

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

„Messzi élő valóság”.
Lajtha László utolsó alkotókorszaka
(1945–1963)

Ozsvárt Viktória

Témavezető: Dalos Anna (PhD)

Doktori értekezés

2020

„Messzi élő valóság”. Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945–1963)

Tartalomjegyzék	I
Rövidítések	III
Köszönet	IV
Bevezetés	V
I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere	
1. Népzene kutatás a vasfüggönyön innen és túl	1
2. Találkozások a direktívával	19
3. Lajtha zeneszerzői pályája 1945 és 1963 között	31
II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia	
1. Lajtha szimfóniáinak modelljei	53
2. Filmzene és szimfóniák	75
3. Toposzok a kései szimfóniákban	95
3.1. Korálszerűen szerkesztett dallamok	102
3.2. Hangszerszólók	108
3.3. Kisszekundos motívumok	111
4. Lajtha „éjszaka zenéi” – idill és tragikum határán	117
III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd	
1. A „programmszerűség” kérdése Lajtha zenéjében	133
2. A Bartók-vita – A 7. szimfónia (op. 63)	152
3. Lajtha és a tömegek	173
4. A népzenei inspiráció	
4.1. A népzenei inspiráció Lajtha műveiben	184
4.2. Népi dallamvilág és klasszikus formaépítés – A 7. vonósnégyes (op. 49)	196
4.3. Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus? – A két Sinfonietta (op. 43 és op. 62)	204
5. Egyházi műfajok – vallásos zenék?	216
5.1. A két mise	222
5.2. A Magnificat (op. 60) és a <i>Három Mária-himnusz</i> (op. 65)	228

Tartalomjegyzék

IV. A ritmuskezelés jelentésrétegei Lajtha zenéjében – Táncok és indulók	
1. Ritmusról, táncról és táncosokról	243
2. Lajtha vonósnégyesei	263
2.1. A 10. vonósnégyes (op. 58) és az <i>Udvarhelyi táncok</i>	269
2.2. A menüett jelentésköre a kései vonósnégyesekben	279
3. Keringők. Intermezzo (op. 59)	284
4. Indulótípusok Lajtha műveiben	293
5. Mesevilág és háború – <i>Quatre Hommages</i> (op. 42)	300
Összegzés	317
Függelékek	
(A) függelék. Lajtha László élete évszámokban (1945–1963)	321
(B) függelék. Lajtha műveinek jegyzéke a művek alapvető adataival	332
(C) függelék. Lajtha László levelezésének adatai (1945–1963)	351
Bibliográfia	394

Rövidítések

- A kockás füzet* Erdélyi Zsuzsanna. *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval* [Solymosi Tari Emőke közr.]. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- Fejezetek* Breuer János. *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica, 1992.
- Grove* Stanley Sadie (szerk.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 1–29*. London: Macmillan, 2001.
- Két világ közt* Solymosi Tari Emőke. *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- Lajtha 23 levele Barraud-hoz* Berlász Melinda. „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-hoz”. *Magyar Zene* 34/1 (1993. március): 13–42.
- LÖI I.* Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- MNL OL Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára
- MZA KAB 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, *Budapesti hangversenyek adatbázisa*
http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp Utolsó megtekintés dátuma: 2020.09.02.
- Önarckép tollal (1–4)* Gyenge Enikő. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (1)–(4)”. *Muzsika* 46/2, 3, 4, 6 (2003. február, március, április, június): 7–13., 17–22., 9–13., 10–16.

Köszönet

Mindenekelőtt köszönettel tartozom témavezetőmnek, Dalos Annának, aki munkaadómként lehetővé tette a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivumában letéti gyűjteményként elhelyezett Lajtha-hagyaték alapos megismerését, majd disszertációm konzulenseként az elmúlt években fáradhatatlanul olvasta és javította szövegeimet. Hálás vagyok értékes tanácsaiért és lényegre tapintó kritikájáért, melyek messzemenően hozzájárultak a dolgozat létrejöttéhez. A dolgozathoz szintén elengedhetetlen kottapéldák grafikázását Mészéna Beátának, a disszertáció angol nyelvű tézise lektorálását Brian McLeannek köszönöm. Lajtha László jogörökösének, Gyurkó Csillának és Gyurkó Tündének köszönöm, hogy lehetővé tették a hagyaték kutatását, valamint engedélyezték az egyes dokumentumok felhasználását az elmúlt években napvilágot látott különböző publikációimban.

Munkám intézményi háttérének biztosításáért köszönet illeti a BTK Zenetudományi Intézetet, kollégáimnak pedig a munkám során nyújtott segítséget köszönöm. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum munkatársainak – Kusz Veronikának, Laskai Annának, Wutzel Eszter Emiliának, Ignác Ádámnak és Szabó Ferenc Jánosnak – köszönöm a kutatócsoporti szemináriumok keretében és azon kívül is a dolgozathoz fűzött hasznos észrevételeiket, valamint a lelki támogatást. Hasonlóképpen köszönettel tartozom a Zeneakadémia doktorszemináriuma keretében elővezetett szövegeim megvitatásáért a doktorandusz kollégáknak, és mindenekelőtt az alkalmakat vezető Vikárus Lászlónak.

Köszönetemet fejezem ki a gyűjteményük kutatását lehetővé tevő intézményeknek: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem irattárának, a Néprajzi Múzeum gyűjteményének, valamint a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárának.

A dolgozat létrejöttéhez az Új Nemzeti Kiválóság Program ösztöndíjai, a Dalos Anna által vezetett NKFIH K 123819 számú pályázat, valamint a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj jelentős anyagi és eszközbeli támogatással járultak hozzá, lehetővé téve ezzel a zavartalan munkavégzést.

Végül, de nem utolsósorban hálásan köszönöm szüleimnek és páromnak a nyugodt kutatómunka feltételeinek biztosítását, a szeretettelgi támogatást és a türelmet.

Ozsvárt Viktória

Budapest, 2020. szeptember 02.

Bevezetés

2015 nyarán az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma külső munkatársaként Dalos Anna támogatásával lehetőségem nyílt az archívumban 2013 óta letéti gyűjteményként őrzött Lajtha-hagyaték dokumentumainak rendezésére.¹ Örömmel vállaltam a feladatot, mivel Lajtha László néhány művét – a fuvolára és fuvolás kamaragyüttesre komponált darabokat – a hangszeres zenész nézőpontjából már jól ismertem,² és frissen végzett muzikológusként foglalkoztatni kezdtek a zeneszerző életművének zenetörténeti összefüggései. Mivel éppen a gyűjteményrendezés lehetőségének felmerülése idején felvételiztem a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem doktori iskolájának PhD képzésére – ahol 2015 szeptemberétől meg is kezdhettem tanulmányaimat – egyértelmű volt, hogy disszertációm témája valamilyen formában Lajtha életművéhez kapcsolódik majd.

A konkrét tématerv a következő években többször módosult. Az elsőként felmerült ötlet szerint az értekezés Lajtha I. világháborús élményeinek zenei reprezentációját vizsgálta volna a korai és középső alkotókorszak (1913–1945) műveire koncentrálna. A „Nagy Háborúban” a zeneszerző lovas felderítőként és tüzértisztként teljesített szolgálatot,³ ami a személyesség jelentéstöbbletével gazdagítja az 1920-as és 1930-as évek termésében számos alkalommal fölbukkanó indulókat és az egyéb, katonai asszociációkat keltő hangzásokat. Csupán egyetlen kiragadott, ám annál beszédesebb példa erre az 1933-ban írt *Lysistrata* (op. 19) című táncjáték, mely a háborút – a Lajtha által megtapasztalt tragikus valósággal szemben – groteszk humorral, egy igencsak

¹ A Lajtha-hagyatékot a zeneszerző halála után özvegye, Lajtha Lászlóné született Hollós Róza gondozta, majd halála után a zeneszerző unokahúga, dr. Lajtha Ildikó folytatta a megkezdett munkát. 2001-ben az ő kívánságára került a Lajtha-hagyaték a Váci utcai lakásból a Hagyományok Házába, majd 2013-tól a Zenetudományi Intézetben kapott helyet. Ugyanebben az évben nyílt meg a dolgozószoza bútoraiból kialakított Lajtha-émlékszoza, mely jelenleg is látogatható az intézmény Zenetörténeti Múzeumának állandó kiállításaként. A bútorokon kívül a zeneszerző személyes tárgyainak egy része a szobában 2017-ben, a komponista születésének 125. évfordulója alkalmából elhelyezett vitrinben került kiállításra.

² A 2000-es évek elejétől olyan kiváló művészek tűzték műsorukra a kompozíciókat, mint Matuz István, Gyöngyössi Zoltán vagy Ittész Gergely. A művekből lemezfelvételek is készültek: Ittész Gergely Lajtha fuvolára és zongorára írt Koncertszonátáját rögzítette CD-re a Hungarotonnál. *The Great Book of Flute Sonatas Vol. 5. – Soviet and Hungarian Works*. Hungaroton, 2018 – HCD 32777. Matuz István Lajtha teljes fuvolás kamarazenéjét játszotta lemezre Jandó Jenő, Szilvási Júlia és Vass Katalin társaságában. *Chamber Music with Flute*. Hungaroton, 1998 – HCD 31647. *Chamber Music with Harp*. Hungaroton, 1999 – HCD 31776.

³ Solymosi Tari Emőke csak a tüzértisztként végzett szolgálatot említi, ugyanakkor Lajtha harctéri leveleiből kiderül, hogy lovas felderítőként is szolgált. Solymosi Tari Emőke, „...magam titkos szobája”. *Lajtha László A kék kalap című vígoperájának keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai* (Budapest: Hagyományok Háza, 2007), 12. A szakaszparancsnokból felderítővé történő áthelyezés tényét Lajtha 1915. október 9-ei levelében közölte menyasszonyával. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.024:1.

profán vígjáték keretében mutatja be, az 1937-es bemutatóról szóló kritikák egyike egyenesen „kabarés csúfokodást” emlegetett a darab kapcsán.⁴

A disszertáció első terve tehát az ilyen és ehhez hasonló stíláriis megoldások jelentésrétegeinek feltárására irányult volna, az életmű feltérképezésének nekilátva azonban hamarosan a nagyzenekari alkotások, ezen belül is a szimfóniák felé terelődött a figyelmem. Ekkor merült föl immár második tématervként egy, a szimfóniákat középpontba állító és azokat elemző-értelmező dolgozat lehetősége. A zenetörténeti hagyományhoz sok szállal kötődő, ám azt mégis figyelemre méltó módon újrafogalmazó kompozíciók vizsgálata egyfelől a műfaj történet szempontjából, másfelől Lajtha zeneszerzői gondolkodását illetően ígért tanulságos adalékokat. Mivel a szimfóniasorozat jelentős része – a kilenc szimfóniából hét alkotás – a zeneszerző utolsó alkotókorszakának (1945–1963) termésébe tartozik, a vizsgálódás hamarosan kiterjedt e periódus más műfajokban írt darabjaira, majd lépésről lépésre kialakult a jelen értekezés tématerve, ami Lajtha kései műveinek zenei elemzését tűzi ki céljául, egyfajta belső életrajz megírására törekedve.

A komponista életművének periodizálásakor a korábbi Lajtha-szakirodalomban elfogadott korszakhatárokból indultam ki. Berlász Melinda 1990-ben a *Magyar Zene* folyóirat hasábjain két részben publikált tanulmányában az egyes „műfajcsoportok” és „műfajláncolatok” szerepét vizsgálta az alkotói pályán, és ez alapján jelölte ki a korszakokat elválasztó határköveket.⁵ Tanulmányában Berlász – szinte a teljes alkotói pályát lefedve – 1920 és 1963 közé helyezi Lajtha érettkori műveit, amelyeket többféleképpen tart csoportosíthatónak.⁶ Zenei szempontok alapján négy alkotói periódust különböztet meg, és hangsúlyosan kiemeli a harmadik és negyedik periódus határán, 1948-ban komponált 3. szimfónia (op. 45) korszakindító és egyben korszakzáró jelentőségét.⁷ Ennek értelmében Berlász 1949 és 1963 közé teszi a zeneszerző negyedik alkotói periódusát, melyet jellemzése szerint az eredmények összefoglalása jellemez.⁸ 1992-ben megjelent monográfiájában Breuer János három szakaszra osztja a zeneszerző életművét.⁹ Lajtha születésétől 1920-ig jelöli ki a korai,¹⁰ 1920 és 1944 között az érett

⁴ Hajó Sándor, „Zene és tánc”, *Színházi élet* (1937): 17–20.

⁵ Berlász Melinda, „Műfaj szerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében I–II.”, *Magyar Zene* 31/1–2 (1990. február–május): 99–107.; 193–200.

⁶ Berlász, *Műfaj szerű gondolkodás I.*, i.m., 99. Berlász csupán a fiatalkori zongoraműveket nem sorolja az érettkori alkotások közé. I.m., 102.

⁷ I.m., 100.

⁸ Berlász, *Műfaj szerű gondolkodás II.*, i.m., 197–199.

⁹ *Fejezetek*, 15–39., 41–150. és 153–231.

¹⁰ *Fejezetek*, 15–39.

korszakot,¹¹ majd 1945 és 1963 közé teszi a kései alkotóperiódust.¹² Berlász vizsgálódásától eltérően Breuer nem kizárólag zenei szempontok szerint tagolja erre a három szakaszra Lajtha alkotói pályáját, hanem együttesen kísérli meg bemutatni a népzene kutatót, a zenepedagógus és a zeneszerző mindenkori mozgásterét, és ez alapján határolja el egymástól a különböző alkotói időszakokat. Solymosi Tari Emőke Lajthával foglalkozó munkáiban korszakolást nem alkalmaz.¹³ Ezt az egységesített szemléletmódot a Lajtha művei között megfigyelhető számos motivikus és szerkesztésmódbeli kapcsolat indokolhatja, ami miatt aligha körvonalazhatnánk mindössze néhány jelző segítségével a korai, az érettkori vagy a kései alkotóperiódus különbségeit, sajátosságait vagy éppen a korszakokon átívelő rokonságokat.

Mint arra értekezésemben rávilágítok, a kompozíciók közötti kapcsolatok nem kizárólag az egymáshoz időben vagy akár apparátusban közel álló művek között mutathatók ki, hanem akár az életmű igen távoli pontjait is összeköthetik egymással. Példaként elég csupán a korai zongoradarabok „éjszaka zenéit” a kései szimfóniák lassú tételeinek nosztalgikus megoldásaival párhuzamba állítanunk. Ugyanígy utalhatunk a B-A-C-H motívum felbukkanására az 1923-ból származó 1. vonósnégyes (op. 7), az 1957-ben komponált 7. szimfónia (op. 63) és az 1961-ben befejezett 9. szimfónia (op. 67) textúrájában. Szintén a teljes életművön végigvonuló, szimbolikus idézet az „Elvesztettem páromat” és „Szegény legény” szövegkezdettel egyaránt ismert dallam, ami a *Mesék* (1914, op. 2) című zongoraciklusban, a 6. vonósnégyesben (1942, op. 36) és a 7. vonósnégyesben (1950, op. 49) egyaránt feltűnik. Ez a zenében tetten érhető következetesség Lajtha írásban rögzített megnyilvánulásaiban is jelen van. Egyes szavak, sőt olykor félmondatok szinte betűhű felidézése sokszor meglepően szoros kapcsolódást árul el egymástól időben távol álló szövegek között is.

Kutatásomhoz primer és szekunder források egyaránt bőséggel a rendelkezésemre álltak. A primer források törzsanyagát jelentő Lajtha-hagyaték igen sokszínű. Tartalmazza a Lajtha-művek nyomtatott és esetenként kéziratos kottáit,¹⁴ a zeneszerző

¹¹ *Fejezetek*, 41–150.

¹² I.m., 153–231.

¹³ Fogalmazásmódja is erősíti a Lajtha-féle stílus egész életművön átívelő egységének gondolatát, mondván „a kezdetektől egyformán kötődött” a nyugati és a magyar zenei világhoz. Solymosi, ...*magam titkos szobája*, i.m., 16. Egy másik helyen Lajtha művészetével kapcsolatban hasonló állandóságot sugalmaz, amikor a következőket írja Solymosi: „Ő mindig az embert akarta megénekelni.” Solymosi Tari Emőke, *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. PhD disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011), 20.

¹⁴ A hagyatékban közel háromszáz olyan kottás dokumentum található, mely Lajtha műveit tartalmazza. Ezek részben nyomtatott kották (jelzetek: MZA-LL-LI-Mus 7.001–7.078), részben fénymásolatok

könyvtárának és kottatárának fennmaradt darabjait,¹⁵ Lajtha levelezésének egy részét,¹⁶ családi és hivatalos alkalmakat megörökítő fényképeket.¹⁷ Típusukat tekintve található közöttük eredeti dokumentum, fénymásolat, indigós másolat és autográfrol készült gépelt másolat egyaránt. Különösen informatív az egyes művek szerint még a jogörökösök, elsőként Lajtha László özvegye, majd a zeneszerző unokahúga, dr. Lajtha Ildikó által gondosan összeválogatott sajtókivágatok gyűjteménye, mely a komponista műveiről Magyarországon és külföldön megjelent sajtóanyagokat, koncertjegyeket, közelmúltbeli előadások híradásait és egyéb dokumentumokat tartalmaz.¹⁸

Bizonyos tekintetben mégis hiányos képet nyújt Lajtha pályájáról az önmagában szemlélt hagyaték. A levélváltásokban jól érzékelhetőek az alkalmankénti hiányok, és ezért nyilvánvaló, hogy a korrespondancia nem rekonstruálható teljes egészében.¹⁹ A művek előadásairól a zeneszerző özvegye által készített listákon esetenként hiányoznak vagy nem egészen pontosak az ősbemutatók adatai.²⁰ Az egyes művekhez összerendezett sajtógyűjtés közel sem teljes, olykor fontos adalékokat tartalmazó dokumentumok bukkantak föl az általam elvégzett sajtókutatás során.²¹ A kéziratban fennmaradt kották

(jelzetek: MZA-LL-LI-Mus 5.001–5.047), valamint kéziratok (jelzetek: MZA-LL-LI-Mus 2.001–2.043).

¹⁵ A kiadványok kategorizált listája megtalálható a lajtha.hu honlapon. <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=583> és <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=595> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.06.01. A könyvek jelzetei: MZA-LL-HH-Script 3.001–MZA-LL-HH-Script 3.341. A kották jelzetei: MZA-LL-HH-Mus 8.001–MZA-LL-HH-Mus 8.144.

¹⁶ A levelek jelzetei: MZA-LL-LI-Script 8.001–MZA-LL-LI-Script 8.610. Az 1945 és 1963 közötti levelezés részletes adatai a dolgozat (C) függelékében található.

¹⁷ A fényképek jelzetei: MZA-LL-LI-Ph 2.001–MZA-LL-LI-Ph 2.220.

¹⁸ Jelzetek: MZA-LL-LI-Script 5.001–5.357.

¹⁹ A hagyatékban kicsivel több mint hatszáz levél maradt fenn az 1915 és 1963 közötti időszakból (jelzetek: MZA-LL-LI-Script 8.001–8.826). Ezen kívül 1963 és 2009 között Lajtha özvegyének, továbbá a későbbi jogörökösnek, dr. Lajtha Ildikónak levelezéséből több mint kétszáz levél található meg (jelzetek: MZA-LL-LI-Script 8.611–8.826). Esetenként a korábban már közreadott levelek nem találhatóak meg jelenleg a hagyatékban.

²⁰ Példaként említhetjük az első Sinfonietta (op. 43) premierje datálásának kérdését. A hagyatékban található géppel írt listán szereplő első előadás 1959. május 14-i dátummal szerepel, Párizsban az R.T.F. zenekarát Bruno Amaducci vezényelte. Solymosi műjegyzékében az első magyarországi előadást nem korábbra, mint 1964. szeptember 29-re datálja. Az MZA KAB szerint a mű ezzel szemben már 1955. február 5-én elhangzott Budapesten a Ferencsik János vezényelte Állami Hangversenyzenekar előadásában (MZA KAB 1955.02.05., ID_13209), majd 1955. május 27-én ugyanók eljátszották a Prágai Tavasz fesztiválon – Solymosi ez utóbbi előadást adja meg a mű ősbemutatójaként. <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?page=1698> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.06.01. Hasonló a helyzet az 5. szimfónia esetében, melyet 1954. október 23-ai, párizsi ősbemutatóval jelez a hagyaték, az első magyarországi előadást pedig 1955-re teszi. A dokumentumok alapján egyértelmű, hogy a darab már korábban elhangzott Magyarországon: Ferencsik 1952. október 20-án vezényelte a Filharmóniai Társaság élén az Operaházban (lásd a Budapesti Hangversenyek Katalógusát). Ennek az előadásnak a hagyatékban található listán nincs nyoma.

²¹ A hagyaték nem tartalmazza például az 1952-es *Új Zenei Szemlé*ben az 5. szimfóniáról megjelent kritikát, ami a zenei direktíva szempontjából világítja meg a kortársak Lajtha zenéjéhez való viszonyulását. Szelényi István, „Lajtha László V. szimfóniája”, *Új Zenei Szemle* 3/11 (1952. november): 38–39. Nem

javarészt tisztázatok, így a komponista alkotómódszeréről nem árulnak el részleteket. A zeneszerző könyvtárának és kottatárának példányaiban alig akad Lajthától származó bejegyzés. A források hézagossága és az olykor egymásnak ellentmondó adatok szükségessé tették a feldolgozott anyagok messzemenően kritikus tanulmányozását, és nyilvánvalóvá tették a vizsgált jelenségek kontextualizálásának fontosságát.

A primer források ilyen irányú értelmezésében és egyáltalán a vizsgált korszak alapos megismerésében bőséges szekunder irodalom segített. A dolgozatom tárgyául választott műcsoport keletkezési idejének bő másfél évtizedéről terjedelmes történeti munkák jelentek meg a közelmúltban. Romsics Ignác, Gyarmati György és Rainer M. János könyveiből a vizsgált időszak politikai áramlatainak gazdasági és kulturális hatásairól tájékozódhattam,²² Gyáni Gábor írásai a történelmi emlékezet működésének témám szempontjából kétségtelenül releváns kérdéseit világították meg számomra.²³ A szóban forgó periódus magyar zenetörténetének politikailag befolyásolt tendenciái és a direktíva koncertéltre, intézménytörténetre és a zeneszerzők alkotóműhelyére gyakorolt hatásai Tallián Tibor, Péteri Lóránt és Dalos Anna kutatásainak eredményeképpen váltak ismertté.²⁴

A szorosan Lajtha életművével foglalkozó szakirodalmi munkák publikálása nem sokkal a komponista halála után, az 1960-as évek második felétől megkezdődött. A tudományos igényű kutatás első dokumentuma az a Lajtha zenetudományi munkáiról készült bibliográfia, melyet Volly István állított össze és 1967-ben a *Magyar Zene*

találhatók meg a hagyatékban többek között a 7. szimfónia párizsi sikeréről tudósító magyar nyelvű híradások sem, melyeknek hangvétele nagyban árnyalja a 7. szimfónia magyarországi visszhangjának értékelését. N.N., „A rádiózenekar nagysikerű bemutatkozása Párizsban”, *Hétfői Hírek* 2/17 (1958. április 28.): 4.; N.N., „Sikerrel mutatkozott be Párizsban a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara”, *Népszabadság* 16/101 (1958. április 29.): 4.; (g. m.) [Gách Marianne], „Párizsi és brüsszeli emlékek”, *Film, Színház, Muzsika* 2/20 (1958. május 16.): 24.; N.N., „Zeneművészetünk Párizsban és Brüsszelben”, *Muzsika* 1/7 (1958. július): 1–4.

²² Gyarmati György, *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956.* (Budapest: ÁBTL-Rubicon, 2013). Gyáni Gábor–Rainer M. János (szerk.), *Ezerkilencszázötvenhat az újabb történeti irodalomban* (Budapest: 56-os Intézet, 2007). Rainer M. János, *Az író helye. Víták a magyar irodalmi sajtóban 1953–1956* (Budapest: Magvető, 1990).

²³ Gyáni Gábor, *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem* (Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010); Uő, *A történelem mint emlék(mű)* (Budapest: Kalligram, 2016).

²⁴ Lásd többek között Tallián Tibor, *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991); Uő, *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956* (Budapest: Balassi, 2014); Péteri Lóránt, „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”, *Magyar Zene* 38/2 (2000. május): 161–191.; Uő, „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok”, *Korall* 51 (2013): 161–185.; Dalos Anna, *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)* (Budapest: Rózsavölgyi, 2020).

hasábjain jelentetett meg.²⁵ Ugyanez év júliusában szintén Volly közreadott néhány részletet Lajtha harctéri leveleiből.²⁶ Ezt az első összefoglalást azonban sokáig nem követte folytatás a tudományos feldolgozás terén. 1972 júliusában Lajtha születésének 80. évfordulója apropóján Erdélyi Zsuzsanna emlékezését és a később *A kockás füzet* címen ismertté vált kiadvány egy rövid, akkor még kéziratosszerű részletét közölte a *Muzsika*.²⁷

A következő években – nem meglepő módon – még elkerülhetetlenül politikai színezettel bírt Lajtha munkásságának értékelése. Ujfalussy József 1976-ban a *Magyar Zene* hasábjain közölt tanulmánya Breuer egy lapszámmal korábban közölt recenziója²⁸ apropóján Lajtha pályájának utolsó korszakáról értekezik a magyar zenetörténet „mítoszainak” és „ellenmítoszainak” kontextusában.²⁹ A megbíralt cikkben Breuer ugyan mindössze egy bekezdés erejéig foglalkozik Lajtha munkásságával, ám így sem mulasztja el megállapítani, hogy a komponista „konokul és következetesen szembefordult” a szocialista társadalommal az 1950-es és 1960-as években egyaránt.³⁰ Ujfalussy cikke kiindulópontjaként Breuernek azzal az állításával száll vitába, miszerint „a magyar ellenforradalom bukását Lajtha szimfóniában siratta el. Zeneszerzői és népzene kutatói érdemeinek elismerése mellett ezt a tényt mégsem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül, ha Lajtha László magyarországi pozícióiról ejtünk szót.”³¹ Ujfalussy tanulmányában elsősorban Lajtha személyiségére koncentrálva árnyalja Breuer kijelentéseit,³² miközben helyteleníti és felszámolni igyekszik „a szocializmus felé haladó Magyarország” és

²⁵ Volly István, „Lajtha László zenetudományi munkássága. Bibliográfiai összefoglalás”, *Magyar Zene* 8/1 (1967. február): 65–70.

²⁶ Volly István, „»Nem véletlen, hogy én zeneszerző vagyok«. Lajtha László ifjúkori vallomása”, *Muzsika* 10/7 (1967. július): 20–23.

²⁷ Erdélyi Zsuzsanna, „Lajtha László emlékére”, *Muzsika* 15/7 (1972. július): 1–2.; Uő., „Lajtha-töredékek Erdélyi Zsuzsa jegyzetkönyvéből”, *Muzsika* 15/7 (1972. július): 3–5. Erdélyi 1953 áprilisától volt – Lajtha és Tóth Margit mellett – a Lajtha által vezetett népzene gyűjtő csoport tagja. *A kockás füzet*, 7. Lajtha tréfásan Erdélyit a szövegekkel foglalkozó „Textologának”, Tóth Margitot pedig a zenei lejegyzésekért felelő „Musicologának” nevezte. *Két világ közt*, 137. Erdélyi emlékezései teljes terjedelmükben 2010-ben jelentek meg *A kockás füzet*-ben. Mivel az itt közölt leírások tartalma számos esetben megegyezik Lajtha levelezésének gondolataival, sőt helyenként szófordulataival is, érdemi ellentmondásokat pedig a levelezés tükrében sem tartalmaz, így a közreadás hiteles forrásanyagként kezelhető.

²⁸ Breuer János, „Bartóktól Radnótiig”, *Magyar Zene* 16/4 (1975. december): 428–429.

²⁹ Ujfalussy József, „Megjegyzések Lajtha László utolsó és a XX. századi zenetörténetünk korábbi korszakához”, *Magyar Zene* 17/2 (1976. június): 196–200., 196.

³⁰ Breuer, *Bartóktól Radnótiig*, i.m., 429. Erre a megjegyzésére egy évtizeddel később Breuer maga is „meggondolatlan, kellő tényanyaggal alá nem támasztott, odavetett” megjegyzésként utalt vissza, teljes mértékben helyt adva Ujfalussy észrevételeinek. Breuer János, „Lajtha-művek Budapesten. Építőkövek egy majdani Lajtha-monográfusnak”, *Muzsika* 29/11 (1986. november): 33–38., 33.

³¹ I.h., Ujfalussy, *Megjegyzések*, i.m., 196.

³² Ujfalussy, *Megjegyzések*, i.m.

Lajtha munkássága közötti feszültség eltúlzását.³³

A *Magyar Zene* 1978. decemberi lapszámában magányos szigetként tűnik fel a szakirodalomban Halmos István cikke, melyben Lajtha népzene kutatói munkásságának egy szegmensével foglalkozik, a körispataki gyűjtés hangkészletét vizsgálja.³⁴ Szintén Lajtha tudományos munkásságát állította középpontjába Berlász Melinda *A múlt magyar tudósai* sorozat részeként publikált 1984-es kismonográfiája, amely az életmű kutatásában fontos mérföldkőként immár a lehetőségek szerint politikailag semleges, objektív szempontrendszer követ.³⁵ A szakirodalomban jelentős mennyiségi fellendülést hozott az 1992-es centenárium. Ennek apropóján jelent meg Breuer János *Fejezetek Lajtha Lászlóról* című monográfiája, valamint Berlász Melinda közreadásában napvilágot láthatott Lajtha összegyűjtött írásainak első kötete is.³⁶ Szintén Berlász közreadásában jelentek meg ez idő tájt Lajtha francia nyelvű levelezésének Eckhardt Ilona által fordított darabjai.³⁷ Solymosi Tari Emőke 2007-ben Lajtha kései vígoperájának keletkezéstörténetének feltérképezésére és elemzésére vállalkozott.³⁸ A következő években több jelentős *oral history* közreadás jelent meg Solymosi munkája eredményeképpen, így például a *Két világ közt* című interjúgyűjtemény,³⁹ valamint az 1950-es években Lajtha népzene kutató-csoportjában dolgozó, későbbi neves néprajzkutató Erdélyi Zsuzsanna visszaemlékezéseit tartalmazó kiadvány, *A kockás füzet*.⁴⁰ E két kötetéről a *Muzsika* folyóirat 2010. szeptemberi számában Richter Pál írt recenziót, melynek címadása – „A szabadság fanatikusa” – már önmagában is jelzi Lajtha zeneszerzői életművének és emberi személyiségének elválaszthatatlan összefonódását.⁴¹ 2014-ben Solymosi közreadta a zenetudós Fábrián László Lajtháról készült írásait,

³³ „Lajtha László tehát dolgozott, méghozzá a népi demokratikus, a szocializmus felé haladó Magyarországon dolgozott. [...] Műveit itt mutatták be.” Ujfalussy, *Megjegyzések*, i.m., 199.

