai értelmezésével napjaink hegedűpedagógiai munkájának hatékonyságához kívánok hozzájárulni.

A *Hegedűiskola* Járdányi népdalfeldolgozásai ráirányítják a figyelmet a magyar népdalok hegedűs adaptációjának lehetőségeire és jelentőségére. Különösen napjainkban, amikor az ének-zeneoktatással együtt a népdalok ismerete is háttérbe szorul, jelenlétük a tananyagban nagyszerű lehetőséget kínál arra, hogy a zenét tanuló gyermek közelebb kerüljön saját kultúrájának gyökereihez.

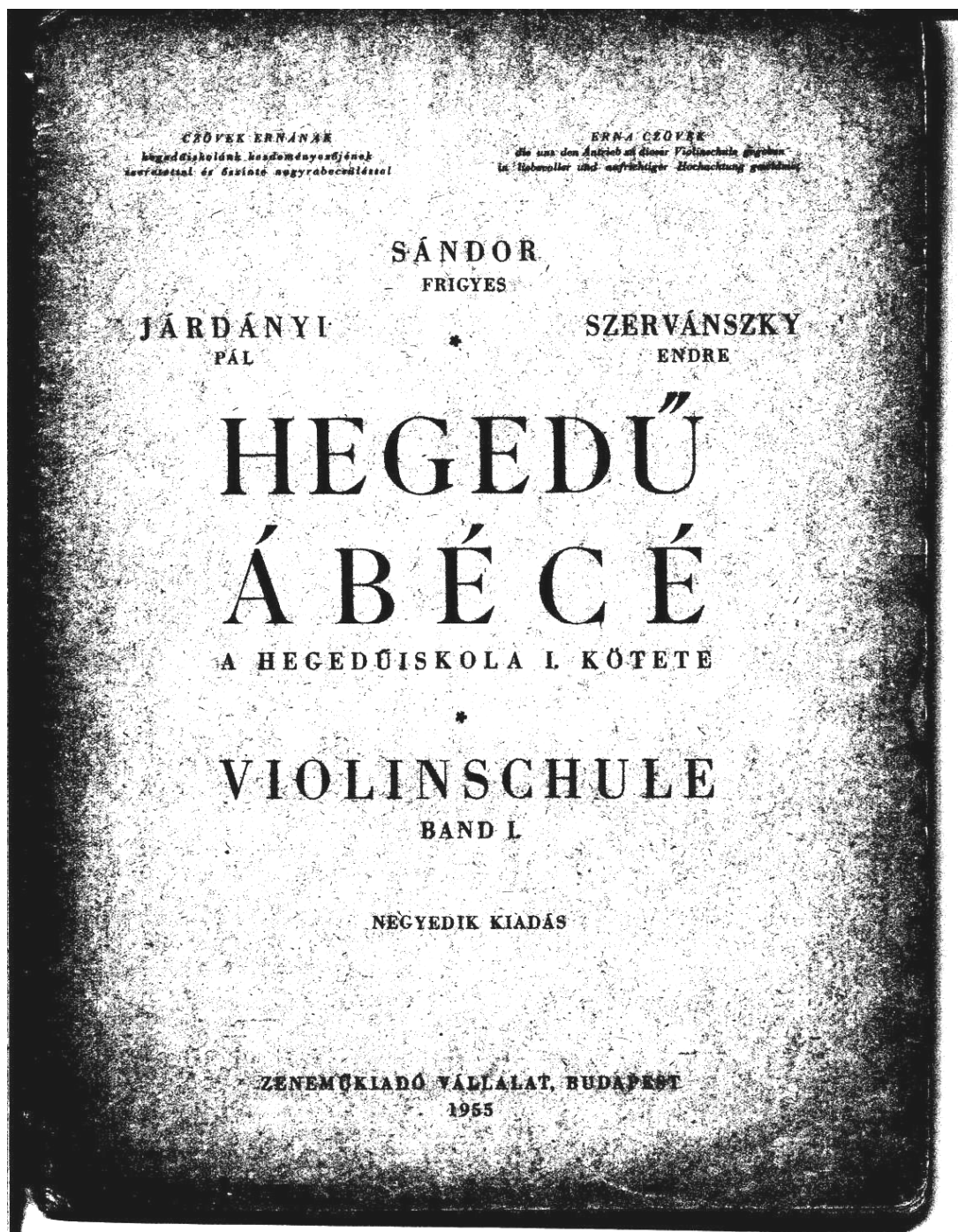
¹ Kodály Zoltán: „Járdányi Pál, 1920-1966”. In: Kecskeméti István: *Járdányi Pál*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967), Mai magyar zeneszerzők sorozatban. 3-4.o.

Örvendetes, hogy a magyar zenén alapuló Sándor–Járdányi–Szervánszky *Hegedűiskola*, és Járdányi Pál önálló kiadványokban megjelent pedagógiai művei Magyarországon és külföldön egyaránt népszerűek. Nyomon követve a kiadásokat és a forgalmazást, tanulságos szembesülni az itthon és külföldön eladott kiadványok számának arányával.²

Fontosnak tartom megállapítani azt a tényt, hogy az alapfokú hegedűoktatás napjainkban nem bővelkedik a kortárs szerzők alkotásaival. Új művek bevonása a hangszeres pedagógiába háttérbe szoríthatná azt a többnyire tapasztalható idegenkedést, mely a mai zene befogadását és tolmácsolását övezi. Járdányi Pál hegedűpedagógiai munkássága példaértékű lehet a zenepedagógia iránt elkötelezett kortárs szerzők számra is.

² A Zeneműkiadó kimutatását lásd a Függelékben.

FÜGGELÉK



A Sándor–Járdányi–Szervánszky *Hegedű ábécé*, azaz a *Hegedűiskola* I. kötetének címlapja (Zk, 1955.)

[illegible]

Sándor Frigyes vázlatai a *Hegedűiskolában* megjelent darabokhoz. A bal szélén Járdányi Pál megjegyzései találhatók. (Járdányi-hagyaték, kéziratok)

A „HEGEDŰ-ABÉCÉ” darabjainak nagy része a magyar népdal világát tükrözi – hiven ahhoz az elvhez, hogy a gyermek zenei anyanyelvét tanulja meg először. Magukat a népdalokat azonban meg kell előznie időrendben egy sor egyszerűbb és lassúbb ritmusú dallamnak. Az általában gyorsabb mozgású népdalok és gyermekdalok csak ezek után következhetnek, hiszen a vonókezelés szempontjából már nagyobb feladat elé állítják a növendéket. Azt a megoldást pedig, hogy eleinte mesterségesen lelassított tempóban játszassuk a népdalokat: erőltetettnek, természetellenesnek érezzük.

A népdalokat és népdalszerű kompozíciókat kánonok, régi korálók, táncdallamok, klasszikus zeneműrészletek stb. tartják. A korál-dallamok szerepéről szólva, meg kell említenünk, hogy azok a vonós hangszer tanuló számára különösen alkalmasak – az éneklő játékmód fejlesztésére.

A darabok többsége: zenei igénytel bíró *kompozíció*. Úgynevezett „gyakorlatot” csak éppen annyit közlünk, amennyi feltétlenül szükséges. A két-, illetve többszólamúsítással is arra törekedtünk, hogy kontrapunktikai és harmóniai élményekkel minél színesebbé, vonzóbbá tegyük a növendék számára a hegedülést. Éppen ezért feltétlenül kíváncsok, hogy valamennyi kétszólamú darabban a *maga teljes formájában* is megismerkedjék a növendék. Ilyenkor a *tanár játssza* a második hegedű szólását. A kánonokat viszont maguk a *növendékek* szólaltassák meg.

Formai szempontból a darabok rövidek, egyszerűek, nem lépik túl a periódus, illetve a dalforma kereteit. Csakis az ilyen rövid formákat érezheti teljesen a magának a kezdő hegedűs; ezeknél hosszabb darabok már fásztanák, nem tudna uralkodni felettük.

Az első évben két fogásmódot tanul meg a növendék. A két fogásmódból adódó zenei lehetőségek azonban igen változatosak és sokrétűek. Az első fogásmóddal – félhangtávolság a 2. és 3. ujj között – a *dó-re-mi* tritonusban kezdünk játszani (üres húr, 1. és 2. ujj). Ezt követi a pentatónia, a dúr-pentakkord, az üres húrról induló dúr és az 1. ujjról induló dór. A második fogásmód – félhangtávolság az 1. és 2. ujj között – a moll-pentakkordra, az üres húrról induló dór, a 3. ujjról induló dúr, az 1. ujjról induló frigre nyújt lehetőséget. A két fogásmód összekapcsolásával pedig már mixolid, eol-dallamokat és néhány kromatikus hangot is játszhatunk, továbbá a dúr-dallamok ambitusát az oktávnál nagyobbra is tágíthatjuk.