³⁴ Halmos István, „Lajtha körispataki gyűjtésének hangkészlete és tonalitása”, *Magyar Zene* 19/4 (1978. december): 385–400.

³⁵ Berlász Melinda, *Lajtha László [=A múlt magyar tudósai]* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984). A kötetéről a *Muzsika* folyóiratban közölt recenzió is hangsúlyozza a kiadvány szemlélet- és fogalmazásmódjának tárgyyszerűségét. László Ferenc, „Az első könyv Lajtha Lászlóról”, *Muzsika* 28/7 (1985. július): 40–42., 42.

³⁶ *Fejezetek*, LÖI I.

³⁷ Berlász Melinda, „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949”, in Felföldi László–Lázár Katalin (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1990–91* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992): 115–131.; Uő, „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962”, in Felföldi László–Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1992–94* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994): 161–180.; Uő, „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-hoz”, *Magyar Zene* 34/1 (1993. március): 13–42.

³⁸ Solymosi „...magam titkos szobája”, i.m.

³⁹ *Két világ közt*.

⁴⁰ *A kockás füzet*.

⁴¹ Richter Pál, „A szabadság fanatikusa. Lajtha László, a »harmadik nagy magyar«”, *Muzsika* 53/9 (2010. szeptember): 43–45.

valamint Fábrián és a Lajtha-házaspár levezésének az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében fennmaradt darabjait.⁴² 2017-ben a kései alkotókorszakról, azon belül a tragikus 7. szimfónia keletkezéstörténetéről közölt tanulmányokat Solymosi a *Magyar Művészet* folyóiratban,⁴³ majd néhány évvel később az *1956 és a zenei élet* című tanulmánykötetben. Utóbbi munkájában többek között az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában Lajtháról őrzött jegyzőkönyveket ismerteti.⁴⁴

E nagy volumenű Lajtha-kiadványok és forrásközlések mellett számos kisebb közlemény és visszaemlékezés is napvilágot látott a zeneszerző munkásságáról. 1992-ben jelent meg a *Lajtha tanár úr* című tanulmánykötet, mely többek között Kroó György közreadásában és bevezető tanulmányával Lajtha és a zenetudós Szabolcsi Bence levezésének az MTA Kézirattárában őrzött darabjait tartalmazza.⁴⁵ Ezen kívül Szabó Tibor, Vikár László, Breuer János és Berlász Melinda publikált a mindössze hetvennégy számozott oldalt tartalmazó kiadványban.⁴⁶ Ugyanez év folyamán a *Muzsika* folyóirat júniusi számában több visszaemlékezés idézte fel a száz évvel azelőtt született zeneszerző alakját és pályaképét. Ujfalussy ismét a közeli szemtanú emlékeit osztotta meg,⁴⁷ Sebő Ferenc Lajtha népzene kutatói tevékenységének sokat hangoztatott kényszerűségéről fogalmazta meg gondolatait a lap olvasóközönségének.⁴⁸ Breuer a népzenei gyűjtések Lajtha által ismert és felhasznált technikai lehetőségeiről nyújtott áttekintést,⁴⁹ Berlász pedig a komponista írásairól vázolt föl körképet a kéziratban ez időre már elkészült íráskötet apropóján.⁵⁰ 1992 augusztusában J. Győri László beszélgetett a zeneszerző fiatalabb fiával, Lajtha Ábellel édesapja alkotói habitusáról.⁵¹ A *Magyar Zene* folyóirat ugyanez év júniusában Lajtha-számmal jelentkezett, melyben többek között közölte az

⁴² Solymosi Tari Emőke (szerk. és közr.), *Ős és utód nélkül. Fábrián László írásai Lajtha Lászlóról. A Lajtha házaspár és Fábrián László levezése* (Budapest: OSzK–Gondolat Kiadó, 2014).

⁴³ Solymosi Tari Emőke, „Lajtha László »Forradalmi« szimfóniája”, *Magyar Művészet* 4/4 (2016): 97–106.

⁴⁴ Solymosi Tari Emőke, „...mint a szél a parazsat.« Lajtha László és 7. szimfóniája”, in Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.), *1956 és a zenei élet* (Budapest–Pécs: Kronosz, 2019), 219–242.

⁴⁵ Kroó György, „Lajtha László arcképéhez”, in Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.), *Lajtha tanár úr. 1892–1992* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 21–29. és 47–60.

⁴⁶ Szabó Tibor, „Lajtha igazgató úr”, *Lajtha tanár úr*, i.m., 5–6. Vikár László, „Lajtha László tanár úr”, *Lajtha tanár úr*, i.m., 7–12. Breuer János, „Lajtha László esztétikája”, *Lajtha tanár úr*, i.m., 13–19. Berlász Melinda, „Az utolsó év »vigasza« 1962–63”, *Lajtha tanár úr*, i.m., 31–43.

⁴⁷ Ujfalussy József, „Emlékek Lajtha Lászlóról”, *Muzsika* 35/6 (1992. június): 10–11. Ujfalussy a *Muzsika* ugyanezen évfolyamának márciusi számában is megemlékezett Lajtháról: az 1992. január 22-én a Néprajzi Múzeumban megnyitott kiállítás megnyitóján elhangzott beszéde írásos változatát közölte a lap. Ujfalussy József, „Lajtha László”, *Muzsika* 35/3 (1992. március): 3–5.

⁴⁸ Sebő Ferenc, „Töprengés Lajtha László születésének 100. évfordulóján – sok idézettel”, *Muzsika* 35/6 (1992. június): 12–16.

⁴⁹ Breuer János, „Lajtha László és a technika”, *Muzsika* 35/6 (1992. június): 17–20.

⁵⁰ Berlász Melinda, „Az írás szerepe Lajtha László életművében”, *Muzsika* 35/6 (1992. június): 21–26.

⁵¹ J. Győri László, „»Tudta, hogy nem az íróasztala számára dolgozik«. Beszélgetés Lajtha Ábellel”, *Muzsika* 35/8 (1992. augusztus): 19.

egykori Lajtha-tanítvány Weissmann János⁵² 1975-ben angol nyelven publikált cikkének magyar fordítását Lajtha szimfóniáiról.⁵³

E szakirodalom Lajtha II. világháború utáni korszakának egyik alapvető vonásaként a politikai környezet végletes elutasítását sejteti. Lajtha 1950-es években kifejtett működését Berlász Melinda „belső emigrációként” jellemezte,⁵⁴ Solymosi Tari Emőke pedig a zeneszerző kommunista hatalom iránti ellenszenvére hívta fel a figyelmet.⁵⁵ Bár e megfigyelések helytállóak, mégis érdemes árnyalniunk Lajtha helyzetét, pontosabban annak korabeli dinamikáját a fennmaradt dokumentumok tükrében. Műveinek elemzése például rávilágít arra a különös és kétségkívül nyomasztó ellentmondásra, hogy a megvalósítás terén zenei elképzelései nem minden kérdésben ütköztek a direktíva preferenciáival, miközben a mögöttük álló esztétikai koncepció alapvetően más tőről fakadt.

Korántsem egyértelmű tehát Lajtha korabeli helyzetének értelmezése, sokféle nézőpont együttes vizsgálata szükséges a szövevényes politikai és művészeti hálózat pontos feltérképezéséhez. Hiba volna a vizsgálódást leszűkíteni egy egyszerű eldöntendő kérdésre, nevezetesen arra, hogy Lajtha a rendszer kitaláltja volt-e vagy sem. Annál inkább célt tévesztene ez a kérdés, mivel 1949 és 1963 között maga a rendszer sem volt állandó, és jellemzően a napi politika változásai gyorsan éreztették hatásukat a művészeti élet területén is. Nyilvánvaló, hogy Lajtha nem tartozott azok közé a személyek közé, akik politikai pozíciójuk vagy kapcsolati hálójuk révén alapjaiban határozták meg a korabeli zenei élet irányait, sőt egyáltalán nem is törekedett arra, hogy akár csak csekély opportunizmus révén előnyt kovácsoljon magának egyes metszéspontok, így például népzene kutatói tevékenysége céltudatos felhasználásából. Bár zeneszerzőként bizonyos

⁵² [Schutzer-]Weissmann János (1910–1980) zeneesztéta és zenetörténész, a Nemzeti Zenedében Lajtha László tanítványa volt. Az 1930-as években Angliába emigrált. A II. világháborút követő időszakban többször járt Magyarországon, többek között az 1956-os Bartók-fesztivál meghívott vendégeként. Gách Marianne, „A Bartók fesztivál két vendége”, *Béke és Szabadság* 6/41 (1956. október 10.): 8. Lajthával folytatott levelezésük e látogatás után élénkült föl. A levelek adatait dolgozatomban (C) függeléké tartalmazza.

⁵³ John S. Weissmann, „László Lajtha: The Symphonies”, *The Music Review* 36/3 (1975. augusztus): 197–214. Magyarul Uő., „Lajtha László: A szimfóniák”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 197–212. Weissmann cikke mellett négy további Lajtha-tanulmányt tartalmaz a kiadvány. Berlász Melinda, „Dokumentumok az 1940–44-es erdélyi gyűjtések és hanglemez-felvételezések történetéhez”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 115–137.; Pávai István, „Bözödi György emlékezik Lajtha Lászlóra”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 138–140.; Tari Lujza, „Lajtha László hangszeres népzene gyűjtései: 1911–1963”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 141–190.; Gombosi Ottó, „Lajtha László”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 191–196.

⁵⁴ Berlász Melinda, „Deodatus. A Lajtha–Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962”, in Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997), 229–233.

⁵⁵ Solymosi, „...magam titkos szobája”, i.m.

tekintetben a hangversenyélet perifériáján mozgott, mégsem lehetetlenítették el teljesen működését. Kompozíciói nyilvános hazai és – sokszor magyar előadók szereplésével létrejött – külföldi koncerteken, valamint rádióadások keretében egyaránt elhangozhattak.

Értekezésem Lajtha magyarországi recepciója köré épül föl, a külföldi előadásokat és azok visszhangjait csupán érintőlegesen tárgyalom. Ennek egyik oka, hogy a külföldi játszottság részletes feltérképezését megkísérlő kutatás túl messzire vitt volna dolgozatom kitűzött céljától: Lajtha belső életrajzának nyomon követésétől, műveinek a zenei szempontokat előtérbe helyező analizésétől. Mint az a Lajtha-szakirodalomból köztudott tény, a zeneszerző 1948 és 1962 között – azaz a szoros értelemben vett kései alkotókorszak idején – egy kivételtől eltekintve nem hagyhatta el Magyarországot.⁵⁶ Jóllehet Breuer szerint Lajtha „zeneszerzői munkássága sokkal szervezettebben épült be a francia, mint a magyar zenei életbe”,⁵⁷ mégis a hagyatékban a külföldi előadásokról fennmaradt műsorlapokat és beszámolókat áttekintve az is láthatóvá válik, hogy Lajtha műveit sok esetben magyar vagy Magyarországról elszármazott előadók játszották a külföldi előadásokon, sőt sok esetben a magyar zene reprezentánsaként szerepeltették akár politikai szempontból is fontos külföldi koncertek műsorán.⁵⁸ Mindezek alapján egyértelműen a magyarországi művészetpolitikai közeg volt az, ami meghatározta Lajtha lehetőségeit és ezzel együtt kivédhetetlen hatást gyakorolt ez időben komponált műveinek stílusbeli és műfaji jellemzőire.⁵⁹ Éppen ezért a magyarországi viszonyok jelentik azt a kontextust, ami vizsgálódásaim szempontjából a leginkább lényegesnek bizonyult.⁶⁰

Dolgozatomban azt a kérdést is vizsgálom, hogy ebben a meglehetősen szűkös művészi mozgástérben milyen inspirációs forrásokból táplálkozhatott a komponista.

⁵⁶ *Fejezetek*, 156–157.; Berlász, *Lajtha László*, i.m., 63–78.; Solymosi Tari Emőke, „...magam titkos szobája”, i.m., 21.

⁵⁷ *Fejezetek*, 112.

⁵⁸ Párizsban a magyar származású Indig Alfréd vezette Indig vonósnégyes, a Radnai Gábor vezetésével működő vonósnégyes, valamint a rotterdami zenekar, melynek Radnai koncertmestereként tevékenykedett, egyaránt játszották Lajtha műveit. Lásd Lajtha és Radnai levelezését. A levelezés adatai a dolgozat (C) függelékében találhatóak. A magyarországi székhelyű előadók közül a Tátrai vonósnégyes rendszeresen vitte külföldi turnékra Lajtha kvartettjeit. N.N., „Magyar művészek a berlini Beethoven-ünnepségeken”, *Új Zenei Szemle* 3/5 (1952. május): 28–29.; N.N., „A Szovjetunióban járt zeneművészküldöttség beszámolója az MSZT-ben”, *Szabad Nép* 12/14 (1954. január 14.): 3. Ferencsik 1955-ben Prágában, 1957-ben Angliában vezényelt Lajtha-művet. N.N., „Az angol lapok elismeréssel írnak Ferencsik János szerepléséről”, *Népszabadság* 2/287 (1957. december 5.): 4. A 7. szimfónia 1958-as párizsi bemutatója szintén magyar együttes, a Magyar Rádió Zenekara közreműködésével jöhetett létre.

⁵⁹ Henry Barraud meglátása szerint, ha Lajtha művészetében bármilyen hatás érezhető, az nem a francia, hanem a magyar zenei hagyományé, Bartók és Kodály hatása. *Két világ közt*, 110.

⁶⁰ Az egyes művek esetében csupán néhány ponton, esettanulmányként esik szó franciaországi, angliai vagy amerikai előadásokról. Ugyanakkor ebből a néhány szórványos adalékból is leszűrhetőek bizonyos jellemzők Lajtha külföldi játszottságának körülményeit, a koncerthelyszíneket és a kapcsolati hálót illetően.

Ennek kapcsán alapvető fontosságú közelebről meghatároznunk az inspiráció terminus dolgozatomban használt jelentéskörét. Lajtha esztétikájának értelmezése kapcsán Breuer idézi annak az 1936-ban Claude Chamfray által rögzített interjúnak részletét, melyben a zeneszerző „inspirációs forrásként” beszélt a népzeneről.⁶¹ Az inspiráció fogalmát Lajtha sem itt, sem máskor nem definiálta határozottabban, ráadásul egyéb jelenségekre alkalmazott terminológiája is sokszor sajátos, egyéni értelmezést sejtet.⁶² Az inspiráció az idegen szavak szótára szerint „ihlet, sugallat”⁶³ – értekezésemben a szót e magyar megfelelők, valamint az „ötlet” szinonimájaként használom. A zenei inspirációról, a zenei ötlet születéséről és annak funkciójáról Lajtha működésével egy időben, 1957-ben Ernst Krenek cseh zeneszerző publikált *Az ötlet alkonya (Vom Verfall des Einfalls)* címmel. A romantikus művészképről kifejtett gondolatai meglepően szoros párhuzamba állíthatóak Lajtha alkotómódszerével, miközben Krenek figyelemre méltó módon már más irányba, az érzelmek elsőrendűségét megkérdőjelezve az intellektus szerepe felé fordul a zeneszerzés tendenciáit szemlélve.⁶⁴

Mint arra az elemzések és az írásos dokumentumok értelmezése egyértelműen rávilágított, Lajtha előtt – oly sok más művészhez hasonlóan – nem lehetett ismeretlen a Harold Bloom terminusával *anxiety of influence*-ként elnevezett jelenség.⁶⁵ Ugyanakkor személyiségéből fakadt az a küzdelem, amit a kétségtelenül erős hatásokkal szemben tanúsított. 1960. június 30-án a következőket írta Lajtha: „Soha életemben nem akartam sem Bartókos, sem Kodályos lenni, s ha van valami érdemem az az, hogy megvan a magam nyelvezete.”⁶⁶ Hangsúlyosan igyekezett tehát eltávolodni Bartók és Kodály

⁶¹ „Tudom, hogy a népművészet és a mi művészetünk két, alapvetően különböző világ. Ezért van, hogy inspirációs forrásként szolgál a számomra, miközben új utakat keresek, s ezt igen nagyra értékelem.” Claude Chamfray, „Lajtha”, *Beaux Arts* (1936. május 1.): 4. Idézi Breuer, *Lajtha esztétikája*, i.m., 13.

⁶² Beszél például „epikotragikus” kifejezésről, „tradíciós” és „ultrakromatikus” dallamépítésről. *A kockás füzet*, i.m., 16., 21. Az „epikotragikus” kifejezés feltehetően az irodalomból és a folklórból ismeretes epikolirikus műfajmegnevezés parafrázeálása. Voigt Vilmos, „Epikolirikus műfajok”, in Ortutay Gyula (főszerk.), *Magyar Néprajzi Lexikon 1.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 695–696. Az „ultrakromatikára” Lajtha dallami komponensként hivatkozik, noha ezt a terminust az 1910-es években a harmonizálás kapcsán emlegették Szkrjabin műveiről szólva. Leonyid Szabanejev, *Az ultrakromatika elmélete* (1914). Idézi: Ignác Ádám, Szigeti Máté, *A misztikus akkordon innen és túl. Kompozíciós problémafelvetések Alekszandr Szkrjabin Prometheus című művében.* <https://mateszigeti.com/wp-content/uploads/2011/07/Ign%C3%A1c-Szigeti-Prometheus.pdf> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.14.

⁶³ Bakos Ferenc (szerk.), *Idegen szavak és kifejezések szótára* ([Budapest:] Akadémiai Kiadó–Kossuth Könyvkiadó, 1984), 374.

⁶⁴ Az inspiráció fogalmáról bővebben lásd Ignác Ádám, „Az inspiráció ábrázolása Hans Pfitzner *Palestrina* (1917) című zenei legendájának első felvonásában”, in Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.), *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére* (Budapest: MTA, 2013), 389–413.

⁶⁵ Harold Bloom, *Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Oxford University Press, 1973); Uő, *A Map of Misreading* (Oxford University Press, 1975).

⁶⁶ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1960. június 30-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.543:1.

törekvéseitől, miközben érezhetően hatott rá mindkét szerző művészetére. Hasonlóképpen igyekezett elhatárolni magát Mahler vagy Beethoven stílusától, miközben az elemzések sokatmondó kapcsolódási pontokat tárnak fel akár kompozíciós módszereik, akár egyes zenei megoldások tekintetében.⁶⁷ Bartók zenei gondolkodásáról írt könyve bevezetésében Vikárius László megállapítja, hogy a hatás nem csupán önmagában érdekes, hanem ennél még sokkalta izgalmasabb az a mód, ahogyan az adott zeneszerző műhelyében átalakulva és szublimálódva új alakot ölt.⁶⁸ Lajthát zeneszerzői személyisége messzemenően alkalmassá tette az ilyesfajta átlényegítésekre,⁶⁹ ezért disszertációmban a zeneműveknek a komponistát ért hatások eredményeképpen kialakuló inspirációs forrásait ebből a szempontból is vizsgálom.

A Lajtha gondolatvilágában tükröződő inspirációk és a történelmi valóság, azaz a tényleges hatások kapcsolatának hangsúlyos szubjektivitását látszik alátámasztani az a dolgozatomban idézett szókapcsolat, amit Lajtha fogalmazott meg az akkoriban személyesen még nem ismert unokájának, az Angliában született Kristófnak írt 1958-as fiktív levelében: „Számomra nem álomkép vagy, hanem valóság. Csak éppen másféle valóság. Mint ahogy furcsa és messzi élő valóság minden szál, ami hozzád köt.”⁷⁰ E „messzi élő valóság” nemcsak a családi kapcsolatokra vonatkoztatva bír mély jelentéssel – Lajtha maga is „minden szálról” ír, ami a külföldön élő családjához köti őt – hanem szinte a zeneszerző egész kései alkotókorszakának összefoglalását adja. Mintha minden, ami fontos volt számára, ami ihlető forrást jelentett és alakot öltött műveiben, az egy elérhetetlenné vált valóság emlék- vagy álomképéből táplálkozott volna, miközben valóságosabb lehetett számára, mint magyarországi életének realitása.

Ez a mindennapi realitás kétségtelenül tragikus volt. Tallián Tibor 1956 – *Az Elek utcától az Eötvös utcáig* című írásában veti fel az adorni kérdést az 1950-es évekre alkalmazva: lehet-e egyáltalán zenetörténetről beszélni a véghezvitt barbár tettek árnyékában.⁷¹ Kevésbé barbár, de nem kevésbé nyomasztó lehetett a lehallgatások

⁶⁷ Mahler műveiben a „formátlanságot” és a „vulgaritást” kifogásolta, Beethoven művészetében pedig a hosszadalmas és sokszor küzdelmes alkotómódszerrel nem tudott azonosulni Lajtha. Ugyanakkor, mint arra értekezésemben rávilágítok, éppen ezeken a pontokon érezhette magát olykor igen közel a nagy elődök alkotásaihoz. Mahlerről: Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. július 31-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.503:1. Beethovenről: *A kockás füzet*, 35.

⁶⁸ Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* (Pécs: Jelenkor, 1999), 14.

⁶⁹ Gergely János szerint Lajtha minden őt ért hatást „átszűrte a maga nonkonformista egyéniségén”. *Két világ közt*, 246.

⁷⁰ Lajtha levele unokájának, Kristófnak 1958. június 12-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.467:1.

⁷¹ Tallián Tibor, „1956 – Az Elek utcától az Eötvös utcáig”, in Gyarmati–Péteri (szerk.), i.m., 25–75., 28.

végtelen sora, mely Lajthát elsősorban francia kapcsolatai révén érintette.⁷² A vizsgált korszakban e félelemmel teli légkör Lajtha és számos más kortársa mindennapi életének közegül szolgált, ezért dolgozatomban csak azokon a helyeken térek ki a politikai háttér részletezésére, ahol az adott mű értelmezése ezt elengedhetetlenné teszi. Lajtha bizonyos értelemben maga is a zene világába menekült a valóság elől,⁷³ ezért sem téveszt feltétlenül célt az ekkoriban írt alkotások elsősorban zenei szempontokra épített analízise. A kompozíciók elemzése közben a bennük tetten érhető zeneszerzéstechnikai megoldásokat minden esetben tágabb zenetörténeti kontextusba helyezem, továbbá Lajtha szóbeli megnyilvánulásaival kiegészítve az egyes kompozíciók háttérében rejlő művészetelméleti és stíláriis állásfoglalásokra is rávilágítok, számos ponton érzékeltetve e megnyilvánulások és a korabeli közbeszéd viszonyát.

Bár a kései kompozíciók álltak vizsgálódásom középpontjában, minden esetben kitekintettem az adott művek vagy műfajok lehetséges előzményeire, az életmű korábbi szakaszaira is. Ez a kontextualizálás érzékelteti a késeiiség Lajtha esetében alkalmazható kategóriájának jellemzőit, rávilágítva az utolsó alkotókorszak stíláriis és műfajértelmezésbeli sajátosságaira.⁷⁴ Az egyéni stílus késeiiségén túl rákérdezek Lajtha e stílusorszakának zenei értelemben vett késeiiségére is.⁷⁵

A dolgozat főszövege négy fejezetre tagolódik, melyből három elsősorban zenei elemzésekkel és ezeknek a korabeli zenei diskurzus keretében történő értelmezésével foglalkozik. Az analízisek előtt elkerülhetetlennek bizonyult egy rövid történeti kitekintés, ami az 1945 és 1963 közötti zenei és tágabb értelemben művészeteti közélet sajátosságait hivatott bemutatni. A munka során támaszkodhattam az eddig megjelent szakirodalom összefoglalásaira, korábbi dokumentumközlésekre. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban elhelyezett Lajtha-hagyaték mellett munkám során kutatást végeztem a Zeneakadémia irattárában, a Néprajzi Múzeum irattárában, a Magyar Nemzeti

⁷² Solymosi Tari Emőke többek között Lajtha és Guy Turbet-Delof, a Francia Intézet igazgatója közötti kapcsolat felderítését célzó 1950-es évekbeli ki- és lehallgatásokat vázolja fel. Solymosi, „...*mint a szél a paraszat.*”, i.m., 240–241.

⁷³ Solymosi az 1944-es *Capriccio* című balettet nevezi meg a realitás előli belső menekülés egyértelmű példájaként. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 158. és 182. Szintén a belső menekülés az egyik oka Solymosi szerint az 1950-es években a menüettek rendszeres felbukkanásának Lajtha zenéjében. I.m., 186.

⁷⁴ Módszertani előzményként és modellként használtam Margaret Notley és Kusz Veronika munkáit. Margaret Notley, *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (Oxford University Press, 2006); Kusz Veronika, *Dohnányi amerikai évei* (Budapest: Rózsavölgyi, 2015).

⁷⁵ E kétfajta késeiiség („late style and music-historic lateness”) Notley szerint, bár különböző szempontokon nyugszik, dialektikus kapcsolatban áll egymással és segít egymás értelmezésében. Notley, *Lateness and Brahms*, i.m., 7.

Levéltárban. Mindezen források segítségével dolgozatom első fejezetében megkíséreltem a történelmi, életrajzi és művészetpolitikai tendenciákat figyelembe véve elhelyezni Lajtha működését a magyar zenei élet különböző szinterein. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban őrzött Budapesti Hangversenyek Katalógusa alapján áttekintettem a komponista műveinek játszottságát, a Magyar Zeneművészek Szövetsége jegyzőkönyvei alapján a korabeli zenei vitákhoz fűzött hozzászólásait vizsgáltam, a sajtóanyagokban pedig a Lajtha műveiről és népzenei tevékenységéről közvetített képet vettem górcső alá a zeneszerző korabeli önértelmezésének viszonylatában. Mindeközben körvonalazódott Lajtha magyar és külföldi kapcsolati hálója, melynek fontos dokumentumait képezik a részben Berlász Melinda, Solymosi Tari Emőke és Gyenge Enikő közreadásában megjelent,⁷⁶ részben a Lajtha-hagyatékban kutatható, kiadatlan levelek.⁷⁷

A második fejezetben Lajtha szimfonikus műveinek zenei eszköztárát és a műcsoport inspirációs forrásait térképezem föl. Lajtha lehetséges szimfonikus modelljei kapcsán kitérek a zeneszerző önvallomásainak, írásainak és leveleinek megjegyzéseire, és ezek kontextusában mutatom be zenei törekvéseit. Részletezem Lajtha véleményét Ralph Vaughan Williams, Gustav Mahler szimfóniáinak egyes jelenségeiről, 2. szimfóniájának formaépítését Dmitrij Sosztakovics 1. szimfóniájával, dallambeli megoldásait pedig Igor Stravinsky *Zsoltárszimfóniájával* állítom párhuzamba. A filmzenekomponálás klasszikus művekre gyakorolt hatásainak vizsgálata során rákérdezek a szabad formakezelés lehetséges filmzenei gyökereire, valamint körüljáróm a meghatározott szüzséhez kapcsolódó filmzenében és az abszolút zene természetét gazdagító szimfóniákban egyaránt felbukkanó, toposzként azonosítható megoldások megjelenésének értelmezési lehetőségeit.

Ezekben az elemzéseimben a 20. századi zeneesztétikai és szemiotikai definíciókból kivonatolt jellemzők alapján tekintek toposznak Lajtha zeneműveiben bizonyos állandó faktorokból – hangszerelési, ritmikai vagy harmonizációs eszközökből – kialakított, több művön átívelő zenei jelenségeket, amelyeknek a kompozíciók dramaturgiájában betöltött funkcióját kísérlem meg értelmezni, szem előtt tartva a

⁷⁶ Berlász Melinda Lajtha és Leduc, valamint Lajtha és Barraud levelezésének darabjait közölte. Solymosi közreadásában Lajtha és Fábian László levelezésének darabjai láttak napvilágot. Gyenge Enikő négyrészes közreadásában a harctéri levelekből, a családi levelezésből és a szakmai levelezésből válogatott. Gyenge Enikő, „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (1)–(4)”, *Muzsika* 46/2, 3, 4, 6 (2003. február, március, április, június): 7–13., 17–22., 9–13., 10–16.

⁷⁷ A közel 900 levél három tematikus egységből áll: „Harctéri levelek” (Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.101–8.189), „Egyéb levelek az 1921 és 1963 közötti évekből” (Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.190–8.610) és a jogörökösök levelezésének darabjai az 1963 utáni időszakból (Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.611–8.861).

narrativitást mint struktúra-összetartó erőt.⁷⁸ A kései szimfóniaciklus elemzése során listázom ezeket az állandó jelentéstartalommal bíró zenei eszközöket, majd elhelyezem azokat az egyes művek zenei dramaturgiájában. A szimfóniaciklus darabjaiban műveken keresztül felbukkanó toposzok felhasználásának módja és e toposzok nyomon követése a teljes életmű folyamán valóban segít közelebb jutni Lajtha világképének megértéshez – bármennyire is közhelyes egy ilyen megállapítás a hosszú ideje *Weltanschauungsmusik* kategóriájába sorolt szimfóniák esetében.⁷⁹ Ehhez kapcsolódva – mivel Lajtha kései szimfóniáit illetően gyakran használta a „tragikus” jelzőt – képet alkotok a komponista tragikum-fogalmának jellemzőiről.