Az első fogásmód-adta lehetőségekből táplálkozik kb. a darabok fele. Azért időzünk ily soká egyetlen fogásmódnál, mert így a balkéz számára ezalatt semmi újabb probléma nem vetődik fel, tehát bőséges időt és energiát

fordíthatunk a hangképzésre és a jobbkar készségének fejlesztésére. A felszabadultabb jobbkar változatosabb ritmikai lehetőségei előkészítik a növendéket a *népdalok* játszására és általában: jobban tágítják a zenei horizontot, mint a hangkészlet ezen a fokon lehetséges kibővítése. Az első fogásmód hosszú ideig ismétlődő hangkészlete megkönnyíti a tájékozódást a kottaképpen is és nagyban elősegíti a kottakép és a mozgatsorok egymáshoz-tapadását, ösztönös asszociációját.

Az előképző szerves folytatásaképpen természetesen a hegedűtanítást is a szolmizáció alapján kell megkezdünk. Tekintettel arra, hogy a hangszertanulást megelőző előképző és a hangszertanulással egyidőben történő szolfézstanulás mind általánosabbá válik zenepedagógiánkban, a szolmizáció elméletének, a kottarendszernek stb. magyarázata itt nem feladatunk. Szükség esetén azonban a hegedűtanárnak kell pótolnia az előképző és szolféz esetleges hiányát. Az első lépések ekkor is könnyűek: az első 20. darabban csupán a *dó, re, mi* hangok szerepelnek, mindig úgy, hogy az *üres húr* a *dó*. A *dó-re-mi*-t pedig a legtöbb kezdő hegedűs jól ismeri az általános iskolából. A fontos a továbbiakban is az, hogy a növendék mindig *előbbre* legyen a szolmizációval, hetekkel, de inkább hónapokkal korábban ismerje és énekelje már azokat a szolmizációs hangokat, amiket hegedűlni fog! A sorrend az egyes daraboknál is mindig ez: *először* szolmizálva énekelni, *azután* hegedűlni.

Az ún. abszolút hangok rendszerét csak akkor tanítjuk meg a növendéknek, ha a szolmizációban már elért bizonyos fokot. S itt ne a kottából, hanem a *hangszerből* induljunk ki. Az első, amit a növendéknek az abszolút hangokról tudnia kell, az, hogy a „négy húrnak mi a neve”. A továbbiakban csak arra ügyeljünk, hogy mire a második fogásmódhoz elérkezünk, a növendék már legyen tisztában a hét törzshanggal, a kis- és nagy-szekund, továbbá a kereszt fogalmával. A szolmizációs éneklést azonban továbbra is napirenden kell tartanunk; ezt az abszolút hangok ismerete természetesen a legkevésbé sem pótolhatja.

Könnyítésül – minden darab kezdő hangjához kiírtuk a megfelelő szolmizációs betűt. A *bé (b)* sem mint előjegyzés, sem mint módosítójel az első évben nem szerepel. Így egyrészt kevesebb kottajel terheli a növendék szemét, másrészt a balkéz szempontjából legtávolabb eső G-húron a mély 2. ujj után a 4. ujj nyújtására nem kerül sor.

Budapest, 1949. április

Dr. Járdányi Pál
Sándor Frigyes
Szervánszky Endre

A Sándor–Járdányi–Szervánszky *Hegedű ábécé*, azaz a *Hegedűiskola* I. kötetének eredeti Előszava, első oldal (1949)

A HEGEDŰISKOLA ELSŐ FÜZETE az 1. és 2. ujj használatával kezdődik. Üres húros gyakorlatok közlését nem tartom szükségesnek. A vonóvezetés első próbálkozásai mindenestre kotta nélkül történnek. Mikor üres húrokat már kottából akarunk játszani, helyesebb, ha a szükséges gyakorlatokat felírjuk a tanítvány hanggyűjtemébe. A haladás fázisainak és a növendék adottságainak megfelelően valószínűleg később is szükség lesz kiegészítő gyakorlatokra és a gyermeknek mindig jólesik, ha a tanárja külön az ő számára ír egy kis gyakorlatot, vagy muszikát.

Kartársaim az egyéni módszereknek megfelelően, különbözőképpen kezdik meg a vonóvezetés és a balkéztechnika tanítását. Néhány fontos, általános szempontot azonban szeretnék leszögezni. Ezek a szempontok az anyag felépítésénél irányadók voltak.

1. A hegedű- és vonótartás beállítása után párhuzamosan kezdjük meg a vonóvezetés tanítását az üres húrokon és a balkéz első két ujjának foglalkoztatását. Az intonálást vonó nélkül, pengetve próbálgassa a növendék és mindjárt néhány ismert kéthangú gyermekdalt is kipengethet hallás után, az 1. és 2. ujjal. (Kalamász, Süss fel nap, stb. – Kodály Zoltán 333 olvasógyakorlatában is találunk hasonló dallamokat.) Így a növendék már az első órákban élő muzsikához jut a hangszerén és mire a vonóvezetést az üres húrokon megtanulta, egyidejűleg az 1. és 2. ujját is tudja könnyedén használni. (Én az üres húrok húzásánál gyakran fekvé hagyatom a 2., vagy az 1. és 2. ujjat egy másik húron. Sokkal természetesebben találja meg a növendék a hangképzés egyensúlyát, ha a vonófogással szimmetrikusan a bal kézben is érez fogást.)

2. A vonóvezetés tanítását ne kezdjük hosszú, kitartott hangokkal. A lassú, egész vonás hibalehetőségei a legszamosabbak és a növendék számára kezdetben ez a vonás a legidegesítőbb. Rövid és egymástól elválasztott részvonások után a síma és hosszú vonások se legyenek eleinte félhangnál hosszabbak.

3. A hűrváltás tanítását halasszuk későbbre, mikor a jobb kar természetes egyensúlya az egyes húrokra vonatkoztatva már kifejlődött. A füzetben a 21. számig minden darab egy húron marad és csak azután következnek a hűrváltások. Ezen a fokon a hűrváltás néhány napi próbálgatás után semmi nehézséget nem okoz és közben sok unalmas, zeneietlen gyakorlatot takarítunk meg.

4. A pengetést ne csak kezdetben alkalmazzuk, hanem később is tartjuk meg! A bal kéz újabb nehézségeit előbb mindig pengetve próbálja ki a növendék. A két kéz munkájának

különválasztása nagy könnyebbséget jelent és sok kínos gátlást előzhet meg. Két fontos helyen – a 4. ujj, továbbá a második fogásmód bevezetésénél – külön pengetős előgyakorlatokat közöltem. Ezeket csak pengetve gyakoroltassuk. Hasonlóan csak pengetve, az első két-három hónap anyagát olyan gyermekdalokkal, nótákkal is tarkíthatjuk, amelyek vonóval játszva csak jóval később kerülhetnének sorra. A nóták pengetése – mindig kotta nélkül, hallás után játszassuk! – nemcsak örömet okoz, hanem közvetlenebb viszonyt is teremt a növendék és hangszer között és szervesen összekapcsolja a hangszertanulás első hónapjait az előképző játékosabb anyagával.

Kartársaimnak bizonyára fel fog tűnni, hogy a 4. ujj letévesére szolgáló legelső gyakorlatoknál a négy ujj nem skálaszerűen helyezkedik el a húron, hanem az 1. ujj szabadon marad és a 2. ujj a támasz. Tapasztalatom és meggyőződésem szerint a növendék így könnyebben találja meg a 4. ujj letévesénél beálló új egyensúlyi helyzetet. Nyújtásoknál – kezdőnél az egyszerű 4. ujj is legtöbbször nyújtás, különösen a 2. fogásmódnál – könnyebb a helyes tartást az 1. ujj fekvéahagyása nélkül beállítani. A mély 1. ujj (pl. az É-húron az f), illetve a 4. ujj ezzel kapcsolatos nyújtása a bővített kvartra – a legtöbb kezdő hegedűs számára hibátlanul alig leküzdhető nehézség. Ezért nem fordul elő ez a fogásmód az első évben.