Az értekezés harmadik fejezetében az 1950-es évekbeli magyar zenei diskurzus központi kérdésfelvetéseinek szempontrendszerét – a programzene és a népzenei inspiráció mibenlétét, a bartóki életmű értelmezésének problematikáját, a tömegekhez szóló művészet kérdéseit – állítom párhuzamba Lajtha egyes megnyilvánulásaival, illetve ez idő tájt írt kompozícióival. Lajtha 7. szimfóniáját például a szakirodalomban az 1956-os forradalom tükrében szokás elemezni, kutatásom során azonban nyilvánvalóvá vált, hogy e tragédiaélmény mellett a szimfónia Bartók művészetére is több síkon – hangszerelésben, struktúrában és motivikában – reflektál. Analízisemben e jelenségek alapos bemutatására teszek kísérletet, miközben a Bartók-allúziók azonosítására és jelentéstartalmuk kibontására törekszem.⁸⁰ A kompozíció zenei elemzésén túl vizsgálódásom körébe vonom az 1950-es évek első éveiben kicsúcsosodó Bartók-vitában nyilvánosan kifejtett nézeteket, amelyeket Lajtha levelezéséből körvonalazható, nyíltan sohasem hangoztatott véleményével összevetve tárgyalok. A negyedik fejezetben a táncok és a táncos lejtésű indulók elemzése Lajtha ritmuskoncepciójáról és a ritmikái

⁷⁸ A kelet-európai és ezen belül a magyar közbeszédben a zenei jelentetre vonatkoztatva az „intonáció” fogalma volt használatos. Ezt használta többek között Aszafjev és Ujfalussy is. Grabócz Márta, „Bevezető. Narrativitás és jelentés a zenében”, in *Uő, Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor Kiadó Kft., 2004), 7–14., 8. Az amerikai és angolszász zenetudomány képviselői, többek között Leonard G. Ratner, Raymond Monell és Robert S. Hatten egy meghatározott zenei formulakészletre alkalmazta a „toposz” megnevezést. Grabócz, i.h. Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style* (London, Macmillan, 1980); Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1994); Raymond Monell, *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton: Princeton University Press, 2000). A francia Greimas szemiotikai rendszere a „széma”, „klasszéma” és „izotópia” hármasságával tett különbséget a jelentett különböző léptékei között. Grabócz, i.h. Greimas szemléletéről többek között ld. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* (Párizs: Larousse, 1966).

⁷⁹ Weissmann János a konkrétumoktól némileg eltávolodva éppen ebben a világnézeti kérdéseket fejtegető aspektusban tárgyalja Lajtha szimfóniáit. Weissmann, *Lajtha László: A szimfóniák*, i.m. A „Weltanschauungsmusik” fogalmáról lásd Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* [=Carl Dahlhaus (szerk), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7.*] (Laaber: Laaber-Verlag, 1984), 24.

⁸⁰ Gergely János úgy fogalmazott, hogy Lajtha 7. szimfóniájában „az ember néha Bartók-reminiszenciákat vél felfedezni”. *Két világ közt*, 237.

jelenségekhez társított asszociációiról árulhat el új adalékokat. A vonósnégyesek táncjátékeinek apropóján a néptáncok és a menüett – valamint szélesebb értelemben véve a 18. századi inspiráció – jelentéstartalmát elemzem. Az indulók kapcsán az egyes indulótételek struktúráján belüli elhelyezkedését, az *ostinato* ritmika szerepét, valamint ritmus és dallam helyenként megfigyelhető hangsúlyos szembeállításának értelmezési lehetőségeit tárgyalom részletesen.

A dolgozat függelékei táblázatokba rendezve tartalmazzák Lajtha kései alkotókorszakának alapvető adatait. A kronológia a zeneszerző kései alkotókorszakának dokumentálható eseményeit, valamint az adott évben született zeneműveit és publikációit listázza. Lajtha műveinek jegyzéke a bemutatók részletes adataival és az e koncertekről fellelhető magyarországi sajtóhíradások bibliográfiai leírásával szerepel. Szintén a függelékek között kaptak helyet a hagyatékban fennmaradt és a korábban már nyomtatásban közreadott levelek időrendi sorrendbe összefésült leírásai.

I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere

1. Népzene kutatás a vasfüggönyön innen és túl

Lajtha László kései alkotókorszakának bő másfél évtizede alatt számos politikai változás éreztette hatását a magyar és a nemzetközi kulturális élet területén. A magyar zeneszerzés és zenetudomány alakulása szempontjából a leginkább döntő jelentőségűnek kétségtelenül az 1948. február 10-én a Szovjetunió Kommunista Pártjának Központi Bizottsága által kiadott határozat bizonyult, amit a hazai sajtó az eredeti közlemény után feltűnő gyorsasággal közölt magyar fordításban: a szöveg megjelent a *Szabad Nép* 1948. február 17-ei és az *Új Szó* február 19-ei számában egyaránt.¹ A határozatban Vano Muradeli *A nagy barátság* című operájának apropóján Andrej Zsdanov foglalt állást a nyugati modern zene formalizmusa ellen, s egyben kijelölte azt a kívánatosnak tekintett irányt, amerre a szocialista országok művészeti életének a társadalom változásait szolgálva haladnia kell.² Ez a zsdanovi határozat jelentette a szocializmust építő országokban az 1950-es évek első éveit alapjaiban meghatározó művészeti direktívát, ami alapján a kulturális politikában és azon belül a zeneművészet területén fontos szerepet szántak a magyar zeneszerzést egyébként legkésőbb már a harmincas évek óta meghatározó népzeneinek. Ezt az átfedést a határozat magyar recepciójában Vargyas Lajos a *Válasz* folyóirat 1948. áprilisi számának hasábjain igyekezett hangsúlyosan kidomborítani.³ „Mentési kísérlete” azonban nem tudta megakadályozni azt,⁴ hogy a magyar viszonyokra adaptált direktíva a korábban elért eredmények látszólagos továbbörökítésének fátyla alatt az eredetitől lényegesen eltérő célra igyekezzen felhasználni a folklórt. A népzene alkalmazása révén – a népet a tömeggel megtévesztő

¹ N.N., „A Szovjetunió Kommunista Pártjának bírálata a szovjet zenei irányzatokról”, *Szabad Nép* 6/39 (1948. február 17.): 4.; N.N., „A szovjet nép üdvözli a párt határozatát a zenéről”, *Új Szó* 4/41 (1948. február 10.): 4–5.; Tallián Tibor, *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956* (Budapest: MTA BTK–Balassi Kiadó: 2014), 231. Mint arra Tallián rávilágít, a bírálatot és annak erőszakos beavatkozását a magyar zenei életben részben idegenkedés fogadta. Uő, *Magyar képek*, i.m., 233–235. Szelényi István az *Új Zenei Szemle* hasábjain 1953. januárjában Szabó Ferencet méltatva a következőképpen emlékezik vissza a helyzetre: „Személyes bátor kiállása nagymértékben járult hozzá az 1948-as szovjet zenei bírálattal szemben megnyilvánuló értetlen, sőt helyenként ellenséges magatartás és az ennek nyomán kialakuló személyi harcok felszámolásához.” Szelényi István, „Szabó Ferenc”, *Új Zenei Szemle* 4/1 (1953. január): 11–13.

² A. A. Zsdánov, „Bevezető beszéd a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában (1948)”, in A. A. Zsdánov, *A művészet és politika kérdéseiről* (Budapest: Szikra, 1949), 47–56.; Uő, „Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában (1948)”, in Uő, i.m., 57–83. A határozat értékeléséről lásd még Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2007), 5.

³ Vargyas Lajos, „Zene és közösség”, *Válasz* 8/4 (1948. április): 336–343.

⁴ Vargyas reakcióját Breuer János „mentési kísérletként” jellemezte. Breuer János, „1948 – Egy mentési kísérlet”, in Uő, *Kodály és kora* (Kecskemét: Kodály Intézet, 2002), 216–220.

módon azonosítva – az újonnan kialakítandó stílus hivatalosan a közérthetőségre, az őszinteségre, a „széles tömegek” megszólítására törekedett, miközben mélyen elítélte a külsőséges formalizmust.

Lajtha 1959 augusztusában egészen explicit módon fejezte ki, hogy nem ért egyet a „széles tömegeket” megnyerő zene megteremtésének ideológiájával, sőt az ilyen zenére nem művészetként, hanem társadalmi jelenségként tekint: „A nagy tömegről nem kívánok szólni, mert annak művészettel való ellátása nem a mi feladatunk, hanem szociális probléma.”⁵ Komponálásmódjának néhány jellemző eleme – a dallamközpontú gondolkodás, a népzenei inspiráció jelenléte, a harmóniai egyszerűsége irányuló törekvés és a klasszika letisztultsága iránti rajongás – azonban olykor akaratlanul is a vezető körök által preferált stiláris irányvonalak közelébe sodorta őt. A zeneesztétikai állásfoglalások párhuzamain túl véletlenszerű metszéspontot képezett a népzenei alapra építendő direktívával a népzene gyűjtés- és kutatás területe, mely ebben az időszakban látványos eredményeket is hozott Lajthának.

A népzene kutatás a pálya kezdetétől, 1911-től fontos szerepet töltött be Lajtha tevékenységi körei között.⁶ A folklórgyűjtés mellett már az 1920-as évek közepén készített népzenefeldolgozásokat, amelyeknek egy részét lemezre is rögzítették Bartók és Kodály feldolgozásaival együtt, a *His Master's Voice* sorozatában.⁷ Ezen feldolgozások közül került ki továbbá az egyetlen olyan zeneműve – a *Kilenc magyar népdal* –, mely az 1945 és 1963 közötti időszakban az 1950-ben állami kiadóként létrehozott Zeneműkiadónál megjelent.⁸ Az 1951-ben megalapított Magyar Hanglemezgyártó Vállalatnál ebben a periódusban ugyancsak egyetlen Lajtha-mű felvétele készült el, ami nem volt más, mint a *Soproni képek* című népzenefeldolgozás két része 1954. november 23-án.⁹ Szintén kulcsfontosságú volt az 1940-es évek első felében újra lehetővé vált

⁵ Lajtha levele Esteban Feketének 1959. augusztus 28-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.505:1.

⁶ Berlász 1984-es monográfiájában ugyan 1910-re teszi a gyűjtés kezdetét, ám pár oldallal később ő maga írja, hogy az első lejegyzések 1911-ből származnak. Berlász Melinda, *Lajtha László [=A múlt magyar tudósai]* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 9. és 25. Tari Lujza az 1910-es évszámot „sajtóhibának” tekinti és a gyűjtések kezdetét 1911-re datálja. Tari Lujza, „Lajtha László hangszeres népzene gyűjtései: 1911–1963”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 141–190., 141. Breuer Berlászra hivatkozva szintén 1911 áprilisára teszi az első gyűjtőtű idejét. *Fejezetek*, 24.

⁷ *Fejezetek*, 68. E sorozat apropóján és azt üdvözölve Lajtha a Magyar Néprajzi Társaságban 1929. május 23-án felolvasást tartott, előadásának szövegét a *Muzsika* folyóirat ugyanez év júniusi száma közölte. Lajtha László, „A kultuszminisztérium gramofonakciója”, *Muzsika* 1/5 (1929. június): 26–29. Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 40–44.

⁸ Lajtha László, *Kilenc magyar népdal* (Budapest, Zeneműkiadó, 1955). A Zeneműkiadóról lásd Breuer János, *Negyven év magyar zenekultúrája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 214–220.

⁹ Szabó Ferenc János, „Magyar kortárs zene kottában, hanglemezen és rádiófelvételen (1920–1960)”, in Dalos Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.), *Járdányi és kora* (Budapest: Rózsavölgyi: 2020) [nyomdai előkészületben] A *Soproni képek* szóban forgó felvételének előadója a Kozák Gábor vezette Fővárosi

erdélyi gyűjtőutak megszervezése és az ehhez kapcsolódó népzene kutatói tevékenység.¹⁰ Az sem meglepő, hogy 1951. március 15-én népzene kutatói munkásságáért – ugyanakkor a zeneművészet kategóriában – kapta meg Lajtha a Kossuth-díj legmagasabb, arany fokozatát.¹¹ Ujfalussy szerint a komponista 1951-es Kossuth-díjra terjesztését Révai József, az akkori népművelési miniszter azonnal jóváhagyta,¹² a leendő díjazottat viszont annál többet kellett győzködni, míg végül hajlandónak bizonyult elfogadni a kitüntetést.¹³ Monográfiájában Breuer idézi és „mélyen sértő”-ként jellemzi Lajtha Kossuth-díjának indoklását, a népi együttesek tevékenységét elősegítő, „kiváló folklorisztikai munka” elismerését.¹⁴ Ujfalussy szerint azért kellett az indoklásban a népzenei tevékenységre hivatkozni, mert a magyar zenei közvélemény nem fogadta be Lajthát mint zeneszerzőt.¹⁵ Egy másik alkalommal Ujfalussy a díj megítélése kapcsán Lajtha védelmének szükségességét hangsúlyozta:

A védelmet kellett szolgálnia a Kossuth-díjnak. Gyakran és nem ok nélkül vetik szemünkre, hogy a díjat nem zeneszerzői, hanem népzene kutatói munkásságára hivatkozva adományozták. De a stiláris monopólium ideológiai

Népi Zenekar volt. Köszönöm Szabó Ferenc Jánosnak, hogy felhívta a figyelmem e lemezfelvétel jelentőségére. Mivel ez a felvétel volt a népzenei lemezsorozat első nagy méretű – azaz 30 cm átmérőjű – darabja, kétségtelenül e Lajtha-műcsoport korabeli elismertségéről tanúskodik. A lemez katalógusszáma: MHV NZN 20001.

¹⁰ Berlász Melinda, „Dokumentumok az 1940–44-es erdélyi gyűjtések és hanglemezfelvételek történetéhez”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 115–137.

¹¹ Lajtha Kossuth-díjának eredeti példánya megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI Alia 6.012. A zeneművészet területén ebben az évben Lajtha mellett Szabó Ferenc és Zathureczky Ede részesült arany fokozatú Kossuth-díjban, Szabolcsi Bence pedig zenetudományi munkásságáért kapta meg az elismerést. *Magyar Közlöny* [7]/45–46 (1951. március 16.): 1. Szerványszky Endre, Ferencsik János és Somogyi László ezüst fokozatú díjat vehettek át. *Magyar Közlöny*, i.m., 2. A jelölések dokumentációja megtalálható a Magyar Nemzeti Levéltár iratanyagában. „Jelölőbizottság javaslata az 1951. évi »Kossuth-díj«-ak odaítélésére”, 1951. március 7., MNL OL XIX–3926–1–12.

¹² Berlász Melinda, „Csütörtöki beszélgetések Ujfalussy Józseffel”, in Berlász-Melinda–Grabócz Márta (szerk.), *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére* (Budapest: MTA, 2013), 65–135., 106. és 109. Ujfalussy az Országos Szabad Művelődési Tanács révén került kapcsolatba Lajthával 1946/1947-ben. Ujfalussy József, „Emlékek Lajtha Lászlóról”, *Muzsika* 35/6 (1992. június): 10–11., 10.; *Csütörtöki beszélgetések*, i.m., 105. Mivel Ujfalussy 1955-ig a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban dolgozott, több ízben találkozott Lajthával a zeneszerző útlevél-kérelmei elbírálásának ügyében. *Csütörtöki beszélgetések*, i.m., 105.

¹³ *Oral history* dokumentumok utalnak arra, hogy a Kossuth-díjjal járó pénzüsszeget Lajtha szétosztotta a nála rászorultabb ismerősei, barátai között. Ezt igazoló írásos dokumentumok nem maradtak fenn. *Fejezetek*, 174.; Solymosi Tari Emőke, „...magam titkos szobája”. *Lajtha László A kék kalap című vígoperájának keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai* (Budapest: Hagyományok Háza, 2007), 21. Dr. Lajtha Ildikó visszaemlékezése szerint Lajtha lediktálta feleségének, hogy a díjból kinek mennyi pénzt juttasson el. *Két világ közt*, 60. Az említett lista elveszett vagy lappang.

¹⁴ „Lajtha László zeneszerző, népzene kutató. Kossuth-díj arany fokozata kiváló folklorisztikai munkájáért, különösen népi hangszeres zenénk 1950-ben végzett nagy jelentőségű gyűjtési és lejegyzési munkájának elismeréseként, kiemelve azt, hogy ezzel a munkájával anyagot és irányt adott népi együtteseink kialakulása és tevékenysége számára.” *Fejezetek*, 174.

¹⁵ *Csütörtöki beszélgetések*, i.m., 109.

I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere

és személyi viszonyai között lehetett volna-e másképp? Ez a kompromisszum volt védelmének ára [...] Ahhoz ugyanis, hogy Lajtha László Magyarországon zeneszerzőként kapjon Kossuth-díjat, legalább is ismerni, rendszeresen játszani kellett volna műveit, mint ahogy újabb vonósnégyeseit, szimfóniáit játszották is, mert szépek, remekművek.¹⁶

1992-es tanulmányában Berlász Melinda Lajtha népzene gyűjtő tevékenységének társadalmi elismerését nevezi meg indoklásként, ami más megfogalmazása az Ujfalussy által is hangoztatott zeneszerzői be-nem-fogadásnak.¹⁷ Mindenesetre a korszak törekvéseinek ismeretében nem meglepő, hogy Lajtha munkásságának népzenei szegmense láthatóan megbecsülésben részesült. Négy hónappal a Kossuth-díj odaítélését követően, 1951. július 17-én egy népzene kutató csoport életre hívását kérvényezhette Lajtha, mely ettől az évtől a Magyar Tudományos Akadémia keretein kívül, így Kodály Zoltán népzene kutató-csoportjától függetlenül folytathatta tevékenységét.¹⁸ Lajtha fizetését – a komponista saját kérését tiszteletben tartva – a Zeneművészeti Főiskolára utalta a Népművelési (később Művelődésügyi) Minisztérium. A Zeneművészeti Főiskola 1950-es évekről vezetett névkönyvekben számos, a kifizetésekkel kapcsolatos címleírás szerepel, ám az ezekben leírt dokumentumoknak csak egy töredéke maradt fenn. Annyi mindenesetre kiderül, hogy Lajtha és gyűjtőcsoportja valóban a Zeneművészeti Főiskolán keresztül kapta a gyűjtőutakért járó tiszteletdíjat. 1951 szeptemberében például egy debreceni kiküldetésért 3.000 Ft-ot,¹⁹ 1957 első két hónapjára összesen 20.000 Ft-ot kapott a csoport.²⁰

Rajeczky Benjamin 1952-ben az *Ethnographia* hasábjain tett említést Lajtha és gyűjtőcsoportja munkájáról. A csoport tevékenységének eredményei között elsősorban a cigányzene-gyűjtés jelentőségét taglalta, hangsúlyozva a csoport működését illetően a Népművelési Minisztérium mecénási szerepét:

Itt ki kell emelnünk a Népművelési Minisztérium példaadó bőkezűségét, mellyel különösen a Népművészeti Intézeten keresztül lehetővé teszi a fiatal gyűjtők gyakorló-, vagy már komoly eredményekkel járó gyűjtőútjait. Nemcsak gazdag, de tanulságos is Lajtha cigányzene-gyűjtése (1950 óta

¹⁶ Ujfalussy, *Emlékek*, i.m., 11.

¹⁷ Berlász, *Dokumentumok az 1940–44-es erdélyi gyűjtések történetéhez*, i.m., 116.

¹⁸ A csoport iktatókönyve a Néprajzi Múzeumban található, ám a benne vezetett dokumentumok egyelőre nem kerültek elő. Köszönöm Pálóczy Krisztina segítségét, aki az iktatókönyvet elektronikus másolat formájában elérhetővé tette számomra. Néprajzi Múzeum, a Lajtha-csoport iktatókönyve. 1951/21-es bejegyzés 1951. július 17-én.

¹⁹ LFZE irattár. A dokumentum jelzete: 559/1951.

²⁰ LFZE irattár. A dokumentum jelzete: 22/57.

I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere

folyik). A széki táncdallamok lejegyzései először a zeneszerzők és a népi zenekarok vezetői között keltettek nagy érdeklődést, majd néhány tánc jutott nagy népszerűsége a népi zenekarok előadása nyomán. Az erre megnyilvánuló és folyton növekvő igények erősen közrejátszottak abban, hogy Lajtha a cigányzenekarok verbunkos- és csárdáshagyományának gyűjtésével már eddig is érdekes és gazdag eredményt ért el.²¹

Amennyiben Rajeczky helyesen datálja a csoport működését, akkor a gyűjtőmunka – Kodály népzene kutató csoportjához hasonlóan²² – már a csoport hivatalos megalakulása, azaz 1951 júliusa előtt megkezdődött. A beszámolóban említett, „nagy népszerűsége” szert tett darab minden bizonnyal az Állami Népi Együttes repertoárjának az együttes megalakulása óta állandó darabját képező *Széki muzsika* lehetett.²³

A népzene kutató csoport megalakulásával Lajtha bizonyos fokú szuverenitása biztosítottnak tűnt, ám a közéleti és politikai jelenségek hatásai alól – sok pályatársához hasonlóan – ő sem tudta teljes mértékben kivonni magát. Alkotópályáján és magánéletében egyaránt fordulópontot jelentett 1948, ez év októberében tért ugyanis haza – mint később kiderült, véglegesen – Magyarországra egy éves angliai tartózkodása után.²⁴ Erdélyi Zsuzsanna, Lajtha népzenei kutatócsoportjának munkatársa, az ekkoriban bekövetkezett események közvetlen tanúja személyes hangnemben idézte fel a meghozott döntés súlyát és annak a zeneszerző számára is beláthatatlan következményeit.²⁵ Erdélyi szerint miután Lajtha 1948 októberében hazaérkezett, intézményvezetőként – a Nemzeti Zenede főigazgatójaként – tanúskodnia kellett volna a Mindszenty József bíboros elleni

²¹ Rajeczky Benjamin, „Új népzene kutató munka”, *Ethnographia* 63 (1952): 483–484., 483.

²² A csoport 1953 januárjától működött a Magyar Tudományos Akadémia szervezetében, előtte a csoport tagjait Kodály a Népművelési Minisztériumtól folyósított támogatásból alkalmazta. Péteri Lóránt, „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”, *Magyar Zene* 38/2 (2000. május): 161–191., 173.

²³ Rajeczky és Lajtha kapcsolata megannyi kérdőjelet tartalmaz. Az 1940-es évek második felében még kétségtelen a jó viszony, 1947 áprilisában Londonból írt levelében Lajtha Rajeczky Néprajzi Múzeumbeli állásával kapcsolatban jegyzi meg: „Rajeczky ne sürgesse a múzeumi dolgot. Várja meg, amíg hazajövök.” Lajtha levele feleségének 1947. április 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.242:1. Péteri Lóránt 2015-ös tanulmányában részletezi Lajtha és Rajeczky ekkori kapcsolatát és közös munkáikat. Péteri Lóránt, „Adalékok Rajeczky Benjamin és az MTA Népzene kutató Csoportja kapcsolatához”, *Magyar Zene* 53/3 (2015. augusztus): 305–322., 306–307. Lajtha Lászlóné elbeszélése alapján 1958-ra azonban már megromlott kettejük kapcsolata. *Két világ közt*, 57.

²⁴ *Fejezetek*, 156. Solymosi, ...*magam titkos szobája*, i.m., 20–21. Lajtha levelei tanúsága szerint már 1948 nyarán tervezte a hazautat, és ettől a tervétől a későbbiekben nem is tért el. Lajtha levele 1948. június 19-én Kazatsay Gyöngyinek és Nyuszinak. *Önarckép tollal* (3), 11–12., 12.

²⁵ *A kockás füzet*, 6. és 81.

koncepciók perben.²⁶ Miután ezt megtagadta, politikai okokból intézkedések indultak ellene.²⁷

A II. világháborút követő újjáépítés éveiben Lajtha rövid ideig több jelentős hazai intézménynél kapott vezető szerepet. 1945 februárjától 1946 kora őszéig a Magyar Rádió zeneigazgatói pozícióját töltötte be, így az intézmény zenekarának erre az időszakra eső újjászervezése javarészt az ő nevéhez fűződik.²⁸ 1946 augusztusa és decembere között a Néprajzi Múzeum igazgatójává nevezték ki. 1947 januárjától a Nemzeti Zenede Egyesület igazgatóvá, majd 1948 júliusától főigazgatóvá választotta.²⁹ Az 1948/1949-es radikális társadalmi átrendeződés következményeként azonban állásai sorra megszűntek. Ugyanakkor több dokumentum tanúskodik arról, hogy Lajthának továbbra is központi szerepet szántak volna egy felállítandó Zenetudományi Intézet vezetésében.³⁰ Elsőként Szabolcsi Bence egy Keleteurópai Népzeneintézet tervét vázolta, melynek elnöke Kodály lett volna, ügyvezetőként pedig Lajtha és Bartha Dénes tevékenységére számítottak.³¹ Az intézmény ötletével kapcsolatban felmerült kérdésekről Lajtha is tudott, 1948. június 11-én Szabolcsinak címzett levelében reflektált is rájuk, visszaalva kettejük korábbi beszélgetéseire.³² Az intézmény 1948 novemberétől kezdve napirenden lévő terve

²⁶ *Két világ közt*, 140. Lajthát 1946. október 10-én választották meg a Nemzeti Zenede igazgatójának, ezt a döntést a közgyűlés 1947 januárjában hagyta jóvá. Mivel azonban a komponista hamarosan Angliába távozott, ahol közel másfél éven keresztül filmzeneirásról dolgozott, távollétében az igazgatói teendőket Hammerschlag János igazgatóhelyettes látta el. 1948. július 15-én Lajthát egyhangúlag főigazgatónak választották, bár ő maga csak 1948 októberében jött vissza Budapestre. Solymosi Tari Emőke, „A Nemzeti Zenede története (1919–1949)”, in Tari Lujza–Sz. Farkas Márta (szerk.), *A Nemzeti Zenede* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005), 177–257., 246.; *Fejezetek*, 176.

²⁷ *Két világ közt*, 140. Monográfiájában Breuer ezt a momentumot nem említi. *Fejezetek*, i.m. Erdélyi nyilatkozatának hitelességét gyengíti, hogy az efféle eljárásokról a Mindszenty-irodalom sem tud. A letartóztatás és az 1949. február 3–8. között zajlott koncepciók per lefolyásáról Balogh Margit írt részletesen. A Mindszentyvel szemben az államhatalom részéről alkalmazott változatos propagandaeszközök ismertetése során az intézményvezetők szerepét és esetleges tanúvallomásaik számszerű adatait nem részletezi. Balogh Margit, *Mindszenty József (1892–1975)* (Budapest: MTA BTK, 2015), 803–938.

²⁸ *Fejezetek*, 157–158. Solymosi, ...*magam titkos szobája*, i.m., 20.

²⁹ *Fejezetek*, 153.

³⁰ Az ezzel kapcsolatos terveket és állomásokat Péteri Lóránt veszi sorra: *Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez*, i.m., 161–163.

³¹ I.m., 162. A tervezetet a *Zenei Szemle* 1947-es évfolyama közölte. Bartha Dénes, „Magyar zenepolitikai feladatok az 1948-as szabadságévre. I. Állítsuk fel Budapesten a Keleteurópai Népzene-kutató Intézetet”, *Zenei Szemle* 1/4 (1947): 197–200.

³² Péteri, *Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez*, i.m., 162–163. Lajtha és Szabolcsi kapcsolata hézagosan dokumentált. 1945-ben Lajtha 3. vonóstriójához (op. 41) az Universal kiadása elé Szabolcsi írt bevezetőt. Lajtha László, 3. vonóstrió („Erdélyi esték”), op. 41 (Bécs: Universal, 1945). Szintén fontos dokumentuma kapcsolatuknak az az 1947 augusztusa és 1948 júliusa között írt hét Lajtha-levél, melyet Kroó György 1992-ben adott közre. Kroó György, „Lajtha László arcképéhez”, in Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.), *Lajtha tanár úr* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 21–29. és 47–60. Kroó a közreadás bevezetőjében kijelenti: valószínűtlennek tartja, hogy a Lajtha és Szabolcsi közötti kapcsolat mindig annyira mély lett volna,

azonban ekkor még nem valósulhatott meg.³³ A Néprajzi Múzeumban 1949. december 29-én kelt a Lajtha szerződéses állásának felbontásáról tudósító hivatalos irat, melyet a címzett 1950. január 5-én vett kézhez.³⁴ Mindennek következményeképpen Lajtha 1951 nyaráig, azaz másfél évig, saját népzene kutató csoportja megalakításának kezdeményezéséig biztos állás nélkül maradt.³⁵

Ezzel egyidőben a nemzetközi kapcsolatok személyes fenntartásának hirtelen ellehetetlenülése hosszas elszigeteltség kezdetét jelentette.³⁶ Ennek csupán egy kiragadott, ám annál inkább szemléletes példája az International Folk Music Councilbeli működés. Lajtha részt vett az 1947 szeptemberében Londonban huszonnyolc ország képviselőinek jelenlétében megalakult szervezet alakuló ülésén, ahol az Executive Board tagjává választották – az egyesület első elnöke az angol népzene kutató-zeneszerző, Ralph Vaughan Williams lett.³⁷ A tanács munkájában azonban Lajtha személyesen nem tudott részt venni a következő évek során, mivel 1962-ig egyetlen alkalom kivételével nem kapott útlevelet.³⁸ A kivételt szintén az IFMC egy 1957 augusztusában rendezett kopenhágai eseménye jelentette, melynek keretében elnökségi ülésre, kongresszusra és

mint amit a szóban forgó bő fél év levelezése tükröz. Kroó, *Lajtha arcképe*hez, i.m., 22. A Lajtha-hagyatékban Szabolcsitól egyetlen levél sem maradt fenn.

³³ *Fejezetek*, 168. Lásd dolgozatomban (A) függelékének adatait. A Nemzeti Zenedé Egyesület feloszlásáról és ezzel Lajtha tisztségének megszűnéséről 1948. október 11-én döntött a Kommunista Párt Zenei Bizottsága. Alig több mint egy hónappal később, 1948. november 19-én került a Zenetudományi Intézet terve a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium elé.

³⁴ Péteri Lóránt 1950/1951 fordulójára teszi Lajtha múzeumbeli állásának megszűnését, ám ez a dokumentumok alapján egy évvel korábban, 1949/1950 fordulóján történt. Péteri Lóránt, „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)”, *Magyar Zene* 41/1 (2003. február): 3–48., 12. *Fejezetek*, 191. A Lajtha elbocsátását tartalmazó irat megtalálható a Néprajzi Múzeum irattárában. Jelzet: NMI 18/1950. Lajtha László szerződéses állásának felbontása. „Értesítem Önt, hogy szerződéses állását 1949. [sic!] január hó 31-ével felbontom. Egyben értesítem, hogy amennyiben további munkáját az Országos Néprajzi Múzeumban folytatni kívánja, a Múzeumok és Műemlékek Országos Központjánál jelentkezzen, ahol beosztását és megállapodás szerinti tiszteletdíját esetleges további működése esetén megfogja [sic!] kapni.” Az értesítésben az 1949-es év minden bizonnyal elírás, mivel a keltezés 1949. december 29., a kézhezvétel dátuma pedig 1950. január 5.