Az ujjak magától értetődő fekvéahagyását nem jelöltem, csak egyes szokatlanabb helyeken. Ugyanígy a vonóhosszra és vonóbeosztásra utaló jelek is csak a fontosabb esetekre szorítkoznak. A vonóhossz legtöbbször függvénye a tempónak és ez ismét függ a növendék adottságaitól, a haladás fokától, sőt a tanár módszerétől is. Egyik kartársam esetleg egész vonóval játszatja az előforduló első negyedhangokat, egy másik pedig részvonóval. A következő ritmust: ♩ ♩ lassú tempóban lehet és helyes két egész vonóval játszani, de gyorsabb tempóban már nem. Hasonló megfontolások alapján az első év anyagában előadási és tempójelek is alig fordulnak elő. Mindezeket akkor és ahogy jónak látja, a tanár pótolhatja. A gyakorlatokat, szemben a darabokkal, bekeretezett számokkal jelöltük. A darabok felett a J.P., vagy Sz.E. rövidítések a szerzők – Járdányi Pál, illetve Szervánszky Endre nevére utalnak.

Végül még köszönetemet akarom kifejezni T. Hubert Ilona kartársőmnnek, aki sok értékes tapasztalattal és tanáccsal volt segítségemre.

Budapest, 1949. április

Sándor Frigyes

E kötet kiegészítő anyagául Sándor-Kigyósi: Ujjgyakorlatok az első fekvésben c. művet ajánljuk.

A hetedik kiadás megjelenése alkalmával köszönetemet fejezem ki Kigyósi Árpádnak az anyag gondos átnézéséért és hasznos gyakorlati tanácsaiért.

Budapest, 1958. április

Sándor Frigyes

A Sándor–Járdányi–Szervánszky *Hegedű ábécé*, azaz a *Hegedűiskola* I. kötetének eredeti Előszava, második oldal (1949). A későbbi kiadásokban Előszóként már csak a fenti szöveget közölte a kiadó.

Zeneoktatásunk megnövekedett feladatai és az a szándék, hogy a haladó hegedűpedagógia elvi szempontjait és gyakorlati lehetőségeit az ifjúság minél szélesebb tömegeivel megismertessük, tették szükségessé hegedűiskolánk első kötetének, a „Hegedű Abécé”-nek megjelenését. Az említett szempontok voltak irányadók a most közreadott második kötet megszerkesztésénél is. Természetesen felhasználtuk az elmúlt másfél év sokirányú tapasztalatait, amelyek most már a magyar vidék legszélesebb területeiről érkeztek hozzánk. A második kötet tovább építi és egyben be is fejezi a fogásmódok rendszerét. Az anyag elrendezése és beosztása a fogásmódok egyre táguló kereteihez alkalmazkodik és csak a harmadik évben válik attól függetlenné.

A zenei anyag gerince változatlanul a népdal, de viszonylag lényegesen megnövekedett a klasszikus és romantikus darabok száma. A darabok zöme többszólamú feldolgozás és a kísérő szólam sok esetben szokatlanul igényes. Jól és szívesen hegedülő tanárookra számítunk, akik már a másodéves hegedűssel is örömmel indulnak útnak a zenei stílus és kifejezés, a ritmus és harmónia színes birodalmába!

A „Hegedű Abécé”-hez hasonlóan ebben a kötetben is megjelöltük a darabok szolmizációs kezdőhangját. Beírtuk a szolmizációs jelet a módosított hangok alá és oda is ahol a hangnemi változás (moduláció) miatt új dó-val kell tovább szolmizálnunk a darabot. Nem szükséges, hogy minden növendék minden darabot csak énekelés után kezdjen hegedülni. De énekeljen a növendék minél többet és a szolmizációs jelek figyelmeztessenek arra, hogy jó muzsikás csak az lehet, aki *előbb* hallja és *utána* játssza a hangokat, akiben a kotta láttára megszólal a zene, más szóval: aki tud lapról énekelni!

A kötet végén található ujjgyakorlatok és etűdök függetlenek a sorrendtől. Akkor használjuk fel őket, amikor leginkább felelnek meg céljainknak.

Most is, úgy mint a „Hegedű Abécé” megjelenése alkalmával, kérjük kartársainkat és mindazokat, akik szívükön viselik a széles, népi alapon nyugvó magyar vonósokkultúra ügyét, közöljék velünk bírálatukat, tapasztalataikat és gondolataikat.

Budapest, 1951. február

Sándor Frigyes — Dr. Járdányi Pál — Szervánszky Endre

Die wachsenden Aufgaben unserer Musikpädagogik und das Bestreben, die fortschrittlichen Prinzipien und praktischen Möglichkeiten des Violinunterrichts für möglichst breite Massen der Jugend zugänglich zu machen — motivierten die Notwendigkeit der Herausgabe unserer Elementarschule des Violinspiels. Bei der Zusammenstellung des zweiten Heftes waren uns dieselben Gesichtspunkte massgebend. Wir haben selbstredend von der vielseitigen Erfahrung der letzten anderthalb Jahre — über welche uns auch aus den entferntesten Gebieten des ungarischen Landes Berichte zukamen — womöglich Gebrauch gemacht. Das vorliegende zweite Heft setzt das Studium der Griffarten fort und beendet auch dasselbe. Die Anordnung und Einteilung des Notenstoffes wird durch den sich stets erweiternden Rahmen der verschiedenen Griffarten bestimmt und erreicht erst im dritten Jahrgang seine Unabhängigkeit.

Das Rückgrat der musikalischen Materie bleibt unverändert das Volkslied, die klassischen und romantischen Stücke erhalten aber jetzt einen verhältnismässig grösseren Anteil. Die überwiegende Zahl der Stücke sind mehrstimmige Bearbeitungen und die Begleitung stellt oft ungewohnt hohe Ansprüche. Wir rechnen auf gut und gerne spielende Violinlehrer, die geneigt sind, mit ganz jugendlichen Schülern an einer Fahrt in die weite und farbenreiche Welt des musikalischen Stils und Ausdrucks, der Harmonie und des Rhythmus teilzunehmen.

So wie in der Elementarschule des Violinspiels, haben wir auch in diesem Heft die Anfangssilben zur Solmisation angeführt. Bei Noten mit Versetzungszeichen und dort, wo infolge von Modulation man mit einem neuen „do“ weiter solmisieren muss, haben wir die betreffende Solmisationssilbe angemerkt. Es ist nicht notwendig, dass jeder Schüler ein jedes Stück sich erst vorsinge, und nur nachher spiele. Man soll die Schüler aber möglichst oft singen lassen und die Solmisations-Zeichen sollen sie stets daran erinnern, dass nur derjenige ein guter Musiker werden kann, der die Noten *vorher* hört und erst *nachher* spielt, dem die Musik beim Lesen der Noten innerlich erklingt, d. h. also: der vom Blatt singen kann!

Die am Ende des Heftes befindlichen Fingerübungen und Etüden sind nicht stufenweise geordnet, man soll sie immer den pädagogischen Aufgaben entsprechend gebrauchen.

Wir bitten auch diesmal — wie im Heft der Elementarunterrichts des Violinspiels — unsere Kollegen und alle, denen die Entwicklung der auf breiter Volksbasis ruhenden ungarischen Streicherkultur am Herzen liegt, ihre Erfahrungen, kritische Bemerkungen und Anregungen uns mitteilen zu wollen.

Budapest, im Februar 1951

Frigyes Sándor — Dr. Pál Járdányi — Endre Szervánszky

A *Hegedűiskola* II. kötetének eredeti, magyar és német nyelvű Előszava (1951)

ELŐSZÓ

Hegedűiskolánk második kötete tovább építi és egyben be is fejezi a fogásmódok rendszerét. Az anyag elrendezése és beosztása a fogásmódok egyre táguló kereteihez alkalmazkodik, és csak a harmadik évben válik attól függetlenné.

A zenei anyag gerince változatlanul a népdal, de viszonylag lényegesen megnövekedett a klasszikus és romantikus darabok száma. A darabok zöme többszólamú feldolgozás, és a kísérő szólam sok esetben szokatlanul igényes. Jól és szívesen hegedülő tanárookra számítunk, akik már a másodéves hegedűssel is örömmel indulnak útnak a zenei stílus és kifejezés, a ritmus és harmónia színes birodalmába!

A kötet végén található ujjgyakorlatok és etűdök függetlenek a sorrendtől. Akkor használjuk fel őket, amikor leginkább felelnek meg céljainknak.

Budapest, 1951 február

Sándor Frigyes–Dr. Járdányi Pál–Szervánszky Endre

AVANT-PROPOS

Ce second cahier de notre Méthode de violon poursuit et achève l'étude des systèmes à jouer. L'ordre et la division des matières qu'il comporte sont déterminés par le nombre sans cesse accru des systèmes à jouer, une totale indépendance vis-à-vis de ces dernières n'étant accessible qu'au cours de la troisième année d'études.

De même que dans le premier cahier, l'élément musical essentiel demeure la chant populaire, mais les morceaux classiques et romantiques occupent maintenant ici une place relativement plus importante. La plupart d'entre eux sont des arrangements à plusieurs voix et l'accompagnement pose souvent des problèmes assez ardu. Nous nous adressons en conséquence à des professeurs animés, en plus de leurs aptitudes, d'un sincère amour de leur métier et disposés à explorer en compagnie de tout jeunes élèves l'immense et chatoyant univers musical du style et de l'expression, de l'harmonie et du rythme.

Le fin de ce cahier comporte plusieurs études et exercices pour les doigts, mais ils ne sont pas présentés de façon progressive: on y aura donc toujours recours en fonction des nécessités pédagogiques.

Budapest, février 1951

Frigyes Sándor–Dr. Pál Járdányi–Endre Szervánszky

A Hegedűiskola II. kötete Előszavának a későbbi kiadások során megrövidített változata magyar és francia nyelven (1951)

ELŐSZÓ

Hegedűiskolánk III. kötete a harmadik év anyagát öleli fel. Az anyag mennyiségének feldolgozása nem okoz majd nehézséget, sőt az ügyesebb növendékeknek idejük marad arra, hogy még ugyanabban az évben a fekvések tanulását is megkezdhetjék.

Itt az előszóban említjük meg és indokoljuk a három leglényegesebb metodikai, illetve pedagógiai elvet, amelyek a füzet megszerkesztésénél irányadóak voltak.

a) Az anyag elrendezése hangnemi szempontból nem követi sem a kvintkör sorrendjét, sem a Gábrriel-Vásárhelyi Hegedűiskola III. füzetében alkalmazott kromatikus sorrendet. – A sorrendben egymás után következő hangnemek nehézségeinek egybehangolása a soron következő vonótechnikai és balkéztechnikai nehézségekkel – csaknem megoldhatatlan feladat. Ha mégis sikerül, a megoldás csak látszólagos, mert a harmadik éve tanuló növendéket aránytalan nehézségek leküzdésére kényszeríti, amelyeket későbbi fejlődése folyamán más, természetesebb eszközökkel fog megoldani. Miért kívánjuk, hogy a növendék az első fekvésben játsszék olyan fordulatokat, amelyeket később más fekvésben sokkal könnyebben fog játszani? És általában, miért szerepeljenek a harmadik év anyagában a szokatlanabb hangnemek túlzottabb arányban, mint ahogy az irodalomban, az életben előfordulnak? Gondosan és módszeresen kell foglalkoznunk a kényelmetlenebbül fekvő hangnemekkel, de az előfordulásukhoz hasonló arányban. A soron következő vonótechnikai és balkéztechnikai formákat tehát hangnemi szempontból könnyű anyagon mutatjuk be.

Hangsúlyozzuk azonban valamennyi hangsor gyakorlásának jelentőségét és szükségességét.

A füzet végén hangsorgyakorlatok formájában közöljük az összes dūr- és moll-hangsorokat, tört hármas- és négyes-hangzatokkal. A hangsorgyakorlatok rendszeres gyakorlását kezdjük meg a tanév legelején és folytassuk egyenletesen az egész év folyamán.

b) A füzet kettősfogásos anyaga a szokásosnál bővebb. – Mielőtt a fekvésekre áttérnénk, alapvető jelentőségű a viszonylag egyszerűbb kettősfogások gyakorlása, mind a balkar elhe-

lyezkedése, mind általában a hangképzés és hangszeren való tájékozódás szempontjából. Az erre vonatkozó anyagot közöljük: üres húros és vegyes kettősfogások csoportjában. A csoportosítást azért tartottuk szükségesnek, hogy a tanár és növendék az egész anyagot mennyiségében és a módszeres felépítés összefüggéseiben is áttekinthesse. A gyakorlatban azonban ne egymás után tanuljuk a kettősfogásos gyakorlatokat és darabokat, hanem iktassuk őket a többi darabok közé.

c) A zenei anyag nagyobb része – eltekintve a kettősfogásoktól – csak kevéssel, több esetben semmivel sem nehezebb, mint a második füzet anyaga. – Az első fekvésben tovább fokozódó nehézségek torlódása helyett inkább a hangképzési és kifejezési lehetőségek kifejlesztése álljon az előtérben. Tehát a magasabbrendű, most már szélesebb stílus területet felölelő és gazdagabb zenei tartalmat szolgáló, *kifejező* technika. Ennek érdekében ismét nyomatékosan hangsúlyozzuk: játsszék a növendék minél többet és rendszeresen tanárának kíséretével! A többszólamú játék ritmikai és harmóniai eleményei nemcsak a zenei elmélyülésnek, de a hangszeres mechanizmus kialakításának is lényeges, lendítő tényezői!

Különös figyelmet kell fordítanunk a magyar nemzeti jellegű zene feldolgozására. Tapasztalataink azt mutatják, hogy a növendékek a magyar zenét ugyan örömmel és lelkesen, de a klasszikus-romantikus műveket *jobban* játsszák. Tudjuk, a beszédes, parlando-jellegű magyar népdal vonós-technikai kifejezése nagyon is problematikus feladat. De nem lehet a magyar vonós pedagógiának szebb és sürgősebb törekvése, mint e feladat megoldása a zenei nevelés és a hangszeres technikai képzés szerves egészében! Egyelőre még sűrűn találkozunk a probléma egyszerűsítésével: a feladat elodázásával a tanulás későbbi éveire, vagy erőszakoltan cigányos játékmóddal.

E füzet megszerkesztésénél nagy segítséget jelentett, hogy rendelkezésünkre állt – a szerzők beleegyezésével – a Gábrriel-Vásárhelyi Hegedűiskola III. füzetének gondosan megválogatott zenei anyaga. Gábrriel Ferenc és Vásárhelyi Zoltán karsztársaknak e helyen is köszönetet mondok!

Budapesten, 1952. július.

Sándor Frigyes

A Hegedűiskola III. kötetének Előszava (1952)

Előszó

Hegedűiskolánk IV. kötete a második és harmadik fekvéssel, illetve a három alsó fekvés összekötésével foglalkozik.

A fekvések tanításánál különös jelentőséggel kerül előtérbe a haladó pedagógia egyik fő alapelve: az önállóságra nevelés. A zeneileg és technikailag jól képzett, öntudatos hegedűs nemcsak tájékozódni képes a különböző fekvésekben, hanem önállóan, maga alkotja meg azt az ujjrendet, amelyet a legtermészetesebbnek és a zenei kifejezés és stílus szempontjából a leginkább megfelelőnek tart. Ennek a készségnek a kifejlesztése a fontos pedagógia lényeges feladata és csak kitartó munkával, a zenei és technikai követelmények összefüggéseinek állandó tudatosításával érhetjük el. A füzet anyagát úgy állítottuk össze, hogy a gyakorlatok és darabok legnagyobb része jellegzetesen alkalmas legyen a megfelelő fekvésre. Ne csak a fekvések ujjrendjét tanulja meg a növendék, hanem azon túl — ismerkedjék meg a fekvések természetével, azzal, hogy a fekvések és a fekvések összekötésének változatos lehetőségei hogyan alkalmazhatók és mennyire segítik a zenei kifejezést!

Általános tapasztalat az, hogy az újabb fekvés ujjrendjének elszigetelt beidegzése sokszor megzavarja az alsóbb fekvések már megszokott ujjrendjét. Célunk, hogy ennek elejét vegyük és ezért a fekvések összekötését már kezdettől fogva, folyamatosan tanítjuk és nem az újabb fekvés ujjrendjének végleges rögzítése után.

A haladó hegedűtechnika a régebben elhanyagolt második fekvés lehetőségeit nagyon is sokra értékeli. Bő anyaggal nyújtunk alkalmat ahhoz, hogy a növendék a lehetőségek számottevő mennyiségével ismerkedjék meg a fekvéstanulásnak már az első éveiben. Egyébként a tanár megítélése szerint, esetenként néhány gyakorlat, vagy darab ki is hagyható.