³⁵ 1951. július 19-ei bejegyzés a Népzene gyűjtő Csoport Iktatókönyvében. 1951/21. „A minisztériumtól gyűjtőcsoport megalakítását kéri Lajtha L.” A kérés feltehetően előzetes egyeztetést követően született.

³⁶ 1948 után útlevel hiányában nem utazhatott külföldre. Fiai ugyanebben az időben emigráltak Angliába, illetve az Amerikai Egyesült Államokba. *Két világ közt*, 73. és 138.

³⁷ Az ICTM – 1981-től az IFMC utódja – honlapján található listák alapján Lajtha 1947 és 1962 között volt az Executive Board rendes tagja. Egyéb tisztséget e táblázat alapján nem töltött be a szervezetben. <http://ictmusic.org/governance/history> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.25.

A szervezet megalakulásáról és kezdeti működéséről lásd többek között Maud Karpeles, „The International Folk Music Council”, *Journal of the Folklore Institute* 2/3 (1965. december): 308–313. Az IFMC elnöke 1961 és 1967 között Kodály Zoltán volt. Maud Karpeles 1960 decemberében kérte föl Kodályt az IFMC megüresedett elnöki tisztségének betöltésére, aki 1961 januárjában kissé vonakodva bár, de elfogadta a felkérést, és haláláig betöltötte a pozíciót. Erich Stockmann, „Zoltán Kodály and the International Folk Music Council”, *Yearbook for Traditional Music* 17 (1985): 1–7., 3.

³⁸ 1962-ben Magyarország képviselőjében már részt tudott venni az IFMC-nek az akkori Csehszlovákiában megrendezett XV. nemzetközi konferenciáján. N.N., „A Nemzetközi Népzenei Társaság kongresszusa”, *Muzsika* 5/7 (1962. július): 20.

közgyűlésre egyaránt sor került. A kilenc napos tanácskozásról Lajtha 1957. szeptember 19-ei datálással a Művelődésügyi Minisztériumnak címzett beszámolót írt.³⁹ Ebből kiderül többek között az is, hogy az eseményen „derekasan szerepelt Vargyas Lajos magyar kiküldött, kinek előadását nagy érdeklődéssel hallgatta meg a kongresszus együttese”.⁴⁰

Az esemény kapcsán Lajtha 1957 júliusában Henry Barraud-nak írt levelében úgy fogalmaz, hogy egy népzenei kongresszuson elnököl majd,⁴¹ és azt is leszögezi, hogy nem Magyarország képviselőjeként vesz részt, hanem személyesen hívta meg őt az IFMC igazgatósága.⁴² A kongresszuson Lajtha hozzászólt egy kérdéshez, ami a kongresszus és az elnökségi ülés helyszínét érintette. Az IFMC ugyanis eredetileg Budapesten ülésezett volna, ám miután ez az 1956 őszen kitört forradalom utáni helyzetben nem volt lehetséges, a helyszínt Koppenhágára módosították. Lajtha a feljegyzésben azt is hangsúlyozza, hogy az IFMC magyar szervezetének elnöke, Kodály Zoltán volt az, aki lemondott az esemény megrendezéséről.⁴³ A kényszerű helyszínváltoztatás apropóján a testület egyik tagja, Eric Dal együttérzéséről biztosította a magyar népet, és reményét fejezte ki a mihamarabbi budapesti rendezést illetően.⁴⁴ Lajtha ekkor emelkedett szólásra:

Eric Dal beszédére szükségesnek tartottam, hogy magyar ember válaszoljon. Nem láttam, hol ül Vargyas, de tartva attól, hogy Dal beszéde után kis szünetben ha senki sem jelentkezik szólásra, az elnök a következő tárgypontra tér majd át, szót kértem. Amikor elkezdtem beszédemet, Vargyas Lajos a hivatalos magyar kiküldött szintén felkért, hogy az ő nevében is válaszoljak. Válaszom, melyet francia és angol nyelven mondtam el röviden a következőket tartalmazta: Ha nem is vagyok a magyar bizottság képviselője

³⁹ Lajtha László feljegyzése az IFMC 1957. augusztus 21–30. között megtartott kongresszusáról. Négyoldalas gépírat fénymásolata. BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.

⁴⁰ Lajtha, *Feljegyzés*, i.m., 2.

⁴¹ A feljegyzés szövegéből az is kiderül, hogy összesen három alkalommal vezette az elnöki tanács üléseit. Lajthán kívül a svájci Antoine-Elysée Cherbuliez, a new yorki Columbia egyetemen oktató Williard Rhodes, valamint az ugandai múzeumot alapító, a londoni British Library-ben dolgozó Klaus P. Wachsmann vezettek elnökségi ülést a kongresszuson. Lajtha, *Feljegyzés*, i.m., 1.

⁴² Lajtha levele Henry Barraud-nak 1957. július 19-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 29. Solymosi, ...*magam titkos szobája...*, i.m., 21. Lajtha feljegyzésbeli megfogalmazása szerint a kongresszus és az elnökségi ülés két külön eseményt jelentett. „Mindjárt az első ülésen eldőlt, hogy a kopenhágai találkozó súlya nem a kongresszusra, vagy közgyűlésre, hanem az elnökségi ülésre fog esni.” Lajtha, *Feljegyzés*, i.m., 1. Az IFMC 1957 szeptemberi kiadványa részletes beszámolót közöl a kongresszusról, Lajtha az Executive Board tagjaként szerepel a listákon, így minden bizonnyal valóban személyes meghívást kapott. Vargyast előadóként, tudósítóként („correspondent”) listázza a füzet. „Members of the conference”, *Bulletin of the International Folk Music Council* 12 (1957. szeptember): 3–4.

⁴³ I.h. Az IFMC küldöttsége 1956 szeptemberében látogatást tett Budapesten és megtették a szükséges előkészületeket, ám az októberben kitört forradalom miatt nem valósulhatott meg a budapesti kongresszus. *Bulletin of the IFMC*, i.m., 7.

⁴⁴ I.m., 3.

I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere

és ha nincs is felhatalmazásom arra, hogy Magyarországot képviseljem, mégis magyar ember vagyok, e jogon hazája, s a magyar tudományosság nevében szól. [...] Büszkék vagyunk arra, hogy nemes és értékes hagyományokat örököltünk eleinktől és mindannyiunknak egy a célja, hogy a magyar nemzeti művelődést úgy építsük tovább, hogy az egyszersmind Európa építésének is egyik eszköze legyen. Néprajz és népzenei tudományunkat még inkább ismertté kívánjuk tenni a külföld előtt és meg vagyunk győződve, fejeztem be, hogy rövidesen Budapestre fog jönni az IFMC.⁴⁵

Lajtha feljegyzésének zárszavaként az 1959-es elnökségi ülés esetleges budapesti megrendezésének lehetőségét vetette fel.⁴⁶ Ez azonban nem valósult meg: a budapesti IFMC eseményre végül nem korábban mint 1964 augusztusában került sor, így azt Lajtha már nem érthette meg.⁴⁷

Míg a népzene tudomány külföldi tendenciái láthatóan foglalkoztatták Lajthát, és Magyarországot is igyekezett lehetőségei szerint bevonni a nemzetközi vérkeringésbe, addig a szűkebb értelemben vett magyar népzene tudományi körökben Lajtha az 1950-es évek elejétől kezdve kevésbé volt aktív, ám ez korántsem jelentette azt, hogy kikerült volna a hazai szakmai köztudatból. Az 1950 és 1956 között havi rendszerességgel megjelenő *Új Zenei Szemle* – a Magyar Zeneművészek Szövetsége hivatalos lapja – cikkeiben többször hivatkoztak Lajtha népzene kutatói munkásságára. A folyóirat gyakori témái között szerepeltek a magyar népdal és népzene helyzetének, terjesztésének kérdései, a gyűjteményes kiadványok megjelenésének sürgetése.⁴⁸ 1951 februárjában rövidhír tudósított egy előadásról, melyben Lajtha legújabb népdalgyűjtő körútjáról és a népzene gyűjtés technikájáról beszélt a Magyar Zeneművészek Szövetsége zene tudományi szakosztályának ülésén.⁴⁹ 1951 márciusában szintén rövidhír

⁴⁵ Lajtha, *Feljegyzés*, i.h. Lajtha saját szavaival foglalta ekképpen össze felszólalásának tartalmát. Hozzászólásának rövid kivonatát az IFMC kiadványa is közölte. „Professor L. Lajtha (Budapest) said that although he was not the official Hungarian delegate he would like to thank the Chairman for his kind words. Unofficially but nonetheless warmly he expressed the hope that his country would soon be in a position to invite the Council to hold a Conference in Budapest.” *Bulletin of the IFMC*, i.m., 9.

⁴⁶ Az 1959-es kongresszust az IFMC Kanadában tervezte tartani. Lajtha vetette föl a kongresszus, a fesztivál és az elnöki ülés több helyszínre történő szétválasztásának lehetőségét. Lajtha, *Feljegyzés*, i.m., 4.

⁴⁷ Sárosi Bálint, „Négy világrész népzene kutatói Budapesten”, *Muzsika* 7/11 (1964. november): 1–6.

⁴⁸ Többek között lásd Járdányi Pál–Vargyas Lajos–Ujfalussy József, „A magyar népdalkiadvány kérdései”, *Új Zenei Szemle* 1/1 (1950. május): 26–32.; Kerényi György, „A magyar népdalkiadvány kérdése. Hozzászólás”, *Új Zenei Szemle* 1/2 (1950. július): 19–21.; Asztalos Sándor, „Népdalkiadványunk néhány problémájáról”, *Új Zenei Szemle* 1/2 (1950. július): 22–25.

⁴⁹ Sz. M., „Hírek, viták”, *Új Zenei Szemle* 2/2 (1951. február): 31–32.

tájékoztató arról, hogy az Állami Népi Együttes a közeljövőben felhasználja Lajtha széki gyűjtésének egyes darabjait.⁵⁰

1949-ben az *Ethnographia* folyóirat jegyzőkönyvet közölt a Magyar Néprajzi Társaság 1949. június 22-i hatvanegyedik rendes közgyűléséről, amiből kiderül, hogy ekkoriban az elnök Ortutay Gyula, a két alelnök Tálasi István és Lajtha volt.⁵¹ Az újságban közölt jegyzőkönyv szerint Lajtha továbbra is ebben a pozícióban maradt. Szintén kiderül, hogy az év folyamán összesen hét felolvasóülést tartottak, Lajtha 1949. január 26-án a „Mai népzene-tudomány technikai előfeltételei” címmel adott elő.⁵² Két évvel később, a Magyar Néprajzi Társaság 1951. május 30-án megtartott hatvanharmadik közgyűlése jegyzőkönyve tanúsága szerint Lajtha már nem volt az elnökség tagja, és az azt megelőző évben a Társaságban nem is tartott felolvasást.⁵³ Neve a közgyűlés résztvevői között sem szerepel, láthatólag háttérbe vonult. Fontos adalék, hogy ugyanebben az évben indult meg hivatalosan a Lajtha-csoport működése, ezért azt sem zárhatjuk ki, hogy nem elvi megfontolások álltak visszavonulása mögött, egyszerűen nem jutott ideje a továbbiakban a Néprajzi Társaság ügyeivel foglalatosskodni.

Ugyanezt a jelenséget, az energiák átcsoportosítását tükrözheti, hogy Lajtha, bár pályája korábbi szakaszaiban még rendszeresen hallatta hangját a közéleti fórumokon – írt beszámolókat, kritikákat és recenziókat, az *Ethnographiában* pedig megjelentek a Néprajzi Társaságban tartott előadásainak szövegei⁵⁴ –, ez idő tájt már csak szórványosan publikált. Eltekintve a nagyszabású *Népzenei monográfiák* külön kategóriát képező öt kötetétől mindössze egyetlen tudományos tanulmánya látott napvilágot a „fordulat évét” követően. Ez az írás „Egy »hamis« zenekar” címmel jelent meg a Kodály Zoltán születésének 70. évfordulója alkalmából kiadott *Zenetudományi tanulmányok* első kötetében.⁵⁵ A Szabolcsi Bence és Bartha Dénes által szerkesztett kötet szerzői között a korszak vezető zenei személyiségeit – többek között Szabó Ferencet vagy Maróthy Jánost

⁵⁰ A cikk minden bizonnyal a Gulyás László által hangszerelt *Széki muzsikára* utal, melynek bemutatója egy hónappal később, 1951 áprilisában volt. Sz. M., „Kronika”, *Új Zenei Szemle* 2/3 (1951. március): 29–30., 30.

⁵¹ N.N., „Társasági ügyek”, *Ethnographia* 60 (1949): 417–422.

⁵² *Társasági ügyek* (1949), i.m., 420.

⁵³ N.N., „Társasági ügyek”, *Ethnographia* 62 (1951): 507–512.

⁵⁴ Lásd a LÖI I. írásjegyzékét, 316–321.

⁵⁵ Lajtha László, „Egy »hamis« zenekar”, in Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi Tanulmányok I: Emlékkönyv Kodály születésének hetvenedik évfordulója alkalmából* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 169–199.

– ugyanúgy megtaláljuk, mint a Lajthához hasonlóan perifériára szorult Bárdos Lajost vagy Molnár Antalt.⁵⁶

Az egyetlen tudományos publikáció az előzményekhez képest meglepően kevés, ugyanakkor nem kizárólag politikai okok állhatnak a háttérben, hanem a készülő *Népzenei monográfiák* anyagainak gyűjtésére, rendszerezésére fordított idő is befolyásolhatta az egyéb írások számát.⁵⁷ E monográfiák 1954-től kezdve 1956-ig évente jelentek meg a Zeneműkiadónál, és jelentőségük – mint arra Tari Lujza 1992-ben rámutatott – többek között abban állt, hogy általuk Lajtha a korábban Bartók és Kodály nyomán vokális orientációjú népzene kutatásban egyenlő rangra emelte az instrumentális népzeneét.⁵⁸

Nem meglepő, hogy a *Népzenei monográfiák* sorozata visszhangot keltett a magyar tudományosság berkeiben. Az első három kötetről 1956-ban a *Magyar Népzene Tára* szerkesztési munkálataiban is részt vevő Kiss Lajos jelentetett meg recenziót *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv-és Irodalomtudományi Osztályának közleményei* című periodika 1956-os évfolyamában.⁵⁹ Kiss Lajos a recenziált „három becses kiadvány”-nak csupán három elődjét nevezi meg.⁶⁰ Kerényi György, Vargyas Lajos és Járdányi Pál egy-egy falu zenei életére fókuszáló tanulmányait, illetve monográfiáit.⁶¹ Kiss a népzenei monográfiák általános definiálásakor egy Ujfalussy által megfogalmazott meghatározást idéz, melyben Ujfalussy éppen Lajtha szemléletét állítja példaképpen a kutatók elé:

⁵⁶ Bárdos helyzetéről részletesen ír Tallián Tibor, „L'affaire Bárdos”, *Magyar képek*, i.m., 302–315. Molnár Antalról lásd Dalos Anna, *A samesz és a csodarabbi* http://zti.btk.mta.hu/files/mza/docs/DalosA_Molnar-Hernadi.pdf Utolsó megtekintés dátuma: 2020.08.13.

⁵⁷ Lajtha és kutatócsoportjának két tagja, Erdélyi Zsuzsanna és Tóth Margit havonta 10 napot rendszeresen népzenei gyűjtőutakon töltöttek. Mindeközben a zeneszerzői alkotóműhelyben formálódó szimfóniaciklus is intenzíven foglalkoztatta Lajthát. Mindezen okok együttesen magyarázhatják a rövidebb lélegzetű népzene tudományi publikációk háttérbe szorulását.

⁵⁸ Tari, *Lajtha László hangszeres népzene gyűjtései*, i.m., 141. Hangszeres népzene gyűjtés természetesen már korábban is létezett, Lajtha munkájának igazi újdonsága a reprezentativitásban és az aprólékos lejegyzésben rejlett. A kora hangszeres népzenelejegyzésről lásd Tari Lujza, „Hangszeres népzene kutatásunk első szakasza”, *Ethnographia* 93 (1982): 573–585. 1978-ban Halmos István abban nevezte meg Lajtha *Kőriscspataki gyűjtésének* jelentőségét, hogy rávilágított a szoroson vett énekes dallamok Erdélyben is szokásos tánczenei használatára. Halmos István, „Lajtha kőriscspataki gyűjtésének hangkészlete és tonalitása”, *Magyar Zene* 19/4 (1978. december): 385–400., 385.

⁵⁹ Kiss Lajos, „Lajtha László: Népzenei monográfiák I–III.”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv-és Irodalomtudományi Osztályának közleményei* 8/1–4. (1956): 352–362.

⁶⁰ Kiss, i.m., 362.

⁶¹ Kiss, i.m., 353. A hivatkozott kiadványok: Kerényi György, „Zenei műveltség Kemsén”, in Elek Péter et al., *Elsüllyedt falu a Dunántúlon. Kemse község élete* (Budapest: Sylvester Nyomda, 1936): 104–115.; Vargyas Lajos, *Áj falu zenei élete* (Budapest: Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Magyarságtudományi Intézete, 1941); Járdányi Pál, *A kidei magyarság világi zenéje* (Kolozsvar: Minerva Kiadó, 1943).

[A] népdalkincs objektív leíró-rendszerező közreadásán túl szükséges, hogy a népzene ne csak mint teaurált kulturális állótökét, hanem mint egész élő zenekultúránk eleven hatóerejét, teljes társadalmi problematikájában mutassák be. Valami olyasféléről is szó volna itt, mint amit Lajtha népzenei biológiai kutatásnak szeret nevezni.⁶²

Kiss ezt követően leszögezi, hogy bár Lajtha munkái ezt a célt szolgálják, mégsem tekinthetőek az ilyen értelemben vett monográfiának a dallamok csekély száma miatt.⁶³ Kiss hangsúlyozza Lajtha hangszeres népzenei partitúra-lejegyzéseinek úttörő voltát, amit egyenesen „lejegyzési művészetnek” nevez,⁶⁴ hiányolja azonban a közreadott anyag filológiai feldolgozását, mivel a kötetek nem tartalmazzak megjegyzéseket az egyes dallamok használatáról, változatairól.

Recenziójában Kiss hivatkozik Avasi Béla 1955-ben az *Új Zenei Szemle* hasábjain a *Népzenei monográfiák* első két kötetéről megjelent írására.⁶⁵ Avasi Lajtha munkatársaként a Kissétől némiképp eltérő szemszögből tekinthetett az elkészült munkákra. Ő maga is a Kodály-tanítványok falumonográfiára hivatkozik, ám éppen ezektől határolja el Lajtha munkáit.⁶⁶ Avasi az alapvető különbséget a szövegek és a dallamok viszonyában látja. Meglátása szerint Vargyas és Járdányi munkáiban a mondanivaló súlypontja a szövegekre esik, míg Lajtha érdeklődésének középpontjában a zene, a dallam áll,⁶⁷ és ennek a dallamanyagnak hiteles közlését tűzte ki céljául „minden zenetörténeti- és összehasonlító folklóre-magyarítás nélkül”.⁶⁸

Ezen a ponton érdemes röviden kitekintenünk Lajthának Kodály Zoltánhoz fűződő kapcsolatára. Lajtha részéről kevés említés maradt fenn, ezek sem szakmai, hanem elsősorban személyes természetűek.⁶⁹ A közeli családtagok visszaemlékezései

⁶² A recenzió részletét idézi: Kiss, i.m., 353. Kiss apró változtatással közli az idézetet: az eredeti szerint „a népdalkincs objektív-rendszerező közreadásán túl *egyre inkább elvárjuk* [kiemelés tőlem – OV] népzene kutatóinktól, hogy a népzene ne csak mint teaurált kulturális állótökét, hanem mint egész élő zenekultúránk eleven hatóerejét” mutassák be. Ujfalussy József, „Kodály-émlékkönyv (Zenetudományi Tanulmányok I. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó)”, *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei* 5. (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1954): 607–617., 613.

⁶³ Kiss, i.m., 353.

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ Avasi Béla, „Népzenei monográfiák. I. Lajtha László: Szépkényerüszentmártoni gyűjtés (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1954). II. Lajtha László: Széki gyűjtés (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1954)”, *Új Zenei Szemle* 6/4 (1955. április): 38–41.

⁶⁶ Avasi, *Népzenei monográfiák*, i.m., 38.

⁶⁷ I.h.

⁶⁸ I.m., 41.

⁶⁹ Lajtha 1947. március 14-én írt levelében arról tudósítja feleségét, hogy Kodálytól „biztos szert” kapott tengeribetegség ellen. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.235:1. Négy nappal később – egy Franciaországból

elsősorban szintén személyes jellegűek, és a tényszerűségtől eltávolodva a Kodály-Lajtha kapcsolat gerjesztette érzelmekről tájékoztatnak. A zeneszerző özvegye szóbeli visszaemlékezéseiben hangot adott azon meggyőződésének, miszerint „Kodály nem akarta, hogy legyen »egy harmadik nagy magyar«”.⁷⁰ 1992-ben a zeneszerző idősebbik fia, ifj. Lajtha László a *Muzsika* folyóirat hasábjain a következőket nyilatkozta:

Tudom, hogy Kodály szerette apám műveit. Hogy mit tett érte, azt nem tudom, hiszen ennek nem voltam tanúja, de azt tudom, hogy amikor édesapám meghalt, ő volt az első, aki megkereste anyánkat és felajánlotta segítségét.⁷¹

Ezen megjegyzés ismeretében különösképpen meglepő az az 1984 májusára datált, pontokba szedett kéziratos fogalmazvány, melyet Lajtha özvegye Asztalos Sándornak Kodály Lajtha szakmai hátráltatása céljából állítólagosan véghezvitt tetteit elítélő véleményét megismerve készített, és lakonikusan *Vádirat* címmel látott el.⁷² A hagyatékban megőrzött, négy történetet részletező írás az özvegy azon álláspontját volt hivatott alátámasztani, miszerint Kodály a kezdetektől – egészen az 1928-as prágai kongresszus óta – szándékosan akadályozni próbálta volna Lajtha szakmai boldogulását.

Breuer János 2008. február 16-án a Zenetudományi Intézet konferenciáján „Adatok Kodály Zoltán és Lajtha László kapcsolatáról” címmel tartott előadásában tárgyilagosan igyekezett elvégezni a láthatóan személyes sérelmekkel terhelt kapcsolat értékelését.⁷³ Mint azt Breuer előadásának felütésében megjegyzi, „csokornyai mítosz és legenda” övezi a két komponista kapcsolatát.⁷⁴ Ezekre a zenetudós nem tér ki, csupán a tényekkel igazolható történéseket rögzíti: említi Kodály kritikáját Lajtha 1928-as – végső formájában a néptáncról tartott⁷⁵ – előadásának vázlatára kapcsán, melynek szövege

Angliába vezető utazást követően – már a szer hatásosságáról is szót ejtethet: „A hajón majd mindenki beteg volt [...] Én nem. Hála egy csodaszernak, amit Kodálytól kaptam Párisban.” Lajtha levele feleségének 1947. március 18-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.236:1. 1960. május 11-én Erdélyi Zsuzsannának Kodály második házasságkötése kapcsán fejtette ki gondolatait, Kodály szavaira hivatkozva. *A kockás füzet*, 42–45.

⁷⁰ *Két világ közt*, 61–62., 61.

⁷¹ J. Györi László, „»Nem próbálta a nemzeti értékeket kihasználni«. Részletek a Lajtha László születésének centenáriuma tartott sajtótájékoztatóból”, *Muzsika* 35/8 (1992. augusztus): 17–18. Ifj. Lajtha László egy Solymosi Tari Emőkének adott interjújában szintén említi, hogy Kodály azonnal felajánlotta segítségét az özvegynek Lajtha halála után. *Két világ közt*, 81.

⁷² A vádirat pontjainak kétségbe vonható hitelességét Solymosi Tari Emőke is megemlíti. *Két világ közt*, 62. A *Vádirat* kéziratos fogalmazványa megtalálható a Lajtha hagyatékában. 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, Lajtha-gyűjtemény. Jelzet: MZA-LL-HH-Script 9.001.

⁷³ Az előadás szövege fennmaradt a zenetudós hagyatékában. MZA, jelzet nélkül.

⁷⁴ I.h.

⁷⁵ Az eredeti előadástervezet kéziratos fogalmazványa megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-HH-Script 4.004. A kongresszuson felolvasott verzió első megjelenése: Lajtha László, „Népies

Vargyas közreadásában megjelent.⁷⁶ Hangsúlyozza, hogy Kodály javasolta Lajthának a széki gyűjtés elvégzését, mondván, ahol ennyire szép a népi hímzés, ott a népzenei anyag is bizonyára értékes.⁷⁷ Említi, hogy a Zeneakadémia zenetudományi tanszékén a népzene kutatók Kodály-vezette képzése keretében egy rövid ideig Lajtha oktatta a lejegyzést, amiről 1952-ben egy „igazságtalan döntés” hatására önként lemondott.⁷⁸ Breuer az Asztalostól származó, az özvegy által tényként kezelt vádak egyenesen „lehetetlenek” nevezi.

A fennmaradt kortárs visszaemlékezések közül figyelemre méltó az egykori Kodály-tanítvány, majd a Kodály közeli munkatársi köréhez tartozó Vargyas Lajos néhány megjegyzése, melyet valamikor 1969 és 1972 között rögzített Manchin Róbert szociológus.⁷⁹ Sokatmondó, ahogyan Vargyas kikerüli Manchin első olyan kérdését, mely Kodály és Lajtha kapcsolatára vonatkozik, mondván: „Erről talán majd később.”⁸⁰ Ehelyett Lajtha II. világháború utáni tevékenységére tér rá, és a következőképpen foglalja össze az említett időszakot:

játékok és táncok Magyarországon”, *Zenei Szemle* 13/1 (1929) és *Az 1928. évi Prágai Nemzetközi Népművészeti Kongresszus Közleményei* (1929). Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 169–172.

⁷⁶ Kodály Zoltán, „Lajtha – memorandum”, in *Uő, Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* [Vargyas Lajos közr.] (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, [1993]), 255. Kodály felvázolt kritikájában a nem megfelelő csoportosítást és az elrajzolt arányokat kifogásolja: „Nem áttekinthető az anyag, nincs csoportosítva, lényegtelen részleteken soká időz, lényegét futólag érint.” I.h.

⁷⁷ Ezt a momentumot Lajtha is fölidézi az 1943-as Kodály-életrajzban publikált tanulmányában. Lajtha László, „Újra megtalált magyar népdaltípus”, in Gunda Béla (szerk.), *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára* (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 9143), 219–234., 219.

⁷⁸ Breuer az incidenst 1992-es monográfiájában is említi, és Berlász Melinda adatára hivatkozik. *Fejezetek*, 191. Berlász, *Lajtha László*, i.m., 71. Maga az „igazságtalan döntés” az elmondások szerint abban állt, hogy Katanics Máriát sikeres felvételi ellenére sem vették föl a zenetudományi tanszakra. A történésekre Katanics a következőképpen emlékezett vissza: „A korszakra jellemző súlyos, igazságtalan döntés értelmében egy sikeres felvételi után helycserével mást vettek fel helyettem az akkoriban induló, hön vágyott zenetudományi tanszakra. Lajtha ezt megtudván, lemondott a további zeneakadémiai óráiról, mert ahol törvénytelen és jogtalanság uralkodik, azzal az intézménnyel ő nem vállal közösséget. Nem ismertem őt még ekkor, tehát részéről ez a gesztus – amely egyébként igen nagy port vert föl –, egy ismeretlen ért méltánytalansággal való szembefordulást jelentette.” Katanics Mária, „Lajtha László”, in Gádor Ágnes (szerk.), *Katanics* (Gádor Ágnes és a Szilágyi Erzsébet Női Kar, 2018), 93–97., 93. Katanics Mária az 1951/1952-es tanévben a Zeneművészeti Főiskola karvezető szakának végzős hallgatója volt (tanára: Vásárhelyi Zoltán). Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve 1951/52 (Budapest, 1952), 24. Nem lehetünk biztosak abban, hogy Lajtha milyen megfontolásból és milyen ismeretek birtokában érezte úgy, hogy a felvételi eredménye vagy az eljárás igazságtalan lett volna. A Zeneakadémia irattárában az 1952-es felvételi eljárás iratanyaga nem található. A „Felvételi vizsga nélkül felvehető nevei” (jelzet:84/12/4) és a „Felvételi vizsga ügyei” (jelzet: 84/12/4) a névkönyvben szerepelnek ugyan, de magukat az iratokat nem találtam meg. Az 1952/1953-as tanévben zenetudományi szakon Bónis Ferenc, Gábry György, Hoffer Péter Pál és Székely András kezdhetette meg tanulmányait.

⁷⁹ „Manchin Róbert beszélgetése Vargyas Lajossal [1969–1972?]”, in Vargyas Gábor (szerk.), *Tanulmányok Vargyas Lajos születésének 100. évfordulójára* (Budapest: L'Harmattan: 2015), 227–264.

⁸⁰ *Beszélgetés Vargyas Lajossal*, i.m., 243.

I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere

Lajtha 45-ig volt a népzenei osztály vezetője és 45-ben hirtelen nagy karriert csinált. Először a Rádió zenei igazgatója lett, aztán a Múzeumnak is főigazgatója lett, aztán mind a két helyen annyira elfürészelte magát, hogy mind a kettőből kiesett, de úgy, hogy fizetés és nyugdíj nélkül kitették. Akkor, amikor én odakerültem osztályvezetőnek, azért kijárt lejegyezni, és darabszámra a lejegyzései után, meg a gyűjtései után fizette ki a minisztérium, mert voltak jó emberei, akik kijárták neki. Korábban ő volt az osztályvezető, és hát tíz évvel, vagy nem tudom, mennyivel idősebb, neves népdalkutató és zeneszerző: én pedig oda kikerültem osztályvezetőnek, úgy hogy ő is kijárt még oda, és velem a nagy slepp, akiket ő tartott abból a pénzből, amit a minisztérium adott neki. Akkor ő ott hangosan lejegyzett, mert nem volt hajlandó fülhallgatót feltenni, mert az nyomja, hanem, amikor ő ott hetente háromszor jegyzett, akkor szólt a zene és körülötte ültek az emberek és csinálták az adminisztrációt, keze alá dolgoztak. Természetes, hogy ezt hagytam, ellenben ővelem is sok súrlódás volt. Ő igyekezett a fölényét bizonyos dolgokban megtartani – azért nagyon jó viszonyban voltunk, csak hát ezt is kellett csinálni; szóval nem volt aranyélet.⁸¹

Vargyas 1952-től volt a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályának vezetője,⁸² a fülhallgató nélkül végzett lejegyzés tehát ebbe az időszakba, a Lajtha-csoport – Vargyas megfogalmazásában „a nagy slepp” – hivatalos működésének első évébe enged betekintést.

A beszélgetés vége felé haladva Vargyas mégis rátér Lajtha és Kodály kapcsolatára, és felidéz egy szakmai konfliktust, ami Lajtha fél éves zeneakadémiai tanári működése idején robbant ki, és egyben véget is vetett ez irányú tevékenységének – Vargyas tehát Breuerral ellentétben nem „igazságtalan döntéssel”, hanem szakmai ellentéttel magyarázza Lajtha távozását.⁸³ Lajtha az 1951/1952-es tanév második félévében – egy féléven keresztül – oktatott népzenei lejegyzést a Zeneművészeti Főiskola zenetudományi tanszakán,⁸⁴ a Vargyas által elmesélt történet ez idő tájt zajlott le. A visszaemlékezés szerint Lajtha és Kodály „összetűztek valamin”,⁸⁵ ami arra készítette Lajthát, hogy ne végezzen további munkát a főiskolán. Kodály ezek után Vargyast kérte fel a félbemaradt kurzus folytatására, ám ő nem merte elvállalni a

⁸¹ I.h.

⁸² Pávai István, „Népzenei gyűjtemény”, in Fejős Zoltán (szerk.), *A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei* (Budapest: Néprajzi Múzeum, 2000), 821.

⁸³ Lajtha lobbánékony természetét és szakmai maximalizmusát Breuer is rögzíti. Monográfiája előszavában számol be a Lajthával történt első két találkozásáról, melyek közül az egyik éppen ez idő tájt, egy zeneakadémiai óra keretében zajlott le. *Fejezetek, 7. A bonyolult lejegyzési feladat sikertelenségét gyorsan felismerve Lajtha lemondóan, „Magukból sem lesz népdalgyűjtő” megjegyzéssel távozott a teremből. I.h.*

⁸⁴ *Fejezetek, 7. és 191.*

⁸⁵ *Beszélgetés Vargyas Lajossal, i.m., 248.*

feladatot, félve attól, hogy ezzel magára vonhatná Lajtha haragját.⁸⁶ Kodály és Lajtha kapcsolatának bemutatását Vargyas összegzőképpen egy anekdotával zárja le,⁸⁷ megjegyezve, hogy Kodály nemcsak Lajtháról, de senki másról sem volt „nagy véleménnyel”, és Lajtha sem szerette Kodályt.⁸⁸ Hozzátehetjük, hogy Vargyas sem éppen konfliktuskerülő természetéről volt ismert, és nem egy kollégájáról formált szakmai, jellembeli vagy tetszőlegesen általános szempontok szerint negatív véleményt.⁸⁹

Bár az 1960/1970-es évek fordulóján rögzített beszélgetésben nem említi, két későbbi emlékezésgyűjteményében Vargyas felidéz egy további történetet, amikor Lajtha messzemenő segítőkészségről tett tanúbizonyságot: Lajtha külföldi szakmai kapcsolatait vetette latba a Vargyas és Rajeczky szerkesztésében készülő Bartók-emlékkönyv érdekében.⁹⁰ Vargyas emlékei szerint a végül 1956-ban napvilágot látott kiadvány szerkesztési munkálatainak kezdetén – 1954/1955 fordulóján – Lajtha és Rajeczky még jó viszonyban voltak, ezért is egyértelmű volt a segítségnyújtás.⁹¹ Azonban, miután kettejük kapcsolata megromlott, Lajtha továbbra is készségesen együttműködött immár Vargyással, mivel „Bartókért mindenre hajlandó volt”.⁹² Nemcsak neveket ajánlott, hanem a kapcsolatfelvételben is segítséget nyújtott, és ezzel lehetővé tette a kötet tudományos spektrumának a korszak viszonylatai közepette korántsem egyszerű kiszélesítését.⁹³ A Lajtha-hagyatékban fennmaradt egy Vargyas elbeszélését igazoló

⁸⁶ Az indexben a „népzenei lejegyzés” tantárgyat a következő félévben Bartha Dénes írta alá. *Fejezetek*, 191.

⁸⁷ „Lajtha nem szerette Kodályt, a tiszteletet azért megadta; Kodály sem [szerette] Lajthát, de nem emlékszem, hogy valahol olyan véleményt adott volna vagy nyilvánított volna, amiből egy kívülálló megsejtette volna, hogy valami van köztük. Előfordult, hogy négy szemkört nézegette a lapokat, és egyszer csak felnevetett: »Na, Bartók ide ráírta Lajtha egy támlapjára, hogy 'csúnya műdal'«”. *Beszélgetés Vargyas Lajossal*, i.m., 253.

⁸⁸ I.h.

⁸⁹ Ádám Jenővel kapcsolatban például viselkedésének színpadiassága taszította Vargyast. Vargyas Lajos, *Kerítésen kívül. Emlékek életemből*. (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1993), 209., idézi Dalos Anna, „A Turultól a népdalig. A szélsőjobbaldali mozgalmak és a magyar zeneélet kapcsolatai (1938–1944)”, in Uő, *Járdányi és kora* (Budapest: Rózsavölgyi, 2020) [nyomdai előkészületben] Szabolcsi Bence munkáit Vargyas módszertani alapon, az elméletek tényszerű bizonyítottságának hiányát kritizálta több alkalommal. Többek között lásd Vargyas Lajos, „Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére”, *Ethnographia* 66 (1955): 514–519.; Uő, „Adalék a siratódallam eredetéhez”, *Új Zenei Szemle* 5/7–8 (1954. július–augusztus): 46–47.; Szabolcsi Bence, „Megjegyzések a magyar siratódallam kérdéséhez”, *Új Zenei Szemle* 5/7–8 (1954. július–augusztus): 48–49. Vargyas és Szabolcsi vitáiról lásd Ozsvárt Viktória, „A »korszak« kérdésére az egyes ember így vagy amúgy válaszol” – Szabolcsi Bence és Vargyas Lajos zenetudományi vitái az 1950-es évek első éveiben”, in Dalos–Ozsvárt (szerk.), *Járdányi és kora*, i.m., [nyomdai előkészületben]

⁹⁰ Vargyas, *Kerítésen kívül*, i.m., 282.; Uő., „Lajtha László emlékezete [1968]”, in Uő, *Keleti hagyomány–nyugati kultúra* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1984), 390–394., 393–394. Vargyas ez utóbbi emlékezésben nem említi Rajeczky közreműködését, így a kapcsolattartó személyének időközbeni megváltozásáról sem esik szó.

⁹¹ Vargyas, *Kerítésen kívül*, i.h.

⁹² I.h.

⁹³ I.h.

gépíratos Lajtha-level fénymásolata. A címzett személyét illetően nem lehetünk biztosak – a konkrét témafelvetések hiánya miatt az is elképzelhető, hogy több személynek írt körlevélről, vagy a személyes levélváltásokat megelőző fogalmazványról van szó –, a megszólítás mindenesetre a Lajtha levelezésében szokatlanul semleges „Cher Monsieur”. A levélben Lajtha hangsúlyozza, hogy a tervben lévő emlékkönyv nem tartalmaz majd politikai felhangokat.⁹⁴

Lajtha és Kodály kapcsolata szakmai működésük szempontjából kétségkívül számot tarthat az érdeklődésre, bár számos nehezen megválaszolható kérdést és elgondolkodtató problémát vet fel. Lajtha mindössze tíz évvel volt fiatalabb Kodálynál, aki négy évvel mégis túlélte őt. A népzene gyűjtést Lajtha 1911-ben Bartók és Kodály egyik első követőjeként kezdte meg. Nemcsak a népzene, hanem a zeneszerzés és a zenepedagógia területén is működött, aminek eredményeképpen a Kodályéhoz hasonló hármasság jellemezte munkásságát, és mint arra dolgozatom későbbi elemzései rávilágítanak majd, Kodály nézetei sok esetben érezhető hatást gyakoroltak saját elképzeléseire akár a tudomány, akár a zeneszerzés terén. Kodályról elejtett félmondattai korántsem ellenszenvről árulkodnak – ilyen jellegű megjegyzések kizárólag Lajtha halála után keletkezett dokumentumokban bukkannak fel, és ebből az időszakból származik a rivalizálás gondolatának megjelenése is, Lajtha erre vonatkozó kijelentéseket sohasem tett.⁹⁵ Ugyanakkor nyilvánvalóan érezte, hogy pályája számos párhuzamot mutat Kodályéval, és ha tudatosan nem is szándékozott rivalizálni, elképzeléseik hasonlósága elkerülhetetlenül ütközési felületek létrejöttéhez vezetett.⁹⁶ Fontos adalék az is, hogy Lajtha nem játszott minden tekintetben alárendelt szerepet Kodállyal szemben, például hamarabb alakíthatott népzene kutató csoportot Kodálynál.⁹⁷ A szakirodalomban Lajtha

⁹⁴ „Tout d’abord j’aimerais vous assurer que le volume ne contiendra aucune tendance politique, ni même de Weltanschauung particulière.” Lajtha levele 1955. február 23-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.387:2.

⁹⁵ Nyilvánvalóan figyelemmel kísérte Kodály pályájának alakulását, és nem a mesternek kijáró tisztelettel, hanem az egyenrangú kolléga szemszögéből próbált tekinteni rá. Például 1947-ben az *In memoriam* londoni előadásterve kapcsán megjegyezte, hogy Kodály is az úgymond „második” zenekart kapta, akárcsak ő: „Nem ez a jobbik, de az első annyira foglalt, hogy Kodály is ugyanezt kapta az ő szerzői estjére.” Lajtha levele feleségének 1947. március 18-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.236:1.

⁹⁶ Erre szemléletes példát kínál, hogy bár Lajtha részt vett az IFMC 1947-es alapító ülésén, és a lehetőségekhez képest a továbbiakban is aktív résztvevője próbált maradni az eseményeknek, a tanács magyarországi szervezetét mégis Kodály vezette, sőt 1961-ben – tehát még Lajtha életében – őt kérte föl Maud Karpeles az IFMC Ralph Vaughan Williams halálával megüresedett elnöki posztjának betöltésére. Stockmann, *Zoltán Kodály*, i.m.

⁹⁷ Lajtha csoportja 1951 nyara óta, Kodályé 1953 januárjától működött hivatalos formában. Péteri, *Adalékok*, i.m., 173.

I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere

csoportját szokás „Noé bárkája”-ként aposztrofálni,⁹⁸ ám ez a leírás a munkatársak személyes háttere alapján Kodály csoportjára is épp ennyire illene.

⁹⁸ *A kockás füzet*, 97.

2. Találkozások a direktívával

1949 márciusában az 1947-től új folyammal jelentkező *Zenei Szemle* – az 1951 és 1956 között működő *Új Zenei Szemle* elődje – hasábjain látott napvilágot Mihály András a Magyar Dolgozók Pártja Kulturpolitikai Akadémiáján tartott előadásának írott változata „Bartók Béla és az utána következő nemzedék” címmel.⁹⁹ Már a címadás jelzi a távolságtartást Bartók művészetétől, melyet a megfogalmazás immár a múltba utal, és nyilvánvalóvá teszi, hogy mondandója a következő – az akkori magyar zenei életben aktív – nemzedékhez szól. Miközben leszögezi: új közönség van kialakulóban, Mihály körüljárja művész és közönség kapcsolatának újfajta értelmezési lehetőségeit. A fejtegetések során jelentős szerepet juttat a népzenei életnek, amely lehetőséget teremthet a paraszti osztállyal való kapcsolat kialakítására. Bartókra hivatkozva irányítja a figyelmet a népdal önmagában lezárt és tökéletes jellegére,¹⁰⁰ mely azonban megnehezíti a dallamok alkalmazását egy nagyobb szabású klasszikus kompozíció szerkezetén belül.¹⁰¹ Mihály szerint Bartók a zárt népzenei forma és a műzene közötti ellentétet feloldását „mesterien végezte el”, aminek zenei példája mindenekelőtt a Concerto.¹⁰²

A népzenei hatásról szólva feltűnő, ahogyan Mihály a dallam szerepére helyezi a hangsúlyt. Árukkodóak megfogalmazásai, miszerint Bartók révén tört be a „népi dallamanyag” a műzenébe,¹⁰³ Bartók kompozícióiban pedig a „polgári zene” természetellenesen szétfeszített, nagy hangterjedelmű fordulatai ismét csak a népi dallamok „zömök, kezdetleges-ősi, szűk ambitusával” kerülnek szembe.¹⁰⁴ Mihály számára tehát a népzenei hatás elsősorban a dallamvilág szintjén érvényesült, míg Bartók írásaiban a zene egyéb elemei, így például harmóniai szempontból a funkció gondolkodás – a nép körében magától értődő – hiánya vagy a ritmika különössége az, ami

⁹⁹ Mihály András, „Bartók Béla és az utána következő nemzedék”, *Zenei Szemle* 2/1 (1949. március): 2–15. Az előadást részletesen elemzi Tallián, *Magyar képek*, i.m., 258–263.

¹⁰⁰ Bár Mihály érvelésében Bartókra hivatkozik, Kodály írásaiban is felbukkannak hasonló gondolatok. 1929-ben a magyar népdal „magától lett, hókristályszerű tökéletességét” hangsúlyozza. Kodály Zoltán, „A magyar népdal művészi jelentősége [1929]”, in Bónis Ferenc (közr.), *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* (Budapest: Argumentum, 2007), 33–35., 35. A magyar népdal és a műzenei formák összeegyeztetésének nehézségeiről pedig a *Fölszállott a páva* kapcsán fejtette ki gondolatait. Kodály Zoltán, „A »Fölszállott a páva«-zenekari változatok előadása elé [1950]”, *Visszatekintés/I*, i.m., 221.

¹⁰¹ Egymástól különböző, sőt független területek politikai célzatú egybemosásának eredménye az a következtetés, melyben Mihály a népdal formai zártságát a paraszti társadalom zártságával magyarázza. Mihály, *Bartók Béla*, i.m., 8.

¹⁰² I.h.

¹⁰³ I.h.

¹⁰⁴ I.h. Mihály a hegedűszonátákban két birkózóhoz hasonlítja a két dallamesoport küzdelmét.

igazán szabadságot adhat a népzeneből ihletet merítő komponistáknak.¹⁰⁵ A népi elem dallamformálási elvvé történő alakításának gondolata, ha nem is a Mihályéhoz hasonlóan célzott formában, de Lajthánál is megjelenik. Mint ő maga megfogalmazta: „A népdal felé maga a melódia vonzott.”¹⁰⁶

Erre a jelenségre – a dallam fontosságára Lajtha zenéjében – a korabeli zenekritika is ráirányította a figyelmet. 1953 novemberében a *Szabad Nép* hasábjain a Lajtha iránt köztudottan lojális Ujfalussy József ismertette a II. Magyar Zenei Hét kamarakoncertjén elhangzott műveket. Lajtha 8. vonósnygyesét (op. 53) a látszólag még mindig elevenen a köztudatban élő 7. vonósnygyes (op. 49) kontextusában a következőképpen tárgyalta:

Lajtha László VIII. Vonósnygyese kétségtelenül kiemelkedik az elmúlt esztendőök kamarazene-irodalmából. A mű gazdag dallamosságán, nagyvonalú építkezésén, a vonósnygyes-technika sokrétű és fordultatos alkalmazásán a mesterkéz biztonsága érzik. A mű legelső értékeiként különösen a széles ívelésű, mindig megújuló, kifejező dallamokat kell kiemelni. Lajtha László azok közé a zeneszerzők közé tartozik, akik tudnak és mernek magvas, nagy lélegzetű dallamokból szerkeszteni. De talán művészetének ez az erénye az első zenei, héten bemutatott VII. Vonósnygyesben közvetlenebbül érvényesült és jutott el a hallgatóságához. A hangversenyen hallott későbbi műben a harmóniavilág fanyarságai, a kíséretmódok és szélső fekvések használatának hangulati túlfeszültsége, a mű érdekesebb részletei nem egyszer megnehezítik, hogy maguk a dallamok – így is mondhatnók: maga a mű – közvetlenül találjanak utat közönségünkhöz.¹⁰⁷

Ujfalussy tehát az adott zenemű legfontosabb komponensének a dallamot tekinti, sőt mintegy mondandója konklúziójaként gyakorlatilag egyenlőségjelet tesz a dallamok és a kompozíció közé. Értelmezése korántsem idegen Lajtha saját zeneszerzői gondolkodásának dallamközpontúságától, ám ezzel együtt a korabeli zenei közbeszéd általános esztétikai követelményeivel is párhuzamba állítható.

Az uralkodó ideológia ugyan követendő példaképpen állította a népzene a komponisták elé, mégsem elégedett meg annak aktuális állapotával, hanem törekvései közé vette fel a tömegdal irodalmának bővítését, ami egyben a népzene egyfajta továbbfejlesztését jelentette volna. Ennek fontosságáról Szabó Ferenc 1949. augusztusában az *Éneklő Nép* folyóirat hasábjain megjelent „Népdal vagy tömegdal?”

¹⁰⁵ Lásd többek között Bartók Béla, „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben [1932]”, in Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 148–157.

¹⁰⁶ Lajtha László, „A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenében [előadásszöveg]”, *LÖI I.*, 130–135., 134.

¹⁰⁷ Ujfalussy József, „A zenei hét második kamarazeneestje”, *Szabad Nép* 11/306 (1953. november 2.): 2.

című írásában részletesen kifejtette nézeteit.¹⁰⁸ Mihály és Szabó társadalmi projekcióktól terhelt elképzelésekkel olyan mederbe terelték a népzenei diskurzust, melynek immár semmi köze sem volt Bartók és Kodály eredeti elképzeléseihöz. Kadosa Pál megfogalmazása szerint: „A tömegdal nagy összefogást teremt a tömegek között. A kedélyre és az érzelemvilágra a zene hat legközvetlenebbül. A tömegdálnak politikai nézőszögből is óriási jelentősége van.”¹⁰⁹ Noha a tömegdal a korszak talán leginkább propagált műfajának számított, Lajtha oeuvre-jéből mégis feltűnően hiányoznak a dolgozók életét megéneklő, erősen politikai felhangokkal terhelt alkalmi kompozíciók, amelyekre példa lehet Szabó Ferenc 1951 januárjában az Operaházban előadott *Rákosi a jelszavunk* című zeneműve, Kadosa Pál kantátája, *A béke katonái* vagy éppen Mihály András alkotása, a *Védd a békét ifjúság!*

Bár Lajtha tömegdalt nem írt, a korszak másik erősen támogatott műfajában számos művet alkotott. Népzenefeldolgozásait a Magyar Állami Népi Együttes és a Fővárosi Népi Zenekar egyaránt megalakulásuktól kezdve repertoárjában tartotta, sőt a fennmaradt kritikák tanúsága alapján a program leginkább reprezentatív részét képezték. 1951. április 4-én a kultúrpolitikai reprezentációs céllal életre hívott Állami Népi Együttes bemutatkozó hangversenyén többek között a Lajtha gyűjtésén alapuló, Gulyás László által hangszerelt *Széki muzsika* szerepelt a programon.¹¹⁰ Miközben a H. Gy. monogramú kritikus – feltehetően Harangozó Gyula – Bárdos Lajos szintén felhangzó „Magos a rutafa” című népdalfeldolgozását elmarasztalja, mondván: „a »bravur«, a kápráztatás felé tolódtak el s ezáltal éppen a népi stílus, az előadásmód népi jellege került veszélybe”,¹¹¹ Lajtha művének előadásáról úgy nyilatkozik, hogy az „magávalragadó élmény volt”.¹¹²

A Volly István vezette Fővárosi Népi Zenekar megalakulásánál a híradások szerint Lajtha is bábáskodott. Mint az együttes 1951 áprilisában az Operaházban rendezett

¹⁰⁸ A cikkben Szabó arra a következtetésre jut, hogy a nép nem találhat meg minden olyan érzelmet a népdalban, melyet valójában kifejezni vágyik, hiszen a népdalban a nép évszázados elnyomatásának rezignációja öröklődött tovább, mely azonban az új társadalmi rend beköszöntével a múlté lett. Szabó szerint éppen ezért van szükség az új tömegdalokra, melyek immár az új korszak érzéseinek adnak hangot, és idővel – generációk alatt – maguk is a teljes nép érzéseit kifejező népdallá válnak majd. Szabó Ferenc, „Népdal vagy tömegdal?”, *Éneklő Nép* 2/8 (1949. augusztus): 1–4., 2. és 4.

¹⁰⁹ Bieliczkyné Buzás Éva, *Kiemelkedő események a Magyar Rádió zenei életében az 1949-es Rádióújság hírei, cikkei és műsora alapján*. Gépirat, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.

¹¹⁰ H. Gy. [Harangozó Gyula], „Az Állami Népi Együttes nagysikerű bemutatkozása”, *Szabad Nép* 9/83 (1951. április 10.): 6. Vargyas Lajos kritikájában nem nevezi néven az egyes elhangzott kompozíciókat, hanem helyette inkább az együttes stíláriis törekvéseinek irányát vizsgálja. Vargyas Lajos, „Az Állami Népi Együttes bemutatkozása”, *Új Zenei Szemle* 2/6 (1951. június): 24–26.

¹¹¹ I.h.

¹¹² I.h.

bemutakozó estjéről megjelent kritika megjegyezte: „Kossuth díjas zeneművészeink közül Szabolcsi Bence, Weiner Leó, Lajtha László értékes tanácsokkal és útmutatásokkal segítették a Fővárosi Népi Zenekart jelentős eredményeihez.”¹¹³ A zenekar és Lajtha kapcsolata a továbbiakban is nyomon követhető: 1952. május 17-én többek között az ő népzenefeldolgozásait is játszotta a Fővárosi Népi Zenekar a Zeneakadémián megrendezett koncertjén.¹¹⁴ 1952. május 30-án a *Színház és Mozi* periodika a népi zenekarok kérdéseit tárgyaló ankétról számolt be, melyet a Művelt Nép könyvkiadó és a Népművészeti Intézet rendezésében tartottak meg.¹¹⁵ A népes seregszemléből egyetlen művet emel ki a beszámoló, így tudósítva arról, hogy „[a] Fővárosi Népi Zenekar előadásában nagy élmény volt Lajtha László udvarhelyi táncainak kitűnő tolmácsolása”.¹¹⁶

A Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának ülésein a szervezet megalakulást követő első években Lajtha még viszonylag aktívan vett részt: két önálló előadás mellett néhány lényegesebb hozzászólását is rögzítették a fennmaradt jegyzőkönyvek.¹¹⁷ 1949. december 10-én a Szövetség zenetudományi szakosztályának alakuló ülésén Lajtha is jelen volt, sőt mi több, egy, a szakosztály további működésre vonatkozó javaslattal igyekezett hozzájárulni a megbeszélések sikeréhez.¹¹⁸ Konstatálva a zenetudományi szakosztályon belül létező területek különböző igényeit, kisebb szakcsoportok megalakítását látta indokoltnak. Ennek értelmében a népzenei, zenetörténeti, zeneesztétikai és zenekritikai csoport külön-külön tárgyalhatta volna a Szövetségben felmerülő specifikus kérdéseket. Szabolcsi Bence ellenvetésével, miszerint a zenetudomány minden részterületének kérdései és problémái összefüggenek, és éppen ezért mindenkinek foglalkoznia kell a számára ismeretlen területekkel is, Lajtha nem értett egyet, sőt a jövőre nézve kimondottan aggasztónak találta. Meglátása szerint az univerzalizásra való törekvés egyszerűen dilettánsok neveléséhez vezethet.

Bár Lajthának nyilvánvalóan igaza volt, a résztvevők közül többen alapvető tévedést véltek kihallani szavaiból, amire azon nyomban figyelmeztették is őt. Mihály

¹¹³ N.N., „A Fővárosi Népi Zenekar nagy sikere az Operaházban”, *Kis Ujság* 5/84 (1951. április 12.): 4. A zenekarnak tulajdonított korabeli jelentőséget érzékelteti a cikket nyitó mondat: „A szórakoztató zene kérdésének megoldását nagy lépéssel vitte előre a Fővárosi Népi Zenekar megalakulása.”

¹¹⁴ N.N. [rövidhír], *Színház és Mozi* 5/20 (1952. május 16.): 17. A koncert adatai megtalálhatóak Budapesti Hangversenyek Katalógusában.

¹¹⁵ N.N., „Vita a népi zenekarokról!” [sic!], *Színház és Mozi* 5/22 (1952. május 30.): 4.

¹¹⁶ I.h.

¹¹⁷ A Magyar Zeneművészek Szövetsége jegyzőkönyvei. MNL OL, Jelzet: P 2146.

¹¹⁸ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának 1949. december 10-ei üléséről. MNL P 2146.

abban világította meg a „félreértés” alapvető okát, hogy a Szövetség a feltételezéssel ellentétben nem végez konkrét munkát, hanem csupán irányelveket szab. A zenetudományi ülésen zeneszerzőként részt vevő Szabó, miután még egyszer, mintegy megerősítésként hangsúlyozta Szabolcsi gondolatát, miszerint a zeneszerzőnek [sic!] a zenetudomány minden területével foglalkoznia kell, összegzőképpen – szinte Lajtha nevében is önkritikát gyakorolva – kijelentette: „Lajtha felszólalása mutatta, hogy a hamis vágányon indultunk el.”¹¹⁹ A már az alakuló ülésen érzékelhető és rövid időn belül feloldhatatlannak bizonyuló ellentét – Szabó hasonlata szerint a hamis és az igaz vágány – egyrészt a racionálisan megszervezhető tudományos munkát, másrészt az irreális politikai ideológia szemellenzős követését jelentette. Míg az előbbi területen, a tudomány közegében Lajtha otthonosan és szakértelemmel mozgott, és ha tényleges munkáról lett volna szó, alighanem érdemben segíthette volna a szakosztály működését, addig az utóbbinak személyiségéből fakadóan még csekély mértékben sem tudott opportunistá engedményeket tenni.

Szövetségbeli szereplései azonban ezzel még nem értek véget. Lajtha a szakosztály következő ülésén, 1950. január 12-én a népzeneügyűjtésről tartott előadást.¹²⁰ Az addigi eredmények, az elvégzendő feladatok és a munkához szükséges anyagi juttatások ismertetését követő hozzászólások hamar az elvárásoknak megfelelő mederbe terelték a szövetségbeli események közegétől idegen hangvételő, tudományos célú előadás vitáját. Jellemző a Lajtha attitűdje és az időszak ideológiailag motivált diskurzusa közötti alapvető szemléletbeli ellentétre, ahogyan Szabolcsi politikailag provokatív kérdését – hogyan látja a népzene helyzetét a magyar társadalomban? –, Lajtha élesen elhárította, mondván, ez nem az ő szakmája.¹²¹ Hangsúlyozta a Néprajzi Múzeumban őrzött népzenei anyag értékességét, de csupán arra biztatta a zeneszerzőket: „használja fel azonban mindenki úgy, ahogy tudja”.¹²²

Egy évvel később, 1951. január 29-én ismét Lajtha-előadásra került a sor a zenetudományi szakosztályban.¹²³ Polgár Tibor az eseményt „kitűnő és érdekesnek ígérkező” előadásként vezette be, és ennek fényében különösen rosszállva konstata

¹¹⁹ I.h.

¹²⁰ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának 1950. január 12-ei üléséről. MNL P 2146. 62. doboz.

¹²¹ I.h.

¹²² I.h. Lajtha megállapítását Berlász és az őt idéző Breuer egyaránt pontatlanul, kissé megváltoztatott formában citálják: „A népdalt használja fel mindenki úgy, ahogy akarja. [kiemelés tőlem – OV]” Berlász, *Lajtha László*, i.m., 212. *Fejezetek*, 172.

¹²³ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának 1951. január 29-ei üléséről. MNL P 2146. 62. doboz.

megjelent közönség csekély létszámát.¹²⁴ Előadásában Lajtha Nógrád megyei gyűjtésének tapasztalatairól számolt be. Az előző évi előadás jellegétől alapvetően különbözött az előadás témájának kifejezett aktualitása, amely felszínre hozta a tudományos munka mögött húzódó társadalmi és politikai feszültségeket. Lajtha nyíltan beszélt azokról a nógrádi gyűjtőútja során szerzett megdöbbentő tapasztalatairól, melyeket nem kis mértékben a népzene iránti érzéketlenségüket túlzott buzgalommal kompenzáló minisztériumi dolgozók számlájára írt. A minisztérium és a szakszervezet ugyanis a népzeneészeket, cigányzenészeket új, kottás anyag megtanulására kényszerítette, ami kiszorította a népi emlékezetből a valóban értékes és egy évtizeddel korábban még élő, régi népzenei anyagot. Az intézkedések hatására az írásbeliség drámai gyorsasággal váltotta fel a szóbeli hagyományt. Az előadáson jelenlévő Kodály, nem akarván pesszimista hanggal zárni az előadást, hozzászólást fűzött az elhangzottakhoz – így részben talán enyhíteni próbált Lajtha igencsak élesen megfogalmazott kritikáján. Kodály reménykedésének adott hangot, hiszen tapasztalatai szerint sokszor előkerülhet még az, ami örökre elveszettnek tűnik.¹²⁵ Ezután a jövőben elvégzendő munkára, a Dunántúl addig ismeretlen zenei anyagának felgyűjtésére irányította a figyelmet. Ezek a gyűjtések, többek között például a Sopron környéki népzenei hagyomány feltérképezése, Lajtha utolsó jelentős gyűjtéseinek helyszínét jelöli ki.