Az egyes fekvések tanításánál bizonyos mértékig ismét felhasználtuk a fogásmódok rendszerét, ha nem is olyan következetesen, mint az első fekvés feldolgozásánál.

A IV. kötet szerkesztésénél főleg F. Küchler: „Praktische Violinschule” és A. Komarowszky: „Etüden három fekvésben” című művei jelentettek segítséget.

Budapest, 1953. október.

Sándor Frigyes

Vorwort

Das IV. Heft unserer Violinschule befasst sich mit dem Studium der zweiten und dritten Lage, resp. mit der Verbindung der drei unteren Lagen.

Das grundlegende Prinzip der fortschrittlichen Pädagogik — das Bestreben, die Schüler zur Selbständigkeit zu erziehen — erreicht beim Unterricht der Lagen eine besondere Bedeutung. Der musikalisch und technisch gut ausgebildete und selbstbewusste Geiger kennt sich nicht nur in den verschiedenen Lagen gut aus, sondern er schafft sich für seinen eigenen Gebrauch ganz selbständig einen solchen Fingersatz, welchen er mit Rücksicht auf den musikalischen Stil und Ausdruck, als den natürlichsten und angezeigtesten erachtet. Die Ausbildung einer solchen Fähigkeit ist die wesentliche Aufgabe der Violinpädagogik und kann bloss mit ausdauernder Arbeit und mit Hilfe des Erweckens eines ständigen Selbstbewusstseins bez. der Zusammenhänge der musikalischen und technischen Erfordernisse erzielt werden. Das Material dieses Heftes haben wir so zusammengestellt, dass die Übungen und die einzelnen Stücke womöglich speziell für eine gewisse Lage typisch geeignet sein sollen. Der Schüler möge nicht nur die Fingersätze der einzelnen Lagen erlernen, sondern er soll sich auch mit der besonderen Natur der Lagen bekannt machen und daraufkommen, wie und auf welche Weise die verschiedenen Lagen und ihre vielfältigen Kombinerungsmöglichkeiten den musikalischen Ausdruck fördern können.

Die Erfahrungen zeigen es allgemein, dass die abge sonderte Einprägung des Fingersatzes der neu zu erlernenden Lage oft gewisse störende Auswirkung auf die bereits eingewurzelten Fingersätze der unteren Lagen haben kann. Diesem Übel zielbewusst vorbeugend, befassen wir uns schon gleich anfänglich mit der Verbindung der Lagen, also nicht erst nach der endgültigen Fixierung des Fingersatzes einer neuen Lage.

Die fortschrittliche Violintechnik bezeugt für die vielfachen Möglichkeiten der früher ziemlich vernachlässigten zweiten Lage eine hohe Wertschätzung. Demgemäss geben wir dem Schüler mit einer reichen Auswahl viel Gelegenheit dazu, dass er die Vielfältigkeit der Möglichkeiten dieser Lage bereits in den ersten Studienjahren kennen lerne. Übrigens kann der Lehrer seinem Gutachten gemäss und fallweise von einigen Übungen oder Vortragstücken Abstand nehmen.

Beim Studium der einzelnen Lagen haben wir im gewissen Masse auch diesmal vom System der verschiedenen Griffarten Gebrauch gemacht — wenn es auch nicht so konsequent geschah, wie bei der Bearbeitung des Studiums der ersten Lage.

Im Laufe der Zusammenstellung des IV. Heftes haben uns hauptsächlich die Werke F. Küchlers („Praktische Violinschule”) und Komarowszkys („Etüden in drei Lagen”) grosse Hilfe bedeutet.

Budapest, oktober 1953.

Frigyes Sándor

A Hegedűiskola IV. kötetének magyar és német nyelvű Előszava (1953)

Az iskolai énekkoltatás — hála Kodály Zoltán és az ő útmutatásait követő pedagógusok munkásságának — a magyar népzene tette a tanítás alapjává. A hangszeres oktatás ebben a tekintetben messze lemaradt, bár zenepedagógusok között is felülvizsgálták a fejüket bizonyos törekvések ebben az irányban. A hangszertanulást megelőző csoportos előképző megadja a helyes alapot, amennyiben a zenei alapfogalmakkal magyar gyermek- és népdalokon ismerteti meg a tanulókat, a folytatás azonban a zongoratanulás kezdetével elakadt, mert az eddig megjelent zongoraiskolák nem a magyar népzene, hanem a nyugateurópai muzika dallam- és harmóniavilágába vezetik a tanulót.

Ebben a füzetben megfelelő anyagot kívántam adni ahhoz, hogy a magyar gyermek zenei anyanyelvén: a magyar népdalon keresztül ismerkedjék meg a zongorával.

Bizonyára akadnak majd zongoratanárok, akik első pillanatra hiányolják a technikaképző tanulmányokat, ám a tapasztalat meggyőzi majd őket arról, hogy ez az anyag elég ahhoz, hogy egyéb kóta használata nélkül is elérjék vele az első év folyamán végén megkívánt játékkészséget. Semmiesetre se toldjuk meg „kis tanulmányokkal” (Köhler, Burgmüller, stb.), mert ezekkel a dur-moll tonalitású kompozíciókkal kiragadjuk a növendéket a magyar népzene hangulatköréből s föltétlen megzavarjuk. Óvakodjunk az efajta négykezesektől is. Nem a klasszikusok műveitől akarjuk elzárni a növendéket (Haydn, Mozart kis darabjait átlagos növendék jól csak a II. évfolyamban játszhatja), hanem az epigonok szirupos szalonmuzsikájától, amely a fejletlen izlésű tanulót megfertőzheti és visszaszűzhatja abba a zenei légkörbe, amely a mindennapi életben körülveszi.

Módszertant nem adtam az anyaghoz. A zeneelmélet alap-elemeit, a billentyűfajtákat, skálákat, zenei kifejezéseket stb.

a tanár egyénileg kialakult módszere szerint közölje a tanulóval. Billentyűi és ujjgyakorlatokat sem írtam elő. Véleményem szerint a technikafejlesztés módja tanáronként, sőt növendékenként teljesen eltérő lehet, sőt kell is, hogy az legyen. A kótában előírt ujjgyakorlatozásnak nincs semmi értelme: a technikafejlesztő tornát és ujjgyakorlatokat szükség szerint írja elő a tanár a növendéknek.

Az anyag feldolgozása a következő módon történhetik:

A 3. oldalon lévő Játékdalok az előképzőt nem végzett tanulónak szólnak. A kótát félretelve, elnekeljük egynéhányszor az 1. dalt, míg a növendék hallás után meg nem tanulja. Felhívjuk a figyelmét arra, hogy a hangok (1.) különböző hosszúságúak, majd arra, hogy (2.) különböző magasságúak. Így megismertetjük 1. a hangjegyértékekkel, (egyelőre kétféle érték: hosszú-rövid, negyed-nyolcad), az ütem s a ritmus fogalmával általában, 2. a hangmagasság fogalmával (az 1. dalban kétféle magasság: szo-mi; ismertessük ezek kézjeleit is), 3. a betűírással. (szolmizációs betűk, fölöttük a megfelelő hangjegyértékekkel). Ezután ismertessük meg a billentyűzettel a tanulót. Keresessük ki a dalt a zongorán, megadva a kezdőhangot, (pl. f-et, hogy csak fehér billentyűk szerepeljenek), azután sikerestetjük minden hangtól, s ezzel kapcsolatban megismertetjük a tanulót a származtatott hangokkal (felemelés, leszállás), a fekete billentyűkkel is. Végül írassuk le a dalt hallás után betűírással. Utólag ellenőrizze a tanuló a kótából, hogy sikerült-e a lejegyzés. — Így megyünk végig mind az öt dalon. A dalokon kívül, szabad ritmus- és dallamdiktálással gyakoroltassuk a tanulókat.

Mielőtt még az öt dalon végigmentünk volna, fogjunk hozzá Kodály olvasógyakorlatainak tanulásához. (4. oldal.)* Ezeket lapról énekeltesük, szükség esetén előbb ritmizáltassuk (kopogással). Ritmizálásnál szoktassuk a növendéket számolásra, de mindig csak a negyedeket számolja! (Egy-két, sosem szótagolva!)