Zeneszerzőként jóval kevesebbszer jutott szóhoz Lajtha a szövetség ülésein, és akkor sem közvetlen, hanem közvetett formában, mivel a zenetudományi szakosztályein kívül egyéb üléseket a jegyzőkönyvek tanúsága szerint nem látogatott. Művei és tevékenysége azonban olykor témaként merültek fel ennek ellenére is. Különösen izgalmas Lajtha népzene kutatói és zeneszerzői tevékenységének megítélése szempontjából az az 1952. január 7-ei bizottsági ülést rögzítő jegyzőkönyv, amely a Szövetség és a Népművelési Minisztérium által a zeneszerzőknek osztott állami megrendelések terveiről és a velük járó pénzüsszegekkel kapcsolatos döntésekről tudósít.¹²⁶ A támogatások keretösszegére 400.000 forintot szánt a Minisztérium,¹²⁷

¹²⁴ Polgár Tibor a Nemzeti Zenedében Lajtha tanítványa volt, az 1950-es években több Lajtha-művet vezényelt. 1952-ben a 4. szimfóniát rögzítette felvételre a MR zenekara élén, 1954-ben meghangszerelte és vezényelte a Basa Pista balladáját. Bieliczkyné Buzás Éva, „Az új magyar zene a Rádióban 1945-től napjainkig”. Kéziratoss forrásgyűjtés. 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül. Továbbá lásd értekezésem (A) függelékének adatait.

¹²⁵ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának 1951. január 29-ei üléséről. MNL P 2146. 62. doboz.

¹²⁶ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1952. január 7-ei bizottsági üléséről. MNL P 2146. 63. doboz.

¹²⁷ I.h.

melynek képviselőjében Ujfalussy József előrebocsátott felszólalásában a keretösszegeből Lajtha számára 40.000 forintot soron kívül el kívánt különíteni. Indoklasként az új vonósnégyest – minden bizonnyal a 8. kvartettől lehetett szó –, egy kisebb szimfóniát és egy készülő Divertimentót említ Ujfalussy, mintegy ráadásként pedig az Állami Népi Együttes számára írt két-három népdalsorozatot – alighanem az ez idő tájt készülő *Udvarhelyi táncokat* vagy a *Soproni képeket* – emeli ki. A jelentős anyagi juttatás azért is különös, mivel Lajthának – az 1950 januárja és 1951 nyara közötti időszak munkanélküliségét követően¹²⁸ – ekkoriban már közel fél éve ismét volt állandó bevétele, a népzene kutató csoport már hivatalosan is működött.

Elsőként Kadosa Pál szólalt föl a javaslat ellen, indítványozva a zeneszerzői támogatás helyett Lajtha állásba vonulását. Kadosa úgy vélte, hogy amennyiben harmincötven zeneszerző számára lenne lehetőség kizárólag a komponálásból megélni, akkor Lajtha is tehetne így, ám amíg csupán öt-tíz – közelebről meg nem nevezett – zeneszerzőnek nyílik erre reális esélye, addig válogatni kell. Ez a megjegyzés meglehetősen talányos, tekintettel egyrészt arra, hogy Lajtha ekkor már állásban volt, másrészt arra, hogy az ez idő tájt aktív zeneszerzők kivétel nélkül tanítottak, zenei publicisztikával vagy népzene gyűjtéssel is foglalkoztak. Nem kevésbé különös Ujfalussy válasza, miszerint Lajthának most a zeneszerzői munka jelenti az egyetlen megélhetési forrást, hiszen az 1951-ben már megalakult népzenei csoport egyik nem titkolt célja éppen Lajtha egzisztenciájának bizonyos mértékű biztosítása volt.¹²⁹ A vitát végül Szabolcsi Bence zárta le, sőt burkoltan célzott is a népzene kutatói állásra, amikor megjegyezte, hogy „Lajtha fél lábbal különben is a tudományok terén dolgozik, ahol nagyon fontos munkát végez”.¹³⁰ Mindenesetre az előzetesen elkülönített támogatást a jegyzőkönyv tanúsága szerint megítélték Lajthának.¹³¹ A további támogatások elosztása Lajtha juttatásainak kontextualizálása szempontjából izgalmas és tanulságos. A minisztérium addigi megrendeléseire 36.200 Ft, az Állami Népi Együttesnek kb. 65.000 Ft, a Rákosi születésnapjára beérkező művek díjazására 20.000 Ft körüli összeget szánt a vezetőség. Ezen felül megrendeléseket kapott szimfonikus művekre Szervánszky Endre,

¹²⁸ Ez a helyzet azért is sajátos, mert, mint Gyarmati György rámutat, az 1948 tavaszán tetőző munkanélküliséget az első ötéves terv nemcsak megszüntette, de munkaerőhiányt is előidézett. Gyarmati György, *A Rákosi-korszak Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon 1945–1956* (Budapest: ABTL–Rubicon, 2013), 207–208.

¹²⁹ *Csütörtöki beszélgetések*, i.m., 105–106.

¹³⁰ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1952. január 7-ei bizottsági üléséről. MNL P 2146. 63. doboz.

¹³¹ I.h.

Sárközi István, Járdányi Pál, Mihály András és Weiner Leó, darabonként 5–10 ezer forintos áron. Lajtha 40.000 forintos támogatása mindezt figyelembe véve nem csekély juttatásnak számított.

Mivel ezekben az években Lajtha népzenefeldolgozásai állandó darabjai lettek a népzenei együttesek tevékenységének, nem meglepő, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége vitaülésein rendre előkerült a *Széki muzsika*, szinte kivétel nélkül pozitív hangvétellel, követendő példaként állítva a zeneszerzők elé. 1951. május 18-án például Ligeti György az Állami Népi Együttes értékelésekor éppen ezt a művet nevezi az együttes legkiemelkedőbb számának.¹³² 1952 januárjában Maróthy János és Ránki György értett egyet abban, hogy Lajtha *Széki muzsikájára* kell támaszkodnia a megújuló magyar tánczenének.¹³³ A Fővárosi Népi Zenekar repertoárján szerepelt többek között Lajtha *Három székely népdala*, melyet 1951 decemberében a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának ülésén demonstratív céllal előadtak.¹³⁴ Az eseményről készült jegyzőkönyv rögzítette a zenekar alapítójának, Volly Istvánnak megjegyzését, miszerint Lajtha *Széki muzsikáját* mindig sikerrel játsszák, és bármilyen különböző összetételű közönségre egyformán lelkesítően hat.¹³⁵

Hamarosan különös hangnembváltás tanúi lehetünk. A Szövetség zenetudományi szakosztályának 1952 novemberében a népi zenekari népdalfeldolgozásokról megtartott vitaülésén, melynek témája a népzene népszerűsítése volt, elhangzottak többek között Lajtha *Udvarhelyi táncai* is.¹³⁶ Az akkor mindössze 23 éves Vujicsics Tihamér – aki ugyan a második tételt nem kívánta meghallgatni, mivel azt már korábban túl hosszúnak találta – még ezt a művet nevezte meg követendő példaként, mely a népi harmonizálás magasrendű példáját kínálja a magyar zeneszerzőknek. Ugyanakkor Major Ervin, miután

¹³² A Magyar Zeneművészek Szövetsége hangverseny- és drámai zene szakosztályának vitája 1951. május 18-án. MNL P 2146. 62. doboz. Ligetire nyilvánvalóan nagy hatást gyakorolt Lajtha *Széki gyűjtése*, a népi dallamok különleges harmonizálási módja. Az anyag hanglemezen is megvolt Ligetinek, sőt a lemez kísérőfüzetében megtalálhatóak bejegyzései. Kerékfy Márton, *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében* (Budapest: Rózsavölgyi, 2018), 23. Az 1950 végén komponált és 1952-ben a Zeneműkiadónál megjelent *Négy lakodalmi tánc* első két darabja („A menyasszony szép virág”; „A kapuban a szekér”) a széki gyűjtés dallamait dolgozza fel. I.m., 225. Kerékfy arról is említést tesz, hogy Ligeti még idős korában is felemlegette a széki népzeneét. Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv* [Nádori Lidia ford.] (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 113. Idézi Kerékfy, i.m., 84.

¹³³ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége szórakoztató zenei szakosztályának vitájáról 1952. január 25-én. MNL P 2146.

¹³⁴ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának vitájáról 1951. december 17-én. MNL P 2146. 62. doboz.

¹³⁵ I.h.

¹³⁶ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának vitájáról 1952. november 28-án. MNL P2146. 63. doboz.

sajnálkozásának adott hangot, hogy az érintettek, azaz többek között éppen Lajtha nincsenek jelen a vitán, erős kritikával illetve az *Udvarhelyi táncokat*. Egyszerűen nem tudott rájönni, mit is akart valójában Lajtha ezzel a feldolgozással, amely a folkloristákat talán érdekelheti, de egyáltalán nem alkalmas a népzene népszerűsítésre. Major szerint sem a feldolgozás módja, sem maga a dallamanyag nem predesztinálja az *Udvarhelyi táncokat* erre a jelentős feladatra.¹³⁷ Major véleményét – azaz a népszerűsítésre való alkalmatlanságot – látszik alátámasztani a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1953 márciusából származó jegyzőkönyve, mely az Állami Népi Együttes repertoárját tárgyalva az együttes vonakodását rögzíti a *Széki muzsikával* szemben,¹³⁸ az *Udvarhelyi táncok* ellen pedig úgymond „még erősebb agresszió” mutatkozott az együttes részéről.¹³⁹ Bár az együttes énekkarának vezetője, Csenki Imre megjegyezte, miszerint azok a tagok szeretik ezeket a feldolgozásokat, akik klasszikus zenét tanultak, ez a kijelentés a korszak kontextusában egyáltalán nem dicséretet jelen, hiszen egyenlő azzal, hogy Lajtha zenéje a széles tömegek helyett csupán a zeneileg képzett egyének szűkebb táborát szólította meg.

A fentebb vázolt véleménykülönbségek semmiképpen sem tekinthetők pártatlan, tisztán zenei megfontolásokon alapuló állításoknak. 1951-ben és 1952 elején még lelkesedéssel fogadták és példaértékűnek tekintették Lajtha népzenefeldolgozásait, és előkelő helyet biztosítottak számára az Állami Népi Együttes programján. 1951 márciusában ugyan népzenei munkájáért, ám mégis a zeneszerző kategóriában a Kossuth-díj legmagasabb fokozatában részesült, több megnyilvánulási lehetőséget kapott a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának ülésein, ahol azonban felszólalásai egyre inkább kritikus hangot ütöttek meg, 1952 januárjában pedig egyedül Lajtha kapta meg a zeneszerzői munkák éves megrendelésére szánt teljes összeg tizedét – aminek egy részét éppen a később sokat kritizált *Udvarhelyi táncok*ért vehette föl. A mindebből körvonalazódó, egyre növekvő feszültséggel magyarázható, hogy a kezdeti elismerő és elfogadó vélemények mellé a zeneművész szövetségben egyre gyakrabban keveredtek negatív vagy egyenesen elutasító felhangok. Talán sértettség vagy a kivételesnek tűnő bánásmóddal szembeni idegenkedés is hozzájárult e szurkálódások felerősödéséhez, de az is elképzelhető, hogy egyéb, írásos dokumentumok alapján nem

¹³⁷ I.h.

¹³⁸ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának 1953. március 3-ai üléséről. MNL P 2146. 64. doboz.

¹³⁹ I.h.

rekonstruálható konfliktusok húzódhattak a háttérben. Az *Udvarhelyi táncokat* élesen bíráló Major Ervin és Lajtha kapcsolata a Nemzeti Zenede tanári karában eltöltött éveikig nyúlik vissza,¹⁴⁰ ahol egyes alapvető kérdésekben nyilvánvalóan egyetértettek, például közösen igyekeztek elérni a Nemzeti Zenede és a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola egyesítését.¹⁴¹ Lajtha és Kadosa kapcsolatáról nincsenek adataink. Ennek kapcsán figyelemre méltó, hogy Lajtha részéről sem ezekből az évekből, sem korábról nem maradt fenn olyan dokumentum, amely akár saját, a magyar zenei életben elfoglalt helyzetére, akár kortárs magyar zeneszerzők aktuális törekvéseire az általánosságokon túl, tényszerűen reflektálna. Nem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy milyen mértékben foglalkoztatták Lajthát a magyar zeneszerzés megoldandó problémái, ahogyan az is kérdéses, hogy érzékelt-e változást kollégáinak a személyéhez való hozzáállásban az évtizedek folyamán, és ha igen, mekkora jelentőséget tulajdonított neki akár emberi oldalról, akár egzisztenciájának biztonsága szempontjából.

A sajtóhíradások hangneme a felszínre törő feszültségek ellenére továbbra is pozitív maradt. 1953 júniusában Sárai Tibor aggasztónak találta az Állami Népi Együttes műsortervezését, különös tekintettel arra, hogy „az ország összes együttese számára példát jelentő, idehaza és külföldön is legrepresentatívabb hivatásos népi együttesünkről” volt szó.¹⁴² Meglátása szerint az együttes az utóbbi időben mindenáron a közönségikert hajhássza. Sárai csupán két kompozíciót emel az új műsorszámok, Farkas Gyula és Csenki Imre népzenefeldolgozásainak színvonala fölé, mondván „[a] műsorban szereplő újabb művek – Lajtha *Udvarhelyi táncai* és Szervánszky *Köszöntője* kivételével – nem méltóak egy reprezentatív együttes műsorára”.¹⁴³ Ez a kettősség azt támasztja alá, hogy Lajtha népzenefeldolgozásait hivatalosan továbbra is reprezentatív és példaértékű alkotásokként kezelték, a szövetségbeli viták pedig különféle személyes indulatok és sérelmek reflexiói lehettek.

Lajtha művei a Magyar Állami Népi Együttes vagy a Fővárosi Népi Zenekar számára írt alkalmi népzene-feldolgozásoktól eltekintve elvértve szerepeltek csupán a

¹⁴⁰ Lajtha 1919-től, Major 1928-tól tanított a Zenedében. Zeneelméletet mindketten oktattak, Major ezen kívül elméleti tárgyakat, többek között zenetörténetet, szolfézst és pedagógiát, Lajtha pedig zeneszerzést és kamarazenét oktatott. Solymosi, *A Nemzeti Zenede története*, i.m., 224.

¹⁴¹ 1945-ben Major, Lajtha és Márkus Jenő fogalmaztak a Nemzeti Zenede és a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola egyesítését sürgető beadványt. I.m., 242.

¹⁴² Sárai Tibor, „Az Állami Népi Együttes új műsora”, *Új Zenei Szemle* 4/6 (1953. június): 24–26., 24. Mint az az Állami Népi Együttes alakulásával kapcsolatos híradásokból kiderül, az együttes nem titkolt modelljéül a szovjet Pjatnyickij-kórust jelölte ki a magyar művészetpolitika.

¹⁴³ Sárai, *Az Állami Népi Együttes új műsora*, i.m., 25–26. A műsoron Farkas Gyula *Mérai zene* című népzenefeldolgozása, valamint Csenki Imre két feldolgozása: a *Széki dalok* és Bartók *Három csíkmegyei népdalának* átdolgozása szerepelt. I.m., 25.

korszakra egyébként nagyon is jellemző potpourri-műsorokban, alkalmanként azonban készített ilyen jellegű összeállításokat. Ennek egyik példája az a „népdalcsokor”, melyet Tamási Áronnal együtt Lajtha állított össze Mezey Mária és az általa szervezett brigád számára, vagy az esztrádműsorhoz szolgáltatott népzenei anyag, melyet szintén Tamásival közösen válogattak. Az 1954. szeptember 10-ei sajtóhíradás szerint „nagy értékek és nagy hibák váltakoztak a műsorban, amely foglalata volt Mezey Mária minden szélsőségének. Tamási Áron és Lajtha László adott anyagot a brigádnak.”¹⁴⁴ Mezey Mária fél évvel később, 1955 februárjában a következőket nyilatkozta: „Van egy kis szcenírozott népdalcsokrom, – Tamási Áron és Lajtha László állították össze. Ha sor kerül az előadására, biztos vagyok benne, hogy nagyot lépek vele művészi fejlődésem útján.”¹⁴⁵ Feltehetően egy újabb népdalcsokorról van itt szó, és a fél évvel korábbi cikkben kifogásolt „nagy értékek és nagy hibák” kiküszöbölésére utal Mezey a művészi fejlődés hangsúlyos felemlegetésével.

Lajtha, Tamási és a művészetpolitikai közélet kapcsolatáról árulkodik továbbá egy 1951. október 21-re datált feljegyzés, melyet a zeneszerző és az író mellett Szóts István filmrendező szignált.¹⁴⁶ A szöveg egy dokumentum-játékfilm tervét vázolja föl, melyben – az 1936-os Hoellering és Lajtha koprodukciójában elkészült *Hortobágyhoz* hasonlóan – nem színészek, hanem népi szereplők játszanák a szerepeket. A tervezett film a feljegyzés szerint nemcsak dokumentációs, hanem a külföldnek szánt reprezentációs anyagnak is számított volna. Ezt maguk a szerzők fogalmazzák meg: „Jelen tervünk aláírói hármunknak egységes és kedves elgondolása, mely észrevételeink szerint közóhajtással is találkozik.”¹⁴⁷ Bár ez a terv nem valósult meg, Lajtha és Szóts együttműködésére mégis sor került néhány évvel később, 1955-ben a hasonló

¹⁴⁴ Szánthó Dénes, „Mezey Máriánál Budakeszin”, *Színház és Mozi* 7/37 (1954. szeptember 10.): 15. Ezekről a válogatásokról sajtóhíradások tudósítanak. Lajtha levelezésében és egyéb írásos megnyilvánulásaiban hasonló jellegű darabokról nem történik említés, és kottás anyag sem maradt fenn, így az sem bizonyos, hogy pontosan hány ilyen népdalcsokrot készített a zeneszerző ezekben az években. E műcsoport legnagyobb port kavart darabja *A bujdosó lány* volt, melyet 1952-ben mutattak be, és néhány előadás után betiltották. A darab hét évvel későbbi, 1959-es sikere örömmel töltötte el a darabhoz érezhető személyességgel kötődő Mezeyt: „»Legkedvesebb gyermekem« a Bújdoso lány – dramatizált székely népdalcsokor – a Vidám Színpadon született 1952-ben. Akkor kilenc napig élt. Most önálló estemen feltámasztottam a tetszhalottat s boldog vagyok, hogy a Bújdoso lány egészséges és igazi sikert arat.” Mezey Mária, „Pályámról...”, *Film, Színház, Muzsika* 3/45 (1959. november 6.): 10–11. Solymosi Tari Emőke részletezi a darab 1952-es betiltásának körülményeit és említi az 1959-es felújítás sikerét is. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 279–287.

¹⁴⁵ Mezey Mária, „Élettörténetem”, *Színház és Mozi* 8/6 (1955. február 11.): 18.

¹⁴⁶ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 293.

¹⁴⁷ Lajtha László–Szóts István–Tamási Áron, „Feljegyzés egy tervezett magyar film ügyéről”, in Tamási Áron, *Emberi szavak. Beszélgetések, vallomások, naplójegyzetek* (Budapest: Palatinus, 2003), 239–240., 240.

célkitűzéssel megalkotott *Kövek, várak, emberek* című, Hollókő mindennapjait bemutató dokumentumfilm kapcsán.¹⁴⁸

1945 és 1963 között a magyarországi kottakiadás adatai között Lajtha László neve népzenei munkákon kívül alig bukkan fel, ugyanis a komponistának csupán egyetlen zeneműve látott napvilágot a vizsgált időszakban. Ez a csekély szám részben azzal magyarázható, hogy 1928-tól kezdve Lajtha állandó kiadója a francia Leduc lett. Bár 1952-ben a Zeneműkiadó tervbe vette egy meg nem nevezett Lajtha-mű kispártitúrájának kiadását,¹⁴⁹ ez a terv nem vált valóra. A kiadásra ekkor összesen húsz zeneszerző egy-egy művét választották ki, Kodály, Weiner és Lajtha esetében nem konkrét kompozíció, hanem „A szerző által később megállapítandó mű” szerepel a listán. A műjegyzék tanúsága szerint ez a publikáció nem valósult meg.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 293–294.

¹⁴⁹ Berlász Melinda–Tallán Tibor (közr.), *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956. II. kötet.* (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 1986), 218.

¹⁵⁰ Lajtha műjegyzékét a kiadási és előadási adatokkal dolgozatomban (B) függeléke tartalmazza.

3. Lajtha zeneszerzői pályája 1945 és 1963 között

Az 1950-es évek elején – Lajtha kései alkotókorszaka hajnalán – Bartók Béla már egy évtizede nem volt jelen a magyar zeneéletben, Kodály Zoltán pedig már visszavonult a napi zenepolitikai harcoktól – ekkorra már rég kialakult körülötte az a tanítványi kör, melynek tagjai aktívan szerepet vállaltak a magyar zenei élet folyamatainak alakításában.¹⁵¹ A zenei élet tevékeny szereplői között Lajtha, ha nem is számított korelnöknek, de mindenképpen az idősebb generációt képviselte – éppen ezért is elgondolkodtató, hogy egyáltalán mennyire akart részt venni a szűkös keretek között mozgó magyar zenei élet csatározásaiban. Ez idő tájt a Lajthánál egy évtizeddel fiatalabb zeneszerzők között találjuk a Magyarországra a II. világháború során a szovjet csapatokkal politikai tisztként hazaérkező Szabó Ferencet, a Lajthához hasonlóan tanárként is meghatározó jelentőségű Kadosa Pált, valamint a filmzene-komponálás területén Lajthához hasonlóan jeleskedő Ránki Györgyöt. Szűk generációnyi különbséggel járt az 1910 után született nemzedék előtt, melynek leginkább meghatározó tagjai Székely Endre, Szervánszky Endre, Mihály András és Járdányi Pál voltak.

Különös, hogy Lajtha részéről szinte alig maradt fenn olyan dokumentum, melyben Bartókon és Kodályon kívül más magyar pályatársát és kortársát említené. Sem nézeteikre, sem műveikre nem reflektál, kottatárában Bartók és Kodály néhány művének kottáján kívül nem maradtak fenn magyar zeneszerzők kompozíciói.¹⁵² Mindez azt a különös hatást kelti, mintha Lajtha számára az 1950-es évek magyar zeneszerzése egyáltalán nem létezett volna, vagy legalábbis azt a törekvést tükrözheti, mellyel Lajtha a külső körülményeket minden erejével igyekezett volna kiszorítani látóteréből. Fontos azonban ismét hozzátennünk azt is, hogy ez az elzárkózás korántsem újkeletű Lajtha esetében: sem az I. világháború éveiben írt harctéri levelek sokszor művészetelméleti síkra terelődő fejtegetései, sem későbbi megnyilvánulásai nem tartalmaznak lényeges információkat a magyar kortársakhoz fűződő kapcsolatáról. Láthatóan tartózkodott attól,

¹⁵¹ Tallián Tibor, *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991), 11.

¹⁵² A zeneszerző kottatárában fennmaradt Bartók-művek a következők: Négy sirató (Zeneműkiadó, 1955); Három csikmezei népdal (Zeneműkiadó, 1954); 1. vonósnégyes (Zeneműkiadó, 1955); 6. vonósnégyes (Zeneműkiadó, 1955); Hegedűverseny (Zeneműkiadó, 1955); Concerto (Zeneműkiadó, 1955); Két kép (Zeneműkiadó, 1955); Két arckép (Zeneműkiadó, 1955); Magyar képek (Zeneműkiadó, 1955); Divertimento (Zeneműkiadó, 1955); Bartók Béla kórusművei (Zeneműkiadó, 1955); Két román tánc (Zeneműkiadó, 1955); 3. zongoraverseny (Boosey and Hawkes, 1947); Rapszódia (Zeneműkiadó, 1954); Szólószonáta (Boosey and Hawkes, 1947); Brácsaverseny (Boosey and Hawkes, 1949) Jelzetek: MZA-LL-HH-Mus 8.020–8.035. Kodály-művek: Adagio, Csendes mise orgonára, Magyar népzene, Négy olasz madrigál, Karádi nóták, *Jézus és a kufárok*, *Akik mindig elkésnek*. Jelzetek: MZA-LL-HH-Mus 8.081–8.087.

hogy a saját maga számára egyenrangú partnerként elfogadott Bartók és Kodály kivételével érdemi diskurzusba bocsátkozzon a mindenkori magyar zenei közélet szereplőivel.

Azon ritka alkalmak egyikén, ahol mégis magyar zeneszerző kortársak neve kerül említésre, sokatmondóan támadásról esik szó. 1961. április 11-én jegyezte föl Erdélyi Zsuzsanna a zeneszerző szavait az 5. szimfónia magyarországi előadásáról: „Mikor ezt előadták, támadtak meg erősen, hogy Erdélyt siratom. [...] A kommunisták közül Szabó Ferenc s Kadosa nekem támadtak: miért siratom Erdélyt, mikor ott jó sora van a magyaroknak.”¹⁵³ Figyelemre méltó adalék ugyanakkor az is, hogy 1976-ban Ujfalussy József éppen Szabó Ferenc stílusával hasonlítja össze Lajtha utolsó alkotókorszakának egyes műveit, amikor a következőképpen fogalmaz: „Különös volt hallani, hogy kései műveinek hangvétele olykor mennyire hasonlított a szintén külön úton fejlődött Szabó Ferencéhez!”¹⁵⁴ Szabó és Lajtha pályája között valóban párhuzamot mutat, a kései alkotókorszak művészi és személyes elmagányosodása, mégis talányos Ujfalussy megjegyzése.¹⁵⁵

Talán Weiner Leó volt az egyetlen magyar Lajtha-kortárs, akivel Lajtha özvegyének visszaemlékezése szerint a zeneszerző mélyebb szakmai és személyes kapcsolatot ápolt.¹⁵⁶ Zeneszerzés-tanulmányait Weiner már 1906-ban – Lajtha tanulóéveinek kezdete előtt három esztendővel – befejezte, és nem Herzfeld, hanem Koessler osztályába járt a Zeneakadémián.¹⁵⁷ Az ugyanezen intézményben közel négy évtizeden keresztül folytatott tanári tevékenysége időtartamában és jelentőségében egyaránt Lajtha zenedei működésével állítható párhuzamba.¹⁵⁸ Mindkét komponista

¹⁵³ *A kockás füzet*, 58.

¹⁵⁴ Ujfalussy József, „Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveire”, *Magyar Zene* 17/2 (1976. június): 196–200., 197.

¹⁵⁵ Mint arra Dalos Anna felhívta a figyelmemet, Ujfalussy különös megjegyzése feltehetően kevésbé szól Lajtha stílusáról, mint inkább arról, hogy Szabó Ferenc alakja és művészete a tudományos kutatás előterében állt. Lásd Pernye András és Maróthy János ekkor keletkezett monográfiáit: Pernye András, *Szabó Ferenc* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965); Maróthy János, *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja* (Budapest: Magvető, 1975).

¹⁵⁶ *Két világ közt*, 63.

¹⁵⁷ Lajtha tanulmányai szempontjából Kósa Györggyel kínálkozik párhuzam. Lajtha 1909-től tanult a Zeneakadémia zeneszerzés osztályában, az első évben Kodálynál, a továbbiakban Herzfeld Viktornál végezte tanulmányait. Kósa György ugyanebben az időben kezdte meg zeneakadémiai tanulmányait, az első évben Kodály, majd szintén Herzfeld növendékeként. Mindketten tanultak Bartók zongoraosztályában: Lajtha az 1910/1911-es tanévben egy rövid ideig volt az osztály hallgatója, Kósa pedig 1911-től négy éven keresztül. Dalos Anna, „Pályakép”, in Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György* (Budapest: Akkord, 2003), 11–44.

¹⁵⁸ Weiner tanári tevékenységéről lásd: Berlász Melinda (szerk.), *Weiner Leó és tanítványai* (Budapest: Rózsavölgyi, 2003²). A kötetben a Lajthával munkakapcsolatban álló Radnai Gábor emlékezése is helyet kapott. Bár Weiner mellett fölmerül Kodály és Bartók neve is, Lajtha tanári egyéniségéről Radnai nem ejt szót. I.m., 148–153.

részesült az amerikai mecénás, Elisabeth Sprague-Coolidge alapítványának támogatásában: Weiner 1922-ben 2. (fisz-moll) vonósnégyesével, Lajtha néhány évvel később, 1930-ban 3. vonósnégyesével (op. 11) érdemelte ki az elismerést.¹⁵⁹ Weiner díjáról a magyar sajtóorgánumok 1922. áprilisi híradásai tájékoztattak,¹⁶⁰ a művet azonban a díj szabályzatainak értelmében csak négy hónappal később mutatták be, az előadó a Lehner-kvartett volt.¹⁶¹

Lajtha esetében olykor tévesen a 2. vonósnégyest jelölik meg a híradások a díjazott műként, sőt a hagyatékban a 2. kvartett kéziratot példány is tartalmaz erre utaló, kézzel írt megjegyzést.¹⁶² A dokumentumokból nyilvánvaló, hogy a 3. vonósnégyes nyerte el az amerikai mecénás támogatását. A művet a Róth-kvartett mutatta be Budapesten, 1931. október 16-án.¹⁶³ Ezekre az évekre esett Lajtha és Weiner kapcsolatának elmélyülése: mint arra Breuer felhívja a figyelmet, 1930-ban Lajtha ismertette meg Weinert a népzenevel, és ezzel gyakorlatilag utat nyitott Weiner harmadik, népzenei alkotókorszaka felé.¹⁶⁴ Nem meglepő tehát, hogy Weiner 1950-ben megjelent műve, a *Magyar parasztdalok* 5. füzetének dedikációja Lajthának szól. Különös, hogy mindeme összefonódások Lajtha részéről nem tükröződnek a fennmaradt dokumentumokban, Weiner nevét nem említi meg, és művet sem ajánlott neki.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Breuer János, „Lajtha László Coolidge-díja”, *Magyar Zene* 36/2 (1996. június): 146–150. Breuer ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy Lajthának „nem volt Coolidge-díja, mivelhogy ilyen díj sohasem létezett.” I.m., 146. Coolidge támogatása pénzbeli jutatót és koncertlehetőségeket jelentett.

¹⁶⁰ Lásd többek között N.N., „Weiner Leó nyerte meg az amerikai nemzetközi kvartett-pályázatot. Ezer dollár a pályadíj”, *Az Est* 13/88 (1922. április 19.): 2.

¹⁶¹ A bemutatóról többek között Tóth Aladár is írt kritikát: T[-]th [Tóth Aladár], „Kamarazene”, *Pesti Napló* 73/292 (1922. december 23.): 4.

¹⁶² Lajtha László, 2. vonósnégyes (op. 7, 1926), kézirat. Jelzet: MZA-LL-LI-Mus 2.006.