* Itt kapcsolódnak be az előképzőt végzett tanulók.

Czövek Erna Előszava a Zongora ábécé című kiadványhoz, (1946) (1. o.)

Énekléssel halkan kopogja a negyedeket. Azután zongorán is játssza le a gyakorlatokat, bármely hangtól. Zongorázás alatt ne számoljon.

A 6. oldalon lévő 3 gyermekdal tanulását a 10. olvasógyakorlatnál kezdetjük el. Kótából énekelve, majd kótából zongorázva, végül fejből is tanulja meg őket a növendék.

Ezután térünk rá a kótaolvasásra. Az erre szolgáló gyakorlatokat (6. o.) a következő sorrendben dolgozhatjuk fel: 1. a tanuló számolásra kopogja a dal ritmusát. 2. Olvassa a hangjegyeket (a módosított hangok nem okoznak nehézséget, ha eleget transzponáltattunk!) 3. Énekelje a dalt a) szolmizálva, b) hangnévvel, c) szöveggel. 4. Keresse meg a zongorán a megfelelő öt billentyűt, állapítsa meg a tonikáját és hangnemet s zongorázza kótából. 5. Tanulja meg fejből. 6. Transzponálja legalább három hangnembe. Kótából zongorázásnál nagyon ügyeljünk az első perctől arra, hogy a növendék pontosan érezze az öt ujját alatt az öt billentyűt; lazán, de állandóan tartsa fölöttük az ujjait és soha a kezére ne nézzon!

Ha a növendék külön kézzel kezd otthonosá lenni a billentyűkön, egyik-másik dalhoz játsszék a másik kezével dudakíséretet, negyed, vagy fél értékben (a tonika és kvintje egyszerre megszólaltatva, vagy felbontva). Igen alkalmasak erre az 1., 2., 3., 4., 5., 10., 13., 15. dalok.

A kótából való kétkézes játék bevezetésére a kvintelő dallamok szolgálnak. (9. o.) Ezek lejátszása előtt is keresse meg a növendék a tonikát és állapítsa meg a hangnemet oly módon, hogy a tonikától kikeresi a skálát. Vigyázzunk, hogy csak a dallamban előforduló hangokból építse fel a skálát és a pentaton hangnemeket ne egészítse ki 7 fokra!

A kísérettel ellátott kvintelő dallamoknál (pl. 8., 17., 18., 19.) előbb mindig énekeltesük s játsszassuk le a dallamot kíséret nélkül. Ugyanezt tegyük minden megosztott szolam dalbanál is

(pl. 15., 20., 26., 27. stb.). Ne mulasszuk el úgy is feldolgozni, hogy a dallamot énekelje s csak a kíséretet zongorázza a tanuló. Két önálló szolam esetében (pl. 14., 25., 28. stb.) felváltva játssza s énekelje a szolamokat.

A 11. oldalon lévő kánonok leírt szolamát énekelje s zongorázza a növendék; ha már tudja a dallamát, énekelje hozzá a második szolamot (a csillag jelnél lép be), majd megfordítva, énekelje a leírt szolamot s játssza a másodikikat, végül játssza le két kézzel. Ne vegyük a kánonokat sorban egymás után, hanem az első három (amely tulajdonképpen összesen csak egy téma) feldolgozása után haladjunk tovább az anyagban s később vegyünk belőlük egyet-egyet aszerint, hogy mennyire fejlődött közben a növendék kétszólamú hallása.

A továbbiakban sem kell föltétlenül a számok szerinti sorrendet betartanunk, hiszen a haladás növendékeként különböző aszerint, hogy hallása, kézügyessége, vagy olvasási készsége fejlődik-e gyorsabban. Természetesen más módon és más sorrendben is taníthatjuk a „Zongora-Ábécé” anyagát; fentiekben nem utasítást kívántam adni, csak ismertettem egyfajta módját a helyes feldolgozásnak, tisztán zenei szempontból. A technikai megoldást s a technikaképzést az év folyamán a tanárnak kell megadni a saját és a növendék egyéniségének megfelelően. Ez véleményem szerint az a tudomány, amit a tanárképzésben s tanítási gyakorlatunkban kellett elsajátítanunk, „zongoraiskolából” megtanulni, kaptafára húzni nem lehet.

Ahhoz, hogy a zongoratanár ezt a füzetet haszonnal taníthassa, ismernie kell a magyar népzene és a mai zenepedagógia irányát, amely a súlyt a belső hallás fejlesztésén keresztül a helyes zenei elképzelésre fekteti. Ezért áttanulmányozásra ajánlom Kodály Zoltán: A magyar népzene c. könyvét és Írsai Vera: Bevezetés a zenébe c. füzetét.

Budapest, 1946 augusztus 1.

CZÖVEK ERNA

Czövek Erna Előszava a Zongora ábécé című kiadványhoz (1946) (2. o.)

ELŐSZÓ

Fuvolaiskolánkban a zenei és technikai tudnivalók fokozatos adagolásával igyekeztünk simává, zökkenőmentessé tenni a kezdő növendék számára a fejlődés útját.

Magyar iskolát adunk közre. Célunk, hogy a növendék először zenei anyanyelvünkön, a magyar népzene nyelvén szólaljon meg a hangszerével. A gyakorlatok nagy része éppen ezért népdal, vagy a népdal szellemében fogant kompozíció. A magyar zene mellett az idegen népzene és a klasszikus zene is helyet kapott a kötetben. A szó régi értelmében vett etüd-ből csak annyit közöltünk, amennyi feltétlenül szükséges. A gyakorlatok zöme élő zene, műgonddal, zenei igénnyel formált kompozíció.

Kíváncsú, hogy a két fuvolára írt darabok valóban két fuvolán szólaljanak meg. A hangzó második szólam (a tanár, vagy esetleg haladó növendék előadásában) segíti a növendék játékát, fejleszti zenei érzékét, azonkívül zenélési kedvét is fokozza.

A gyakorlatok első hangja (alteráció, vagy moduláció esetén több hangja) alá írt szolmizációs jelek fontosságára külön rá kell mutatnunk. A növendék előbb énekelni tanulja meg a feladott gyakorlatot, ha már tisztán, pontos ritmusban, hibátlanul szolmizálja, csak akkor játssza el a hangszeren. Igazi művelt zenésszé csakis így válhat: a hangokat hallania kell, mielőtt megszólaltatná. Ez a módszer gazdaságosabb is, időt takarítunk meg vele. A zenei és technikai feladatokat, melyek máskülönben egyszerre zúdulnának a növendékre, így ketté választottuk. Mire a hangszeréhez nyúl, a dallam már él a fejében, s így minden figyelmét a technikai nehézségek leküzdésére fordíthatja.

A „Skálaminták“ c. fejezetben csak C-durt és a-mollt dolgoztuk ki az összes gyakorlásra szánt változatokban, a többi hangnemet ezek mintájára gyakoroljuk.

A Jeney Zoltán *Fuvolaiskola* Előszava (1952)

Előszó

Klarinétiskolánk megírásakor három szempontot tartottunk szem előtt. Azt, hogy magyar legyen, hogy unalmas gyakorlatok helyett, formás és – amennyire lehet – változatos zenén nevelődjék a növendék, továbbá azt, hogy a technikai és a zenei problémák lépcsőzetesen és ne ugrásszerűen emelkedjenek, ugyanakkor viszont egy-egy lépcsőfokon ne időzzünk feleslegesen sokáig.

Iskolánk zenei alapja a magyar népdal; néhány klasszikus mű mellett a darabok nagy többsége népdalfeldolgozás vagy a népdal szellemében fogant kompozíció. A változatosság céljából két klarinéttra írt darabokat közlünk; ezzel mindjárt a növendék társaszenélési készsége is fejlődik. A második szölamot a tanár vagy magasabb osztályú növendék játssza:

A darabok első hangjánál, továbbá a kényesebb hangoknál és hangnem változásoknál beírtuk a megfelelő szolmizációs jelet. Ezzel is fel akartuk hívni a figyelmet a szolmizáció fontosságára és arra, hogy az egyes darabokat a növendék előbb énekelje el szolmizálva, azután tanulja meg a hangszereken. Ez a szolmizálva éneklés természetesen nem pótolhatja a hangszer-tanulást megelőző zenei előképzőt, sem pedig a hangszer-tanulással párhuzamosan folyó – minden muzsikusszá számára nélkülözhetetlen – szolfézs-tanulmányokat.

A darabok felett a rövidítések: B. K., H. M., J. P., Sz. E. a szerzők – Berkes Kálmán, Hajdu Mihály, Járdányi Pál és Szervánszky Endre nevére utalnak.

Budapest, 1953 szeptember hó.

Balassa György

Berkes Kálmán

Vorwort

Die vorliegende Klarinetten-Schule soll nicht für ein vollends abgeschlossenes Werk gehalten werden, das den Schüler von den Anfangsgründen bis zur Bewältigung der grössten technischen und musikalischen Schwierigkeiten geleitet.

Beim Verfassen dieser Klarinetten-Schule waren wir bestrebt, bei der Anfangsstufe der Instrumenten-Handhabung die Lücken und Mängel einzelner älterer Schulen zu vermeiden, ohne hierbei die Schwierigkeiten für den Anfänger zu erhöhen. Die Übungen wurden sorgfältig ausgewählt, um nicht zulange Zeit für die einzelnen technischen und rhythmischen Probleme verwenden zu müssen. Auch haben wir von der Einstellung komplizierter rhythmischen Formeln, Triller und verschiedentlicher Verzierungern Abstand genommen,

da diese die Aufmerksamkeit des Schülers von den grundlegenden Erfordernissen der Instrumenten-Handhabung ablenken könnten.

Der Grossteil der Materie der Schule sind ungarische Volkslieder oder im volkstümlichen Style verfasste Kompositionen, die wir mit Werken der vorklassischen und klassischen Meister ergänzt haben. Wir verwenden von Anfang an tunlichst die Zweistimmigkeit, weil dadurch das Gefühl für das Zusammenspiel und die Anpassungsfähigkeit des Schülers gefördert, sowie sein Gehör und rhythmisches Empfinden wesentlich gestärkt wird.

Die Schule umfasst das ganze Lehrmaterial des ersten Unterrichtsjahres und kann mit ganz leichten Vortragsstücken mit Klavierbegleitung ergänzt werden.

A Balassa–Berkes *Klarinétiskola* Előszava (1953)

ELŐSZÓ

Zenepedagógiánk mindaddig nélkülözötte a magyar fagott-iskolát. Ezt a hiányt kívántam pótolni, amikor zeneszerzőinkkel karöltve számos, erre a célra készült magyar zenemű felhasználásával készítettem el az első magyar fagott-iskolát. Munkám célja, hogy a tanuló folyékony, érett technikára és elmélyült előadásra tegyen szert. Az iskolában szereplő magyar művek, gyakorlatok arra szolgálnak, hogy a tanuló zenei anyanyelvén keresztül ismerje meg hangszerét. Mindemellett iskolámban nagy számban szerepelnek a külföldi klasszikus művekből merített példák, hogy minden tanuló — bármilyen nemzetiségű is — egyforma érdeklődéssel és eredménnyel sajátítsa el a szükséges hangszertechnikát és művészi előadást.

Az iskolában számos duettet alkalmaztam, mert sok évi tanári működésem során azt tapasztaltam, hogy a tanuló biztosabban tanul, ha kíséretre támaszkodik, mint ha csak szólóban játszik.

A modern zenepedagógia fontosnak tartja, hogy a hangszeren játszandó gyakorlatokat előbb szolmizáljuk, mert az énekkel megoldott intonálási és ritmikai problémák után a hangszer-támasztotta nehézségeket könnyebb leküzdeni. Több gyakorlat elejére könnyítésként odairtam a megfelelő szolmizációs jelet. Az elvégzett gyakorlatoknál ne a számbeli mennyiségre, hanem a szép hangra, a pontos ritmusra és a művészi előadásra fektessünk súlyt.

Budapest, 1955.

HARA LÁSZLÓ

W O R W O R T

Unserer Musikpädagogik fehlte bisher eine ungarische Fagottschule. Diesem Mangel wollte ich abhelfen, als ich gemeinsam mit unseren Komponisten und unter Verwendung zahlreicher, eigens hierfür geschaffener Tonwerke die erste ungarische Fagottschule zusammenstellte. Der Zweck meiner Arbeit ist, den Schüler zu einer reifen, flüssigen Technik und einem vertieften Vortrag zu verhelfen. Die in die Schule aufgenommenen ungarischen Werke und Übungen sind bestimmt, dem Schüler das Kennenlernen des Instrumentes durch seine musikalische Muttersprache zu erleichtern. Ausserdem ist eine grosse Zahl von Beispielen — aus ausländischen klassischen Werken geschöpft — zu finden, damit jeder Schüler — welchem Volke er auch angehören mag — sich die nötige Instrumentaltechnik und den künstlerischen Vortrag mit gleichem Interesse und guten Erfolg erwerben kann.

In die Schule wurden auf Grund meiner langjährigen Unterrichtspraxis zahlreiche Duette eingestellt, da der Schüler erfahrungsgemäss sicherer intoniert, wenn er sich auf die Begleitung stützen kann.

Der zeitgemässe Musikunterricht legt grossen Wert auf vorhergehendes Solmisieren der zu spielenden Instrumentalübungen, da nach den durch Singen gelösten rhythmischen und Intonierungsproblemen auch die Schwierigkeiten des Instrumentes leichter zu überwinden sind. Vor einigen Übungen sind daher auch die entsprechenden Solmisationszeichen vermerkt. Bei der Ausführung der Übungen soll das Gewicht keineswegs auf die Anzahl, sondern stets auf schönen Ton, genauen Rhythmus und künstlerischen Vortrag gelegt werden.

Budapest, 1955.

LÁSZLÓ HARA

A Hara László *Fagottiskola* Előszava (1955)

Köszölgény
 DIJATALAN
 Népművelési Minisztérium.
 V. Bathory u. 10.
 Tel: 123-410.
 Járdányi Pál főiskolai
 tanár,
 Budapest. *XII. Főmunkálat 782*
 VI. Birtokos téri 7.

8774-1-7/1953.VIII.sz.

Tárgy: 1952/53. tanévi szakfelügyelet.

Előadó: Hegedüs Éva.

Megbízom Önt a győri és a debreceni zeneművészeti szakiskolák szolfézs tantergének szakfelügyeletével az 1952/53-as tanévben.

A szakfelügyelet célja a szakiskolai oktatómunka ellenőrzése, megjavítása és magasabb színvonalra emelése. Ezért kérem, hogy tanácsaival, építő bírálatával, aktív közreműködésével és ha lehetséges levélbeli kapcsolat kiépítésével segítse a szakiskolák érdemi munkáját; észrevételeit közölje az egyes tanárokkal vagy a tanszak egészével és tájékoztassa mindig a szakiskola igazgatóját is.

Kérem, hogy a művészeti, pedagógiai és szervezeti hiányosságokra - írásos jelentés formájában - hívja fel a zeneoktatási osztály figyelmét is. Véleményét és tapasztalatait, javaslatait tartalmazó jelentését legkésőbb a tanév végén kérem, de elősegítené a feldolgozást, ha a jelentéseket az egyes utazások után esetenként küldené el.

Szüksége snek látom, hogy a zeneművészeti szakiskolákat a tanév folyamán kétszer (ha a fentiekben zeneiskolákat is megjelöltem, azokat legálább egyszer) látogassa meg. A látogatásokra, főképp tanrendi okok miatt, az iskoláknak fel kell készülniök, ezért szükséges, hogy az igazgatókat lehetőleg jóelőre értesítse érkezéséről.

A szakfelügyelet költségeit a minisztérium a szakfelügyelő munkahelyére utalja ki.

A vidéki szakfelügyeleti utak költségei címén a következő tételek számolhatók el:

- | | |
|---|----------------------------|
| 1./ gyors vagy személyvonat fapados jegy ára, | |
| 2./ napidíj (8-12 óráig) | 15.50 Ft |
| 12-24 " | 31.-- " |
| 24-36 " | 46.50 " stb. napidíj jár) |

Vasut helyett autóbusz, illetőleg repülőgép igénybevehető, ha ezzel a szakfelügyelettel elöltött időt lényegesen csökkenteni lehet. A szakfelügyelettel kapcsolatos költségekről 1953. június hó 30-ig bezárólag összesített elszámolást kell készíteni a mellékelt minta szerint, a népművelési minisztérium Pénzügyi főosztálya számára.

Ha a költségek fedezetére az utielőleg kevés, kérem újabb igénynek közlését. Az előlegből fel nem használt összeget pedig a 67.270.07.05 sz számlára kell visszafutalni.