¹⁶³ A bemutatóról született kritikát lásd Isov Kálmán, „Zenei Szemle. A Coolidge-hangversenyek”, *Protestáns Szemle* 11/12 (1931. december): 726–727. Lajtha és Coolidge levelezése fennmaradt a Lajtha-hagyatékban, ebből az derül ki, hogy Lajtha éppen Róth Ferenc, a kvartett primáriusa révén került kapcsolatba Coolidge asszonnyal, és az ő közreműködésével kérte a pályázat megítélését korábban már elkészült műve számára. Breuer, *Lajtha Coolidge-díja*, i.m., 150. Lajtha és Mrs. Elisabeth Sprague-Coolidge levelezéséből a Lajtha-hagyatékban összesen tizenegy dokumentum maradt fenn, ebből hét levelet Lajtha küldött 1930. február 16. és 1938. szeptember 6. között. Breuer 10 levélről, 4 Lajtha általküldött üdvözlőlapról és Coolidge asszony két anulált csekkjéről tud. I.h. Az 1930. február 16-án kelt levélben Lajtha hivatkozik a Róth-kvartett közvetítői szerepére, és kéri Coolidge asszonyt, hogy fogadja el a mű neki szóló dedikációját. A levélből az is kiderül, hogy a vonósnégyesért a mecénás 500 dollárt ajánlott. Lajtha levele E. S. Coolidge-nak 1930. február 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.201:2. A *Pesti Napló* nem sokkal később megjelent rövidhíre szerint „Mrs. Coolidge, a közismert amerikai mecénás [...] több ezer dolláros díjait magyar zeneszerzők (Weiner Leó és Lajtha László zeneakadémiai tanárok) is elnyerték.” A híradás kissé torzítja a valóságot, hiszen Lajtha ekkoriban és ezt megelőzően sem tanított a Zeneakadémián. N.N., „Mrs. Coolidge ingyen hangversenyeket rendez Budapesten”, *Pesti Napló* 82/212 (1931. szeptember 19.): 6.

¹⁶⁴ *Fejezetek*, 77–78.

¹⁶⁵ Ez különösen annak tükrében válik különössé, hogy 1954. május 12-én írt levelében az ajánlások viszonzásának fontosságát hangoztatta. Henry Barraud Lajthának ajánlotta egy szvitjét, mire Lajtha válaszképpen az 5. szimfóniát címezte Barraud-nak. Mint megfogalmazta: „Nekem ajánlotta [...] és bár nem beszéltem róla, nagyra értékeltem ezt a baráti gesztust, mely mindennél jobban bizonyította a

Lajtha 1950-es évekbeli helyzetének kontextualizálása céljából figyelmet érdemel, hogy Kósa György ez idő tájt hasonlóan periferikus pályára kényszerült. Alapító tagja volt ugyan az 1945 júniusában megalakult Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének,¹⁶⁶ és ugyanez év június 2-án szerzői estét is tartott,¹⁶⁷ a következő évek koncertéletében zeneszerzőként és zongoraművészként egyaránt háttérbe szorult. A vizsgált korszakban tehát a centrum és periféria átjárhatósága jellemző probléma volt, a kitaláltság és a bizonytalanság érzését korántsem csak Lajtha tudhatta sajátjának.

Breuer a Lajtha-centenárium évében kiadott monográfiájában, a kései alkotókorszakkal foglalkozó fejezet élén részletesen tárgyalja a zeneszerző közéleti pozícióinak és egyáltalán megjelenési lehetőségeinek alakulását, miközben hangsúlyozza a néhány éven belül kialakult kivételes elismertség és a periféria hirtelen megtapasztalása közötti drámai különbséget.¹⁶⁸ Erdélyi Zsuzsanna, miközben részletesen beszámol az 1950-es években Lajtha vezetésével zajlott népzenei gyűjtőutakról, többször kitekint Lajtha zeneszerzői pályájának alakulására és hangsúlyozza a komponista politikai kitaláltságát.¹⁶⁹ A könyvet nyitó, 1960 márciusából származó bejegyzésben Erdélyi így pozicionálja Lajthát:

Lajtha ma a világ egyik legnagyobb zeneszerzője. Ezt Nyugaton tudják. A mieink is tudják, de nem akarják bevallani, mivel Lajtha nem kommunista, és így kívül kerül a hivatalosan is elismert nagyságok körén. Helyzete erősen hátrányos. Alig tud megélni, s ahol lehet, borsot törnek az orra alá. Műveit letiltják, vendégművészekről eltanácsolják.¹⁷⁰

A fentebbi idézetből ugyan érzékelhető Erdélyi elfogultsága Lajtha iránt, mely megnehezítette az aktuális élethelyzet objektív értékelését, a feljegyzés datálása – 1960 márciusa – azonban ezzel együtt is kiemelt figyelmet érdemel. Beszédesen tükrözi

köztünk levő kölcsönös barátságot és megértést. [...] Az V. szimfónia, mely az ön nevét fogja viselni, legyen a mi bensőséges kapcsolatunk tanúságtétele.” *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 25.

¹⁶⁶ Dalos, *Pályakép*, i.m., 32.

¹⁶⁷ I.h.

¹⁶⁸ *Fejezetek*, 153–231.

¹⁶⁹ *A kockás füzet*, 14., 27–28., 81. A szövegekben Erdélyi ugyanakkor a komponista nehéz természetéről is szót ejt. 1960. október 27-i bejegyzés: „Lehet, hogy nagy esély számomra, hogy nyolc éve járom az országot Lajtha Lászlóval, de ő nemcsak »nagy«, hanem fárasztó és idegölő is.” *A kockás füzet*, 54. Solymosi Tari Emőkének Erdélyi a következőket mondta: „A gondjait, az elnyomottságát, a megszegyenítettségét, a megalázottságát valahol máshol kellett kiadnia. Ez a sűrű, visszafogott gőz, energia, negatív érzés ki akart törni belőle, és az utakon rendszerint ki is tört.” *Két világ közt*, 138. Ezek az adalékok azért tarthatnak számot az érdeklődésre, mert Lajtha személyes attitűdje jelentős mértékben meghatározta a kortársai körében kialakult megítélését, sőt közvetetten hozzájárult művészi lehetőségeinek alakulásához is.

¹⁷⁰ I.m., 14.

ugyanis azt a szakirodalomban is szokássá vált tendenciát, amely Lajtha egzisztenciális fenyegetettségének és művészi mellözöttségének az 1950-es évek elején érvényes tényét hajlamos az alkotópályája teljes utolsó korszakára kiterjeszteni. A társadalmi változásokkal összefüggésben azonban kétségtelenül együtt változtak Lajtha életkörülményei és lehetőségei is. Ezt szem előtt tartva szükségesnek tűnik 1949-től, a magyarországi elzártság kezdeti évétől Lajtha sok idő után első és egyben életének utolsó hosszabb külföldi útjáig, 1962-ig terjedő perióduson belül bizonyos határvökök kijelölése.

Mint a fentebbi idézetből látható, Erdélyi még 1960-ban is tényként hivatkozik Lajtha műveinek betiltására, amit Lajtha 1960 szeptemberében a francia Henry Barraud-nak írt levelében szintén körvonalaz:

Most a tekintélyemet akarják megingatni, ami a lelket tartja bennem, próbálnak elszigetelni. Ezért nem engedélyezik a külföldi útjaimat, ezért tilos a magyar zenekaroknak vagy szólistáknak külföldi turnéik során bármely művemet is eljátszani. Eddig a három jó budapesti zenekar egyike minden évben előadta egy művemet, egyetlen egyszer. Ez mindig bemutató volt, és csak ilyenkor szerepelt a nevem magyar programon. Néhány napja tudtam meg, hogy ebben az évadban még ezt az egy lehetőséget is elvették tőlem.¹⁷¹

Lajtha és Henry Barraud levelezésének legfőbb témái között a művekről folytatott diskurzus áll, különös tekintettel az előadási lehetőségekre.¹⁷² Barraud a francia Rádióban betöltött pozíciója¹⁷³ révén segítséget tudott nyújtani Lajtha műveinek nemcsak párizsi, hanem londoni koncertelőadásaihoz – erre Lajtha és felesége 1947–1948-as levelezése megjegyzései alapján következtethetünk.¹⁷⁴ A levelezésükben említett kompozíciók többnyire már lezajlott vagy kilátásban lévő előadásokkal kapcsolatos kérdéseket járnak körül. Néhány alkalommal Lajtha zeneszerzésttechnikai kérdések megvitatására tett

¹⁷¹ Lajtha levele Henry Barraud-nak 1960. szeptember 7-én. Eckhardt Ilona fordításában közli Berlász: *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 35.

¹⁷² Berlász Melinda 1993-ban 23 Lajtha-levelet adott közre, a hagyatékban található levelek részben egybeesnek, részben kiegészítik ezt az anyagot, így összesen 39 darab maradt fenn a korrespondenciából. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, i.m. A cím némiképp megtévesztő, mivel a 23 közreadott levél szerzője öt esetben nem a zeneszerző, hanem felesége, Lajtha Lászlóné, a címzett pedig alkalmanként nem Barraud, hanem felesége, Denise.

¹⁷³ Barraud a II. világháborút követően lett a Radiodiffusion Française zenei vezetője, majd 1948-tól a Programme Nationale igazgatója. Jonathan Griffin, Richard Langham Smith, „Henry Barraud”, *Grove Vol. 2.*, i.m., 759–760.

¹⁷⁴ Lajtha szerint Barraud „nagy fiú lett” a zenei körökben. Lajtha levele 1947. március 10-én feleségének. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.234:1. Egy másik alkalommal Barraud műve, a *Pathelin mester* közös megtekintéséről szólva: „Nehéz lesz. Jókat kell mondanom róla, mert igaz, hűséges, jó barát. Így lesz.” Lajtha levele feleségének 1948. szeptember 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.271:1.

kísérletet, ám a levelek tanúsága szerint Barraud nem mindig csatlakozott a kezdeményezett diskurzushoz, gyakori a rákérdezés egyes témákra vagy egyes, korábban már felemlített zeneművekre. Lajtha leveleinek tanúsága szerint Barraud többször kritikával illette műveit, a 2. Sinfonietta (op. 62) lassú tételét például túl hosszúnak találta,¹⁷⁵ a 8. szimfónia első három tételében pedig a szerkesztésmód nem nyerte el tetszését.¹⁷⁶

Lajtha beszámolójának értelmezéséhez a Barraud-hoz fűződő kapcsolatán túl érdemes figyelembe vennünk a sajtóhíradások és a koncertműsorok adatait is. Az idézett levélrészletben a komponista az 1960/1961-es hangversenyévről ejt szót, mondván eddig a budapesti zenekarok egyike minden évben előadta egy művét bemutatóként, most azonban erre sem lesz lehetősége. Szimfonikus bemutató ebben az évadban valóban nem valósult meg, ugyanakkor 1961. február 23-án a vonószekari Sinfonietta (op. 43) a Tátrai Vilmos által vezetett Magyar Kamarazenekar műsorán szerepelt egy zeneakadémiai koncert keretében. A *Filharmónia műsorfüzet*ben Várnai Péter írt elragadtatott hangvétellű kritikát a darab előadásáról – leírása korántsem egy betiltott zeneszerző képét rajzolja a szöveg olvasója elé.¹⁷⁷ 1961. április 5-én a Bartók teremben az 5. vonósnégyes hangzott el a Komlós vonósnégyes programján, illusztris műsorterv keretében Beethoven A-dúr vonósnégyese (op. 18/5) és Mozart g-moll vonósötöse (K 516) mellé illesztve. Erről az eseményről a *Filharmónia Műsorfüzet*ben Szekeres Kálmán számolt be a Várnaiénál kevésbé lelkesült, ám vitathatatlanul pozitív benyomásokat közvetítő írásában.¹⁷⁸

Mindenesetre Lajtha az igencsak aggasztónak festett helyzet lehetséges megoldásaként ugyanebben a levélben Barraud-tól egy külföldi szimfonikus előadást kért, melynek hangsúlyozottan egy nyilvános koncerten kellett volna megvalósulnia:

Műveim betiltására egyetlen megfelelő riposzt kínálkozik: ha egy művem nem Budapesten, hanem valahol külföldön mutatnék be. [...] Be lehetne-e

¹⁷⁵ Lajtha levele Henry Barraud-nak 1957. december 25-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 30–31., 30.

¹⁷⁶ Lajtha levele Henry Barraud-nak 1961. június 9-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 39–40., 39.

¹⁷⁷ Várnai Péter, „Kamarazenekari hangverseny (febr. 23)”, *Filharmónia Műsorfüzet 11. szám* (1961.03.13–03.19.): 34–35. Mint a kritikus összefoglalta: „Sok kitűnő előadást hallottunk már a Magyar Kamarazenekartól, de talán mindegyik közt ez volt a legjobb. A hallatlanul nehéz partitúrát fölületes technikai biztonsággal szólaltatták meg és maradéktalanul érvényre juttatták a mű humorát, játékos kedvességét és elmélyült líráját.” I.m., 35.

¹⁷⁸ Szekeres Kálmán, „A Komlós-vonósnégyes kamarasztje (ápr. 5.)”, *Filharmónia Műsorfüzet 20. szám* (1961.05.15–05.21.): 24–25. Szekeres leírása szerint a „különbféle technikai és előadásbeli feladatokat szolgáló s ugyanakkor mondanivalójában is művészi értékű” tételket az előadók színvonalasan és szellemesen adták elő. I.m., 25.

mutatni egy zenekari művet – a partitúrát időben elküldeném – 1961 májusában a Francia Rádió valamelyik nyilvános koncertjén? Azért fontos a „nyilvános koncert”, mert a magyar követségnek kell küldenie valakit, aki jelentést ír róla, és ez megszilárdítani helyzetemet, legalábbis egy időre!¹⁷⁹

Lajtha elkeseredett hangvételi, segélykiáltásként ható levele és a korabeli koncertkritikák, beharangozók tartalma, egyáltalán a művek tényleges szereplése a koncertprogramokon mindenképpen ellentmondásra hívja fel a figyelmet. Nem is feltétlenül szándékosság húzódott annak a ténynek a hátterében, miszerint magyar programon nem szerepelt új szimfonikus Lajtha-kompozíció bemutatója az 1960/1961-es évadban. A szóban forgó hangversenyévad tervezése idején Lajthának ugyanis nem volt olyan új, elkészült szimfonikus műve, amit az egyik budapesti szimfonikus zenekar bemutatóként kilátásba helyezhetett volna. A vonószekari Sinfoniettákat már korábban bemutatták,¹⁸⁰ a 8. szimfónia (op. 66) bemutatójára Ferencsik és az Állami Hangversenyzenekar előadásában szintén már az előző évadban, 1960. május 21-én a Zeneakadémián sor került.¹⁸¹ A 9. szimfónia (op. 67) ekkoriban korántsem volt még előadható állapotban, amit nyilvánvalóan bizonyít Lajtháné 1960. október 15-én Barraud-nak és feleségének, Denise-nek írt levele. Itt Lajtháné 1961. „április végére” ígérte a partitúra küldésének lehetséges idejét, mondván, a szimfóniából „néhány vázlat már van”.¹⁸²

A 8. szimfónia 1960 májusi bemutatójáról a *Muzsika* folyóiratban megjelent kritikát Pernye András jegyezte. Írásának hangvétele korántsem árulkodik arról, hogy a zenei életben – mely 1956 után nyilvánvalóan nyitni kezdett az új művészeti irányzatok felé – Lajtha művei tiltottak és ismeretlenek lett volna ezekben az években:

A magyar közönségnek már eddig is számos alkalma nyílott, hogy meggyőződjék Lajtha kiváló muzsikuserényeiről. Mindenekelőtt kivételes hangszerelési tudása, elegáns, könnyed szinkultúrája és szellemes szerkesztőkészsége tette őt kedvelté. A zeneszerzéstechnika minden fogásának fölényes biztonságú birtokosa ő, így művei sohasem tévesztik el hatásukat a közönségre.¹⁸³

¹⁷⁹ Lajtha 23 levele Barraud-hoz, 35.

¹⁸⁰ A vonószekarra íródott első Sinfoniettát (op. 43) 1955. február 5-én vezényelte a Zeneakadémián az Állami Hangversenyzenekar közreműködésével Ferencsik mutatta be. A hasonló apparátust foglalkoztató második Sinfonietta (op. 62) 1957. április 17-én hangzott el ugyancsak a Zeneakadémián, az Állami Hangversenyzenekar élén ekkor is Ferencsik állt.

¹⁸¹ Az adat szerepel a *lajtha.hu* honlap műjegyzékében, rövidhírek találhatóak róla a különböző sajtóorgánumban. Részletes kritika a *Muzsika* folyóirat 1960. augusztusi számában Pernye András tollából látott napvilágot. Pernye András, „Magyar bemutatók”, *Muzsika* 3/3 (1960. március): 41.

¹⁸² Lajtháné levele Barraud-éknak 1960. október 15-én. Lajtha 23 levele Barraud-hoz, 36–37.

¹⁸³ Pernye, *Magyar bemutatók*, i.h.

A kritika további részeiben Pernye ugyan a technikai fogások és rafinált szerkesztés belső logikáját keresi, valamint a zenei megoldások – „dallamfoszlányok, finom ritmusjáték, könnyed, világos, franciás felrakás, vonóstremolók” – esetlegességét firtatja, ám ez a korszak fokozatosan egyre szabadabbá váló művészeti tendenciái tükrében már korántsem bír olyan negatív élel, mint egy évtizeddel korábban Szabó Ferenc formalizmus elleni harca. Pernye szerint Lajtha 8. szimfóniája „frappánsan gyönyörködtet [...] Nem több – de nem is kevesebb –, mint zenekari hangzáslehetőségek artisztikus felsorolása, mely az alkotó sziporkázóan szellemes, végletekig kiművelt muzikalitásáról tesz tanúságot.”¹⁸⁴

A Pernye által is használt „frappáns” jelző már jóval korábbi kritikákban is feltűnik Lajtha művészetére vonatkoztatva. Járdányi írt kritikát 1949. május 13-án a vonóshármasról,¹⁸⁵ melyben a zenemű technikai megvalósításáról kedvező hangnemben nyilvánított véleményt:

A magyar muzsika legutóbbi műsorán Ney Tibor, Banda Márton és Banda Ede ismét előadták Lajtha László vonóshármasát. A nagynevű szerzőnek ebben az igen jelentős művében a hangszínek érdekessége és újszerűsége a legfeltűnőbb. Itt-ott talán sok is ez a frappáns színkeverés, főként a magas hangok túlzóan gyakori szerepeltetésére gondolunk.¹⁸⁶

Különös egybeesés, hogy Járdányi 1949-ben ugyanazt a jelzőt használja, mint Pernye András 1960-ban a 8. szimfóniáról szólva: Lajtha műveit mindkét kritikus „frappáns” alkotásként kategorizálta. Szabó Ferenc 1953-ban a 8. vonósnégyes kapcsán Lajtha művének imponáló technikai gazdagságát emeli ki, ami megintcsak a frappánsnak nevezhető megoldásokra utal.¹⁸⁷ Ujfalussy szintén a 8. vonósnégyesről szólva „a vonósnégyes-technika sokrétű és fordultatos alkalmazását” dicséri.¹⁸⁸ A magas szintű technikai felkészültség elismerése tehát állandó eleme a Lajtha műveiről írt kritikáknak az aktuális zenei közbeszédtől függetlenül is, akkor is, ha az alkalmazott jelzőkhöz kapcsolódó asszociációk 1949 és 1960 között folyamatosan lényegileg változtak.

¹⁸⁴ I.h.

¹⁸⁵ A kritikából nem derül ki, hogy pontosan melyik vonóshármasról lehetett szó. 1949-re már Lajtha mindhárom vonóstriója készen volt. Az előadás – a kritika címe alapján – rádióelőadás lehetett, de Bieliczkyne listájában nincs nyoma.

¹⁸⁶ Járdányi Pál, „3 perc rádiókritika [1949. május 13.]”, in Berlász Melinda (közr.), *Járdányi Pál összegyűjtött írásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [2000]), 327–328., 327.

¹⁸⁷ Szabó, *A II. Magyar Zenei Hét*, i.m. 19.

¹⁸⁸ Ujfalussy, *A zenei hét második kamarazeneestje*, i.m. 2.

1955 novemberében, az „olvadás” kezdete után, de még az 1956-os fordulat előtt a *Színház és Mozi* folyóiratban Lajtha 6. szimfóniájának (op. 61) ősbemutatójáról Fábíán Imre közölt kritikát,¹⁸⁹ melyben szintén szót ejt Lajtha „rendkívüli mesterségbeli tudásáról”, valamint „főlényes és biztos formálókészségéről”, ám érzése szerint „a tartalmi mélység s a művészi mondanivaló” hiányzott az alkotásból.¹⁹⁰ A szövegből az is kiderül, hogy Lajtha kompozíciói az 1950-es évek derekán is a magyar zenei köztudat részét képezték, és a 6. szimfónia – nem mellesleg igen reprezentatív helyszínen és klasszikus műsorba illesztett – ősbemutatója elé várakozásokkal tekintettek.¹⁹¹ Még az oly sokszor tárgyalt 7. szimfónia (op. 63) magyarországi bemutatójának visszhangja is elismeri a zeneszerző technikai felkészültségét. A *Magyar Nemzet* 1959. február 25-i számában Asztalos Sándor a következőképpen fogalmazott a 7. szimfónia előadása kapcsán: „Remélni lehet: Lajtha László óriási mesterségbeli tudása, a legmagasabb európai szintet érintő felkészültsége végül meg fogja találni, mind formában, mind mondanivalóban azt a feloldást, ami közelebb van hozzánk.”¹⁹² Asztalos 1959-ben szinte pontosan ismétli Szabó Ferenc 1951 őszén Lajtha 7. vonósnégyese és 4. szimfónia apropóján kifejtett gondolatmenetét:

Őszintén szeretnénk, ha Lajtha kartársunk most már ebben az irányban és minden ingadozás nélkül folytatná zeneszerzői munkásságát, mert meg vagyunk győződve arról, hogy tehetsége és tudása csak ezen az úton haladva hozza meg művészetének legértékesebb, legértékesebb, legszebb gyümölcsseit; mert őszintén örülnénk, ha Lajtha kollégánk olyan műveket alkotna, amelyeket népünk nagyrabecsül, szeret és szívébe zár.¹⁹³

Ha a zenekritikák tartalma nem is, Lajtha és általában a zenei élet lehetőségei igen sokat változtak a dolgozatom időkeretétől szolgáló közel két évtized folyamán. Levelei tanúsága szerint ekkoriban – legalábbis a jövőbeli megoldások között – a kivándorlás gondolata is lehetséges tervként merült fel, ennek megvalósítása egyelőre azonban nem tűnt

¹⁸⁹ (F. I.) [Fábíán Imre], „Lajtha László új szimfóniájának bemutatója a Zeneakadémián”, *Színház és Mozi* 8/45 (1955. november 11.): 22.

¹⁹⁰ I.h.

¹⁹¹ A koncert helyszíne a Zeneakadémia volt, Lajtha szimfóniája mellett az 5. Brandenburgi verseny és Schubert 7. (C-dúr) szimfóniája hangzott el Ferencsik János vezényletével. I.h.

¹⁹² Asztalos Sándor, „Magyarországon először. Janáček Ószláv miséje – Lajtha VII. szimfóniája”, *Magyar Nemzet* 15/47 (1959. február 25.): 4.

¹⁹³ Szabó Ferenc, „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek”, *Új Zenei Szemle* 2/12 (1951. december): 12–27., 22.

időszerűnek.¹⁹⁴ 1951 júliusában fiatalabbik fiának, Ábelnek írt levelében nem meglepő módon Bartók emigrációjának relációjában helyezi el saját elképzelt kilátásait, és a következőképpen foglalja össze helyzetét:

Keveset játszott zeneszerző vagyok, akinek kompozícióit alig-alig lehet hallani valahol. Tehát ha kijutnék, nem úgy jutnék ki, mint Bartók, hanem mint ismeretlen, gyanús öreg.¹⁹⁵

Az idézetből egyrészt kitűnik, hogy Lajtha feltehetően nem tudta, Bartók valójában milyen körülmények közé érkezett amerikai emigrációjában.¹⁹⁶ Másrészt a játszottság szempontjából is érdemes körüljárnunk Lajtha megjegyzését. Műveit koncerten 1949-ben és 1950-ben – legalábbis a Budapesti Hangversenyek Katalógusának tanúsága szerint – valóban nem adták elő.¹⁹⁷ 1950-ben és 1951-ben Lajtha előadóként szerepelt ugyan a Magyar Zeneművészek Szövetsége ülésein, nem kényszerítették tehát teljes némaságra, jövője azonban nem tűnt biztosítottnak, az új rendszer ekkoriban még formálódó helyzetében. Ez a létbizonytalanság tehát mindenképpen megalapozottá teszi a komponista 1951 júliusában tett ténymegállapítását, és indokolja levelének keserű hangvételét.

Különös ugyanakkor, hogy e levél megírását mindössze két hónappal megelőzően, 1951. május 28-án nem kevésbé neves együttes, mint a Budapesti Filharmóniai Társaság nem kevésbé reprezentatív helyszínen, mint a budapesti Operaház színpadán mutatta be Ferencsik János vezényletével Lajtha *Ballada és Verbunk* című népdalfeldolgozásait.¹⁹⁸ A koncert jelentős zenetörténeti eseménynek számított, hiszen Lajtha műve mellett éppen Bartók befejezetlenül maradt Brácsaversenyének magyarországi bemutatója szerepelt a programon. A koncertről a *Kis Ujság*ban megjelent

¹⁹⁴ Lajtha László levele Lajtha Ábelnek 1951. július 27-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.859. Egy jóval későbbi levélben Henry Barraud-nak is ír kivándorlási tervekről. „Csak az a remény éltet, hogy elutazhatok egyszer innen, és végleg nyugalomban éldegélhetek Oxfordban az unokáimmal, és Párizs és Oxford között élem életem.” Lajtha levele Henry Barraud-nak 1960. szeptember 7-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 35.

¹⁹⁵ Lajtha László levele Lajtha Ábelnek 1951. július 27-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.859.

¹⁹⁶ Tallián Tibor, *Bartók fogadtatása Amerikában* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988).

¹⁹⁷ A magyar zeneszerzők budapesti hangversenyeken történő játszottságát felmérő kutatás forrásaként a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának koncertadatbázisát (továbbiakban MZA KAB) és a BTK ZTI-ben található hangverseny-cédulakatalógust (Budapesti Hangversenyek Katalógusa) együttesen használtam. Az elvégzett gyűjtés óhatatlanul tartalmazhat hibákat, de mindenképpen reprezentatív az egyes szerzők játszottsága arányait tekintve. A melléklet online formában hozzáférhető: Ozsvárt Viktória, „Lajtha László Magyarországon – sajtó- és hangversenykörkép 1949–1958”. Online publikáció a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma honlapján. Online forrás: http://zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publicaciok/OzsvartViktoria_LajthaLaszlo_Magyarorszagon.pdf

¹⁹⁸ N.N., „Bartók-bemutató a Filharmóniában”, *Kis Ujság* 5/125 (1951. június 1.): 4.

kritika elismeréssel szól az előadásról és az előadókról egyaránt, szinte minden szereplőről – Ferencsikről, az énekes szolista Palló Imréről és Lajtháról – kiemelve, hogy Kossuth-díjas művészek.¹⁹⁹ A beszámoló alapján a közönség tetszését is elnyerték Lajtha népdalfeldolgozásai:

Az este másik magyar bemutatója Lajtha László Ballada és Verbunkja egy régi magyar népdalt és a 48-as idők egyik forradalmi huszárdalát dolgozta fel baritonszólóra és nagyzenekarra. A népi dalok dr. Palló Imre Kossuth-díjas kiváló művész előadásában s a komponista sokszínű, finoman kidolgozott hangszerelésében nagy hatást keltettek. A közönség a pódiumra tapsolta a Kossuth-díjas zeneszerzőt.²⁰⁰

Hasonlóan reprezentatív mérföldkő az alkotópályán az I. Magyar Zenei Hét 1951. november 21-én megrendezett kamaraestje, ahol a Tátrai-vonósnégyes játszotta el Lajtha 7. vonósnégyesét. Szabó Ferencnek az *Új Zenei Szemle* 1951 decemberi számában megjelent beszámolója részletesen taglalja a mű jellemzőit, ami az előző két év teljes csöndjéhez képest kiemelkedő jelentőségű, annál is inkább, mert jóllehet kritikusan közelít Lajtha zenéjéhez, mégis feltűnően megengedő hangnemben fogalmaz a jövőbeli lehetőségekkel kapcsolatban.²⁰¹ Szabó nem fogadta fenntartás nélkül Lajtha művészetét, ezt tanúsítja, hogy ugyanebben a megszólalásában a néhány hónappal korábban bemutatott 4. szimfóniát elmarasztalta. E látványos ambivalencia fényében is kissé vitatható Solymosi Tari Emőke éppen Szabó e megszólalására hivatkozva tett megállapítása, miszerint „Lajthát a »nyugat-európai kozmopolitizmus és formalizmus« követőjének tartották”.²⁰² Noha e jelzők alkalmazása kétségtelen tény, Szabó beszédének szövegösszefüggése éppen a Solymosi értelmezésével ellenkező előjellel látja el a kiragadott szókapcsolatot és Lajtha pillanatnyilag aktuális helyzetét: „[Lajtha] VII. vonósnégyesét mindnyájan őszinte örömmel üdvözlöttük, mint döntő fordulatot Lajtha zeneszerzői munkásságában a magyar népzene, a realizmus felé, mint komoly lépést a nyugat-európai kozmopolitizmus és formalizmus szellemével való szakítás útján.”²⁰³

Fél évvel később, a *Magyar Nemzet* 1952. május 8-ai lapszámában Asztalos Sándor a 7. vonósnégyest említette, és a műben egy új korszak ösztönző példáját vélte felismerni:

¹⁹⁹ I.h.

²⁰⁰ I.h.

²⁰¹ Szabó, *Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek*, i.m., 14.

²⁰² Solymosi, „...magam titkos szobája”, i.m., 22–23.

²⁰³ Szabó, i.h.