Budapest, 1953. évi január hó 16.

A kisdvany hitelűl:

Várnai Klára s.k.
osztályvezető.

irodavezető.

ERKEL FERENC
ZENEMŰVÉSZETI SZAKISKOLA
BUDAPEST, VI., NAGYMEZŐ U. 12.
TELEFON: 224-401.

Ikt. szám:
Tárgy:

dr. Járdányi Pál
a Zeneművészeti Főiskola tanára,
Budapest.

Hivatkozással szóbeli megbeszélésünkre, tisztelettel felkérem, hogy előadását a tanári kar számára tervezett továbbképző előadások keretében január hó 12-én, szerdán, d.u. 4 órakor legyen szíves megtartani intézetünk stúdiótermében /V., Semmelweis u. 12./. Az előadás címe megbeszélésünk értelmében: "A népzene a pedagógiában".

Amennyiben ez a dátum nem felelne meg, kérjük szíves értesítését. Ha értesítést nem kapunk, december 30-án a tanári kar számára a fenti dátumot publikáljuk.

Megértését és értékes segítségét előre is hálásan köszönöm.

Budapest, 1954. december 23.



kezelt
Sándor
Sándor Frigyes
igazgató

Az Erkel Ferenc Zeneművészeti Szakiskola igazgatójának, Sándor Frigyesnek
felkérő levele (1954)

Ismételtes a címszóval! Beérkezési hely: Iktatószám: Összár (dátum): Mellékletek: Melléklet helye: db. Utasítás irattári elhelyezésre:		 NÉPMŰVÉSZETI INTÉZET Budapest, I. Corvin-tér 3 M e g b í z ó l e v é l .		Telefon: 359.739 Székhely: NÉPMŰVÉSZETI INTÉZET Budapest MNR iratkezelés: 50.231.0.2 Postafiók: 114. Postasz. 2.
A levél keze- és száma	Név: 19 Összár: 19	Dátum: Állomány:	Összár: Név:	
Tárgy: Megbizom Járdányi Pál tanár urat, hogy a 32-I-376/1954. No. II. sz. utasítás értelmében lebonyolításra kerülő szakmai képesítő-vizsgák vizsgabizottságában, mint a zenei bizottság tagja vegyen részt. Kérem, hogy a bizottság munkájában legjobb tudása és lelkiismerete szerint működjék közre és az ott elhangzottakat hivatali titokként kezelje. Megbízatása 1955. április 15-től 1956. március 1.-ig tart.		 /Széll Jenő/ a Népművészeti Intézet igazgatója a központi bizottság elnöke.		

A Népművészeti Intézet igazgatójának, Széll Jenőnek megbízólevele (1955)

Forgalom Belföld+Külföld

Z-szám	Szerző	Műcím	2005.01.01	2006.01.01	2007.01.01	2008.01.01	2009.01.01
8064	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola I	334	363	349	267	161
8065	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola II	235	217	269	297	114
8066	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola III	277	290	300	288	62
8067	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola I V/a	227	257	318	219	69
8068	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola I V/b	247	367	326	311	100
8069	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola V	292	434	307	360	70

Forgalom Külföld

Z-szám	Szerző	Műcím	2005.01.01	2006.01.01	2007.01.01	2008.01.01	2009.01.01
8064	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola I	312	350	326	251	147
8065	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola II	216	210	256	267	107
8066	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola III	145	178	178	173	46
8067	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola I V/a	152	206	248	145	58
8068	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola I V/b	165	303	263	236	86
8069	Sándor-Járdányi-Szervánszky	Hegedűiskola V	256	383	260	312	69

A Sándor – Járdányi – Szervánszky *Hegedűiskola* eladási mutatói 2005-től 2009-ig

Forgalom (Belföld+Külföld)

Z-szám	Szerző	Műcím	2005.01.01	2006.01.01	2007.01.01	2008.01.01	2009.01.01
997	Járdányi Pál	Concertino per violino e pianoforte	67	46	63	60	9
3236	Járdányi Pál	Magyar tánc	47	42	37	38	11
3249	Járdányi Pál	Arietta	0	2	2	3	0
5491	Járdányi Pál	Szonatina	10	11	11	24	3
8812	Járdányi Pál	Hegedűduók	9	1	14	5	6

Forgalom Külföld

Z-szám	Szerző	Műcím	2005.01.01	2006.01.01	2007.01.01	2008.01.01	2009.01.01
997	Járdányi Pál	Concertino per violino e pianoforte	57	40	62	48	8
3236	Járdányi Pál	Magyar tánc	42	39	20	32	6
3249	Járdányi Pál	Arietta	0	2	1	3	0
5491	Járdányi Pál	Szonatina	10	11	11	10	2
8812	Járdányi Pál	Hegedűduók	5	0	6	1	5

Járdányi Pál hegedűre írt kompozícióinak eladási mutatói 2005-től 2009-ig

Bibliográfia

Balassa–Berkes: *Klarinétiskola. Járdányi, Szervánszky, Vácsi műveinek felhasználásával.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953.

Bartók Béla: *Mikrokozmosz zongorára. Előszó.* Budapest: Editio Musica Budapest, 1987. – a Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. engedélyével. 11. o.

Bencze Lászlóné dr. Mező Judit: *Levél a Járdányi családnak.* Debrecen, 2009.
(Kézirat, Járdányi-hagyaték Budapest).

Berlász Melinda: „A közreadó előszava”. In: Berlász Melinda. (közreadó): *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 11-16. o.

—————: „Szerkesztői kommentár Járdányi Pál: >Zathureczky Edéről< című írásához”. In: Berlász Melinda. (közreadó): *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 374. o.

Czövek Erna: *Zongora–Ábécé. A zongoratanulás első évfolyamának teljes anyaga.* Budapest: Cserépfalvi, 1946.

Dénes László: „Az új hegedűiskola módszertani ismertetése”. In: Dénes László: *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről.* Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005. 7-31.o.

—————: „Iskoláink, etüdkiadványaink néhány metodikai, didaktikai vonatkozásáról”. In: Dénes László: *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről.* Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005. 73-81.o.

Galamian, Ivan: *A hegedűjáték és tanítás alapjai.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Hambalkó Edit: *Levél a Járdányi családnak.* Budapest, 2009 (Kézirat, Járdányi hagyaték)

Hara László: *Fagott-iskola. Dávid Gyula, Maros Rudolf, Járdányi Pál, Székely Endre műveinek felhasználásával.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1963.

Járdányi Pál hagyatéka (Kéziratok, levelek, dokumentumok, Járdányi család tulajdonában).

Járdányi Pál: *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár: Erdélyi Tudományos Intézet, Minerva 1943.107.1.lásd Bibliográfia in: Berlász Melinda. (közreadó): *Járdányi Pál Összegyűjtött Írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 397.o.

—————: *Prológus a műjegyzékhez*. Budapest, 1961 (Kézirat, Járdányi család).

—————: „Folk Music and Music Education.” In: Sándor Frigyes (edt.): *Music Education in Hungary*. London: Boosey & Hawkes - Budapest: Corvina Press, 1975. 13-27.o.

—————: „Pedagógia”. In: Berlász Melinda. (közreadó): *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 88-92. o.

—————: „Hogyan kell magyar zenét előadni?” In: Berlász Melinda. (közreadó): *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 236-238.

—————: „Curriculum vitae ” In: Berlász Melinda. (közreadó): *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 391.o

—————: „Zathureczky Edéről”. In: Berlász Melinda. (közreadó): *Járdányi Pál Összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 373-374. o.

Jeney Zoltán: *Fuvolaiskola. Dávid, Járdányi, Szervánszky műveinek felhasználásával*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962.

Kecskeméti István: *Járdányi Pál*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967.In: Mai magyar zeneszerzők.

Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.

Kodály Zoltán: „Járdányi Pál”. *Studia Musicologica*. 9/1-2 (1967): 5-6.

Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar Zeneszerzők. 32. Budapest: Mágus, 2004.

—————: „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 223-274 o.

Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998.

Sándor Frigyes–Járdányi Pál–Szervánszky Endre: *Hegedűiskola I-V. kötet*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1949-53.

Sándor Frigyes: „Előszó” In: Sándor Frigyes–Járdányi Pál–Szervánszky Endre: *Hegedűiskola I-V. kötet*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1949-53.

Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2004.

Szigeti József: *A hegedűről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.