Tavaly, különösen a VII. vonósnégyesnél, nyilvánvalóvá vált, hogy Lajtha László, a magyar zenei életnek kétségtelenül egyik legkiemelkedőbb, világviszonylatban is jelentős helyet betöltő mestere, hosszas hallgatás után megszólalt, s az az új, friss, az élet szeretetével telített hang, amellyel ekkor megismerkedtünk, zeneművészetünk nagy eredményét jelentette, épülő szocializmusunk munkára, alkotásra ösztönző erejének bizonyítéka volt.²⁰⁴

Meglepő az idézett szövegrészletben a „hosszas hallgatás” felelője, hiszen Lajtha mindeközben folyamatosan komponált. Budapesti koncertműsorán a 7. vonósnégyes 1951. júniusi ősbemutatóját megelőzően 1948. október 28-án hangzott el az újdonságnak korántsem nevezhető 1. szimfóniája (op. 24), melyet közel másfél évtizeddel korábban, 1936-ben komponált.²⁰⁵ Amit ezekben az években írt, az sem kerülhetett be azonnal a hangversenyélet keringésébe: 1949-ben az *Alakok és formák* című, Hoellering-rendezte képzőművészeti film zenéjén dolgozott, mely energiáját leköthette ugyan, de koncertelőadásra nemigen számíthatott, 1950-ben pedig a történelmi körülmények kontextusában eleve hallgatásra ítélt nagyzenekari mise, valamint a később immár sikert sikerre halmozó 7. vonósnégyes készült el.

Asztalos a továbbiakban Lajtha korai alkotókorszakáról szólva említi a népzene-kutatás „demokratizmusa” és a nyugati, „spekulatív forrásból táplálkozó magabazártság arisztokratizmusa” közötti feszültséget, és mindennek üdvözlendő feloldását látja a 7. és a 8. vonósnégyesben egyaránt. Fogalmazásmódjából arra következtethetünk, hogy Lajtha művét nem kizárólag a zeneszerző saját eredményeként, hanem a zeneművészetet új irányba terelő szocialista-realista direktíva gyümölcseként szemlélte. Mindezekből nyilvánvaló, hogy a hazai művészetpolitika mintegy az új magyar zeneművészeti törekvések reprezentatív képviselőjeként könyvelte el Lajtha ekkoriban írott két kvartettjét. Ráadásul a zeneszerző maga is sikerültnek tekintette és valóban közérthetőnek tartotta ezeket az Asztalos által is nagyra becsült műveit. 1952. április 10-én kelt levelében a 3. vonósnégyes philadelphiai bemutatójáról és a Curtis kvartett²⁰⁶ interpretációjáról szólva megjegyzi:

²⁰⁴ Asztalos Sándor, „Lajtha: VIII. vonósnégyes”, *Magyar Nemzet* 8/106 (1952. május. 8.) 5.

²⁰⁵ MZA KAB 1948.10.28., ID_17196. A koncert „Modern magyar zeneszerzők” zenekari hangversenyeként került megrendezésre. A műsoron Lajtha műve mellett Viski *Enigmája*, Weiner Leó *Concertinója* és Kadosa Pál *Partitája* szerepelt. A koncert egyben az 1. szimfónia magyarországi bemutatója volt, a megjelent kritikák adatait lásd a dolgozat (B) függelékében.

²⁰⁶ A philadelphiai Curtis vonósnégyes 1932-ben alakult a Curtis Institute of Music egykori hallgatóiból. Az együttes egészen 1981-ig működött.

I. A kései alkotókorszak életrajzi háttere

Kár, hogy éppen a harmadik quartet-et játszották [...] Mondom, pech, hogy ez a mű jutott kezeik közé, mert az első két quartet-em is nagyobb sikert ért el volna, nem is beszélve a mostani hetedik vagy nyolcadik vonósnégyesemről. Ezeket bizonyára állandóan műsorukon tartották volna.²⁰⁷

A kritikát és Lajtha megnyilvánulását összevetve különös egybecsengés tanúi lehetünk. A népzenei inspiráció hatását tükröző komponálásmód ugyanis akaratlanul a művészetpolitika irányelveket gyártó, vezető körök nézetei közelébe sodorták Lajtha zenéjének stílusát, miközben ő maga mégis gyökeresen más megfontolások alapján és más szempontok mentén haladva ért el saját művészi ideáljához.

A 7. vonósnégyes keletkezésének idejére 1960. június 10-én Erdélyi Zsuzsannának ekképpen emlékezett vissza a zeneszerző:

[U]gyanez időre esett, hogy nem tudtam sem legálisan, sem illegálisan kijutni az országból. Jövedelmem nem volt. Eladásból éltem. Nem éppen a legjobb kedélyben voltam. Feleségem egy napon egy köteg üres kottapapírost tett elém. Bevallom, hogy a kottapapíros volt az inspiráló múzsa, s akkor írtam meg a VII. kvartettet, amelyről sok rosszat mondhatnak – mondanak –, de általában elismerik virtuoizitását.²⁰⁸

Miközben a kompozíción a „kottapapíros” ihletésének hatása a klasszikus formák Lajthátnál szokatlanul szabályszerű követésében tetten érhető, mégis különös a zeneszerző megjegyzése a vonósnégyest ért kritikákról. Ez a mű ugyanis éppen azon kevesek közé tartozott, melyek a zeneszerző alkotásai közül népszerűsége tettek szert még az 1950-es évek nem éppen kedvező művészetpolitikai légköre ellenére is. Az 1951 júniusi ősbemutatót követően az I. Magyar Zenei Hét kamaraestjének zárószámaként vitte sikerre a művet a Tátrai-kvartett,²⁰⁹ és a későbbiekben is játszották itthon és külföldi fellépéseken egyaránt.

Több fennmaradt dokumentum enged arra következtetni, hogy Lajtha zeneszerzői lehetőségei tekintetében 1951 fordulópontot jelentett. Beszédes dokumentum az a Fábián László által 1952-ben írt nagyszabású tanulmány, melyben Fábián a korszak zenei életéről ad körképet, és ebben helyezi el Lajtha munkásságát. A szöveg bizonyos értelemben az I. Magyar Zenei Héthez kapcsolódó híradások apropóján születhetett, legalábbis erre utal a benne hivatkozott művek, a 7. vonósnégyes és a 4. szimfónia (op.

²⁰⁷ Lajtha levele fiainak 1952. április 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.343:2.

²⁰⁸ *A kockás füzet*, 50–51.

²⁰⁹ Szabó, *Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek*, i.m.

52) keltette érdeklődés hangsúlyos felemlegetése. Mint Fábíán megfogalmazza, Lajtha „[v]erbunkosai, népi zenekari letétei, de különösen VII. vonósnégyese és IV. szimfóniája [...] megmozgatta most a legszélesebb zenész- és zeneélvező közönségrétegeket is”.²¹⁰ Fábíán éppen ezért tartotta szükségesnek azt, hogy a zeneszerző Lajthával ismét behatóbban foglalkozzon, és szövege arra enged következtetni, hogy megírása idején – 1952-ben – már kezdett ismét előtérbe kerülni a népzene kutató mellett a komponista Lajtha alakja is. Ugyanakkor jelentőségteljes adalék, hogy Fábíán cikkének részletei nem korábban, mint 1992-ben láttak napvilágot, a teljes közreadás pedig 2014-ig váratott magára.²¹¹

1953 áprilisában az *Új Zenei Szemle* hasábjain Tátrai Vilmos a kamarazenéről szóló beszámolójában úgy értékeli Lajtha 7. vonósnégyesét, mint amely „az utóbbi évek egyik legjelentősebb sikere”.²¹² Mint Tátrai írja, a mű nemcsak a budapesti, hanem a vidéki hangversenyeken is jelentős sikert aratott – végül Tátrai a korszak diskurzusában az egyik legnagyobb dicséretnek számító kijelentéssel illeti Lajtha vonósnégyesét, miszerint a mű a „széles közönség számára is élvezetessé teszi a magas művészi igénnyel kidolgozott muzsikát”.²¹³ A Lajtha egykori tanítványa, Tátrai Vilmos által vezetett vonósnégyes a zeneszerző hűségese előadójának bizonyult itthon és külföldön egyaránt – a kortárs komponisták esetében az ilyen jellegű kapcsolatok minden esetben rendkívül fontosak. A bizonyos zenészekhez kötött előadásokra egy beszédes példa a Tátrai-vonósnégyes egyik esete. Az *Új Zenei Szemle* 1954. július–augusztusi számában Szelényi István írt beszámolót az I. Pécsi Zenei Hétről, melyben a következőket olvashatjuk: „Lajtha VII. vonósnégyese helyett a Tátrai-vonósnégyes egyik tagjának betegsége miatt Kodály II. vonósnégyese került előadásra.” Kodály 1916–1918-ban komponált 2. vonósnégyese ekkor már sokkal mélyebben a repertoár állandó darabját képezte, mint Lajtha négy évvel az ominózus műsorváltoztatás előtt, 1950-ben komponált 7. vonósnégyese.²¹⁴

A Lajtha játszottságában tapasztalható fellendülést akkor is pozitív tendenciaként kell értelmeznünk, ha a koncertek döntő többségükben bizonyos előadók, így például a Tátrai-vonósnégyes, Ferencsik János vagy éppen a Magyar Állami Népi Együttes

²¹⁰ Fábíán László, „Lajtha László művészete”, *Magyar Zene* 33/4 (1992. december): 335–369., 335.

²¹¹ Solymosi Tari Emőke (közr.), *Ős és utód nélkül. Fábíán László írásai Lajtha Lászlóról* (Budapest: OSzK, 2014).

²¹² Tátrai Vilmos, „A kamarazene szerepe mai zeneéletünkben”, *Új Zenei Szemle* 4/4 (1953. április): 20–23.

²¹³ I.h.

²¹⁴ Szelényi István, „Az I. Pécsi Zenei Hét”, *Új Zenei Szemle* 5/7 (1954. július–augusztus): 58–61., 60.

fellépéseihez kötődtek. A Lajtha-művek előadóinak a II. világháború után még igen szűkre szabott köre 1956 után kezdett bővülni. Ekkor jelenik meg az előadók között a Budapesti Kórus, és 1956. szeptember 23-án feltűnően szakrális felhangokat tartalmazó műsorban – Liszt *Missa choralis*-ának Kyrie és Gloria tétele mellett – bemutatja a Zeneakadémián Lajtha *Magnificat* című művét.²¹⁵ 1957. április 5-én a Bartók-teremben a Budapesti Fúvósötös mutatta be a *Quatre Hommages*-t, majd 1958. április 15-én ugyanők a Rádióban felvételre rögzítették a művet.²¹⁶ 1961-től a Komlós-vonósnégyes tűnik föl az előadók között, egy évvel később pedig a Magyar Vonósnégyesként megnevezett formáció, melynek vonóshangszeren játszó tagjai – Döry Zoltán (hegedű), Iványi József (brácsa) és Isépy Eszter (gordonka) – mellett a fuvolás Szebenyi János és a hárfás Rohmann Henrik szerepel.²¹⁷

A Magyar Rádióban rögzített felvételeken is újabb neveket találunk az előadók között. A felvételek adatai a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Gyűjteményében található gépiratos listák alapján követhetőek nyomon.²¹⁸ Az előadók között szerepel a

²¹⁵ A koncertről a Filharmónia műsorfüzetbe Gaál Endre írt kritikát. Gaál Endre, „A Budapesti Kórus és a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának hangversenye (szeptember 23.)”, *Filharmónia műsorfüzet* 36. (1956.10.08.–10.14.): 38–39.

²¹⁶ Bieliczkyné, *Az új magyar zene a Rádióban*, i.m.

²¹⁷ MZA KAB 1962.03.30., ID_17265. Az eseményről egy különös koncertismertetés maradt fenn, mely az elhangzott alkotás helyett rendhagyó módon Lajtha személyiségére irányította a figyelmet. Az Országos Filharmónia műsorfüzetben Molnár Antal Jenő részletekbe menően kifejtette azt a módot, ahogyan a mű előadásának értékelését a kritikus helyett a színpadra kihívott zeneszerző maga végezte el, látványosan elhatárolódva a zenészek által nyújtott produkciótól. Molnár A. Jenő, „Korunk kamarazenéje (márc. 30)”, *Országos Filharmónia műsorfüzet* 17. (1962.04.23. - 04.29.): 36–37., 36. Az együttes elhivatottságának sokatmondó bizonyítéka, hogy az incidens után alig egy hónappal, 1962. április 25-én ismét műsorukon szerepelt Lajtha műve. A második koncert nem jelentette a program teljes megismétlését. Az 1962. március 30-ai koncerten 20. századi művek: Hindemith Szólószonátája, Papp Lajos: Három dala Georg Trakl verseire, Hajdú Mihály Három Ady-dala és Rochberg 12 bagatellje hangzott el. Ezzel szemben az 1962. április 25-ei hangversenyen klasszikus kompozíciók: J.S. Bach G-dúr triószonátája (BWV 1038), Couperintól a Lully apoteózisa, Beethoven Vonóstriója (op. 9), valamint Debussy: fuvolára, brácsára és hárfára írt Szonátája szerepelt a műsoron Lajtha kamaraműve mellett. Mint a kritikából kiderül, ezen az előadáson Lajtha már nem vett részt. Kecskeméti István, „Kamaraegyüttesek muzsikálnak (ápr. 25)”, *Országos Filharmónia műsorfüzet* 20. (1962. május 14. – május 20.): 31–32., 32. Nem maradt fenn írásos emlék arra vonatkozóan, hogy mi lehetett az, amit Lajtha – amint az a recenziókból kiolvasható – rendkívüli mértékben helytelenített műve első előadása kapcsán. A *Muzsika* folyóirat 1962 júniusi lapszámában Breuer János nem említ semmiféle incidenst, sőt az együttes játékát „ízléses, kidolgozott, érett muzsikálás”-ként jellemzi, csupán a hárfás Rohmann Henrik teljesítményéről jegyzi meg, hogy a közönség számára is észrevehetően „birkózott” a nehéz szólammal. Breuer János, „A »Korunk Kamarazenéje« sorozat”, *Muzsika* 5/6 (1962. június): 41–42., 41.

²¹⁸ Bieliczkyné, *Az új magyar zene a Rádióban*, i.m.

Tátrai-vonósnégyes,²¹⁹ a Budapesti Fúvósötös tagjai,²²⁰ Mezey Mária,²²¹ a szimfonikus művek karmesterei között pedig megtaláljuk Polgár Tibor, Vaszy Viktor, Borbély Gyula, Bródy Tamás nevét. Bizonyos előadások egy korábbi koncertelőadás ismétlései lehettek, ilyen például az 1954 júliusában rögzített *Les Soli* vonószekari szimfónia Vaszy Viktor vezényletével – ugyanő 1954. április 7-én az Állami Hangversenyzenekar élén vezényelte ugyanezt a művet.²²² Lajtha művei esetében az ez idő tájt felvételekre rögzített művek között a leginkább nevezetese tartott esemény az op. 50-es *Missa in diebus tribulationis* felvétele, melyre 1957 júniusában került sor Harmat Artúr és Bárdos Lajos egy-egy művének társaságában.²²³ A felvételekről készült listát áttekintve ugyan maga a felvétel Lajtha zenéjének rögzítése szempontjából korántsem minősül áttörésnek, mégis jelentős, hiszen vallásos témájú műről van szó.²²⁴

A koncertműsorok esetében természetesen nemcsak az előadók személyét és a programra tűzött művek mennyiségét érdemes szem előtt tartanunk. Legalább ugyanilyen súllyal esik a latba a hangversenyek művészi igényessége, a minőségi kidolgozás, melyet részben már a műsorösszeállítás is tükröz, illetve a műfaj reprezentativitása is. Az előadók játékának várható színvonala mellett egyfajta minőséget rögtön jelez a helyszín és maga a koncertprogram is, hiszen nem lehet ugyanaz a jelentősége egy nyári estén a Majakovszkij Szabadtéri Színpadon előadott esztrádműsornak, mint a Zeneakadémia vagy az Operaház patinás falai között megrendezésre kerülő hangversenynek. Mindennek tükrében különösen sokatmondó az a tény is, hogy Lajtha művei ezekben az években szinte kizárólag igényes, letisztult műsorösszeállítású koncertek részeként csendültek fel, anélkül, hogy a zeneszerző belefolyt volna a mindennapi politikába. Leveleinek egy-egy mondata arra enged következtetni, hogy Lajthának lett volna lehetősége nagyobb számú, ám kevésbé színvonalas eseményen is megjelennie. 1953. július 30-án éppen a Balaton partján üdülő feleségének a következőket írta:

²¹⁹ 1953. június 2-án a 7. vonósnégyest, 1955. június 2-án a 10. vonósnégyest, 1955. június 29-én a 9. vonósnégyest rögzítették Tátraiék. Bieliczkyné, i.m.

²²⁰ 1958. április 15-én játszották el a *Quatre Hommages*-t az együttes tagjai (Jeney Zoltán, Szeszler Tibor, Viola István és Hara László).

²²¹ 1957. március 29-én a „Mikor Csíkból elindultam” szövegkezdetű népdalfeldolgozást vették fel, ami a négy népdalt tartalmazó népdalsokor, *A bujdosó lány* első darabja.

²²² Bieliczkyné, i.m. és Budapesti Hangversenyek Katalógusa.

²²³ Solymosi Tari Emőke beszélgetése Kelemen Magdával és Záborszky Kálmánnal. *Két világ közt*, 310–311.

²²⁴ Kelemen Magda 1957 tavaszán a Magyar Rádió műveket kért azokról a szerzőktől, akiket Kelemen megfogalmazása szerint „addig nem játszottak, sőt, akiket kimondottan háttérbe szorítottak”. Így esett a választás – Harmat Artúr és Bárdos Lajos mellett – Lajthára. Erre az alkalomra javasolta a zeneszerző első miséjét.

Valószínűleg akarnak is valamit, mert vasárnap a hegyen, mint eldöntött tényről beszéltek a III. Suite-nek a plénumon való előadásáról. Állítólag ama bizonyos próbán a minisztériumnak és szakértőinek annyira tetszett a mű, hogy meg akarják szerezni a plénum számára. Én nem adom; a Philharmoniai társaság sem. Ezért mindenesetre szoltam Tátrai Vilinek, hogy eljátszhatja a IX-ik Quartettet, az esetben, ha nem túlzásúfolt [sic, aláhúzás az eredetiben] műsor keretébe illesztik.²²⁵

Mintha egy különös fricskát is kiolvashatnánk Lajtha levelének kontextusából. Egy 1952. április 16-ai kommunista aktívaülésen Szabó Ferenc a következő megjegyzést tette: „Lajtha László: Szimfóniát ír, viszont ennek nincs semmi perspektívája. Jobb lenne, ha szvitet írna.”²²⁶ A fentebb idézett levélrészlet tanúsága szerint a szimfónia ellenében javasolt szvit el is készült – a II. Magyar Zenei Héten való előadásához a zeneszerző azonban nem járult hozzá. 1953 nyarán Lajthának mintha lett volna némi beleszólása abba, hogy hozzájárul-e egy-egy műve előadásához egy bizonyos eseményen, vagy sem.

A koncertelőadásokat áttekintve az az érzésünk támadhat, mintha Lajtha műveit már 1952-től kezdve kifejezetten reprezentatív koncerteken játszották volna. Az előadások helyszíne szinte kivétel nélkül a Zeneakadémia nagyterme, a kamarazene-koncertek esetében a Bartók-terem, két alkalommal az Egyetemi Színpad, és szintén kétszer az Országos Filharmónia kamaraterme. A zenekari kompozíciókat egyetlen kivétellel Ferencsik vezényelte,²²⁷ a kamaraműveket a Tátrai-vonósnégyes és a Budapesti Fúvósötös játszotta. Az I. Magyar Zenei Héten sikert aratott 7. vonósnégyes után Lajtha 8. vonósnégyese helyet kapott a magyar zenei élet következő hivatalos seregszemléjeként jegyzett II. Magyar Zenei Hét programján. Erről a kiemelt eseményről az *Új Zenei Szemle*, illetve a *Szabad Nép* részletes beszámolókat közölt. A beszámolók hangneme ambivalens ugyan, de nem nélkülözi az elismerő jelzőket. 1953 novemberében a zenei

²²⁵ Lajtha levele feleségének 1953. július 30-án. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.363:2. A levélben helyszíneként emlegetett „hegy” jelentése nem teljesen egyértelmű. További levelek szóhasználata alapján az sem zárható ki, hogy egy svábhegyi összejövetelről lehetett szó. 1947. november 13-án Londonból a következőket írja a Lajtha-család Kazatsayéknak: „Üzenni akarok a Sváb-hegyre! [... H] igaz az a bizonyos csuklási babona, akkor ne szidjanak bennünket [...] mert nem történik egyéb, mint hogy Lajtháék emlegetik Kazatsayékat. Emlegetik a szép és békés vasárnapokat, amelyeket ott töltöttek fenn a hegyen.” *Ónarckép tollal* (3), 10.

²²⁶ Az aktívaülés jegyzőkönyve a BTK ZTI Maróthy-gyűjteményében található. Maróthy: *Zene és párt*. BTK ZTI Maróthy-hagyaték. Kézirat. 100. A dokumentumot tartalmazó doboz jelzete: 2004/22/3.

²²⁷ 1954. április 7-én Vaszy Viktor vezényelte a Magyar Állami Hangversenyzenekart, a műsoron Lajtha vonószekari szimfóniája, a *Les Soli* (op. 33) mellett Berlioz *Római karnevál* nyitánya, Chopin f-moll zongoraversenye és Respighi *Róma fenyői* című szimfonikus költeménye szerepelt. A koncertnek a Zeneakadémia adott helyszínt.

hét tapasztalatairól szólva Szabó Ferenc így foglalta össze Lajtha 8. vonósnégyesének jellemzőit:

Zeneszerzői tudásban, a vonósnégyes technika, az egyes hangszerek színes és sokrétű kezelésében imponálóan gazdag alkotás Lajtha VIII. vonósnégyese. Érzésben, emberi mondanivalóban talán kicsit hideg és dekadens, színeiben és hangképeiben talán inkább franciás, mint magyar. De vonzó, akadálytalanul áradó zeneiségében megérdemelten őszinte nagy sikert aratott.²²⁸

Különösen felértékelődik Szabó pozitív vagy legalábbis kétségtelenül elfogadó véleményének jelentősége a beszámoló szöveggörnyezetének ismeretében. A kamarazenei hangversenyekkel kapcsolatban ugyanis a „rosszul összeállított, unalmas műsort” kifogásolta, sőt olykor a programban szereplő műveknek – így Szabó – „csak annyiban volt közük a kamarazenehez, hogy egy-két előadóval előadhatók”.²²⁹ Az ekképpen jellemzett kamaraművek közül Lajtha vonósnégyese mellett csupán Szervánszky Endre Fuvolatrióját (1951) és Petőfi-dalait (1951) tartotta hosszabb értékelésre érdemesnek Szabó. Az előadást követő vitában a német küldött, Sigmund Schultze-Walter egyenesen Lajtha művét érezte a legjobbnak a kamarakompozíciók között.²³⁰ Lajtha művészete tehát 1953-ra láthatóan a zenei közbeszéd témái közé került, majd az 1956-os forradalmat követően a változás egészen látványos fordulatot vett. 1957. április 16-án egy levelében már maga Lajtha is több műve előadásról számol be.²³¹ Említi, hogy a Budapesti Fúvósötös előadta *Quatre Hommages* című kompozícióját, Borbély Gyula vezényelte az *In memoriamot*, Ferencsik pedig az Állami Hangversenyzenekar élén a *Sinfoniettát*.²³²

Péteri Lóránt az 1950-es évek második felének zeneszerzői jogdíjazását vizsgáló tanulmányában izgalmas adatokkal árnyalja a zeneszerző finansziális körülményeinek alakulását. Rámutat, hogy míg Lajtha saját, és később a szakirodalomban is elfogadott állításai szerint ezekben az években magyarországi jövedelemmel alig rendelkezett, addig

²²⁸ Szabó Ferenc, „A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek”, *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 13–22., 19.

²²⁹ Szabó, *A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek*, i.m., 19.

²³⁰ N.N., „Vita a művekről. A külföldi delegátusok felszólalásai”, *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 23–39., 37.

²³¹ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. április 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.426:1

²³² I.h.

a szerzői Jogvédő Iroda adatai alapján a prémium kategóriából mégis jelentős összegű juttatást kapott.²³³ Péteri helyzetelemzésében ugyan esztétikai értelemben egyetért a Berlász által „belső művészi emigrációként” leírt állapot definíciójával, ugyanakkor megállapítja, hogy Lajtha a Szerzői Jogvédő Hivataltól 1956-ban már egy vezető zeneakadémiai tanár éves jövedelmét kapta meg.²³⁴ Ez az adalék is sokatmondóan jelzi, hogy kései alkotókorszakának elemzése során kulcsfontosságú szerep jut a történések időbeliségének, a változó történelmi körülményekre reflektáló korszakolásnak.

Lajtha az 1950-es évek második felére kortárs klasszikussá lépett elő, akinek műveit a magyar zene képviselőjeként lehetett a nemzetközi közönségnek bemutatni. Korábban is játszották ugyan műveit külföldi koncerteken a magyar zenekultúra képviselőjében, ám ekkoriban a megjelenés még jellemzően a 7. vonósnygyes előadásaira korlátozódott. 1952 májusában a berlini Beethoven-ünnepségen járt a Kadosa által vezetett magyar küldöttség; Tátraiék programján ekkor többek között Szabó Ferenc 1. vonósnygyese, Kadosa 2. vonósnygyese és Bartók 6. kvartettje mellett szerepelt Lajtha 7. vonósnygyese.²³⁵ 1954 januárjában szintén Kadosa vezette a magyar küldöttséget ezúttal a Szovjetunióba. Itt is többek között Lajtha 7. vonósnygyesét a Tátrai vonósnygyes adta elő.²³⁶ Ugyanők ugyanezt a Lajtha-művet Bartók 5. vonósnygyese mellett az 1956-os Varsói Ősz koncertjén is játszották.²³⁷ A Budapesti Fúvósötös a *Quatre Hommages*-t tartotta műsorán 1957-es nyugat-európai turnéja alkalmával.²³⁸ Ugyanakkor nem kizárólag magyar zenészek adták elő külföldön Lajtha műveit a magyar kultúra képviselőjében: 1952 januárjában a párizsi Magyar Intézetben a Lespine vonósnygyes

²³³ Péteri említett tanulmányában levéltári dokumentumok és Lajtha levelezése alapján részletesen összefoglalja a zeneszerző anyagi forrásainak alakulását az 1950-es évek első felében. Péteri Lóránt, „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok”, *Korall* 51 (2013): 161–185., 172–175.

²³⁴ Péteri, *Magyar zenészek*, i.h.

²³⁵ N.N., „Magyar művészek a berlini Beethoven-ünnepségeken”, *Új Zenei Szemle* 3/5 (1952. május): 28–29.

²³⁶ A programban szerepelt még Bartók 6. vonósnygyese, Kodály 2. kvartettje, Szabó Ferenc 1. vonósnygyese, valamint Sugár Rezső Triója. N.N., „A Szovjetunióban járt zeneművészküldöttség beszámolója az MSZT-ben”, *Szabad Nép* 12/14 (1954. január 14.): 3.

Breuer szerint az 1954-es Velencei Biennálén a 3. vonóstriót (op. 41) adta elő a Trio Reditti. *Fejezetek*, 217. Enzo di Martino a biennálékról készült monográfiájában a felsorolt zeneszerzők között nem említi Lajthát, magyar szerzők közül csupán Bartók és Veress Sándor szerepel az 1954-es év lajstromában. Enzo di Martino, *The History of the Venice Biennial 1895–2005* (Venice: Papiro Arte, 2005), 184.

²³⁷ Breuer szerint a szimfóniák egyike „képvisele a magyar zenét”. *Fejezetek*, 195. A sajtóhíradások alapján azonban egyértelműen a 7. vonósnygyes szerepelt a Tátrai-kvartett programján. Lakatos István, „A varsói »mai zene fesztiválja«”, *Utunk* 11/46 (1956. november 17.): 6.

²³⁸ Az együttes a sajtóhíradások tanúsága szerint ezzel az alkalommal a párizsi Vogue cégnél lemezre vette Lajtha *Quatre Hommages*-át és Szervánszky Endre Fúvósötösét. K. L., „A Budapesti Fúvósötös nagyszerű szereplése Belgiumban, Hollandiában és Franciaországban”, *Népszabadság* 2/81 (1957. április. 6.): 4.

játszotta Bartók, Kodály, Kadosa és Lajtha műveit – a koncert dátuma alapján feltehetően ugyancsak a 7. kvartettet.²³⁹ Az eseményen a *Szabad Népb*ben közölt rövidhír alapján a francia baloldali értelmiség tagjai vettek részt, a „bevezető beszédet Louis Direy [sic] ismert haladó szellemű zeneszerző, a francia népi zeneszerzőszövetség elnöke” tartotta.²⁴⁰

1955-ben Ferencsik az ÁHZ élén a Prágai Tavasz programján vezényelte Lajtha I. Sinfoniettáját,²⁴¹ 1957 tavaszán a Londoni Filharmonikusok vendégkarmestereként pedig a zeneszerző 5. szimfóniáját dirigálta.²⁴² 1957. november 25-én ismét nemzetközi jelentőségű zenekari program részeként hangzott el Lajtha kompozíciója, amikor Ferencsik ismét a Londoni Filharmonikusok vendégkarnagyaként, ezúttal egy skóciai koncerten Bartók, Kodály és Weiner művei mellett újból műsorra tűzte az 5. szimfóniát.²⁴³ 1958 áprilisában szintén magyar együttes és magyar karmester közreműködésével zajlott le a 7. szimfónia sokat emlegetett, bár a szakirodalomban eddig kevésbé kontextualizált párizsi bemutatója. Ezekben az években a külföldi előadások közreműködői között találjuk a Rotterdami Filharmonikusokhoz szerződött Radnai Gábort és vonósnégyesét, az itthon és külföldön elismert Tátrai-kvartettet és az Indig Alfréd vezette párizsi székhelyű Indig-vonósnégyest egyaránt.²⁴⁴ Ez a jelenség – a magyar előadók Lajtha műveinek külföldi terjesztésében vállalt szerepe – kimondatlanul Breuer munkájából is körvonalazódni látszik, bár ő éppen ellenkező előjelű kommentárt fűz hozzá, mondván: „Ha itthon nem is, a világban annál inkább »jegyezték« [Lajthát].”²⁴⁵ Breuer felsorolása is sejteti, a további vizsgálódás pedig megerősíti azt, hogy nem kis mértékben a magyar előadók külföldi koncertjei, a magyar zeneművészet képviselőiben történő előadások tették ismertté Lajtha műveit külföldön is: nem került

²³⁹ N.N., „Hangverseny a párizsi Magyar Intézetben”, *Szabad Népb* 10/12 (1952. január 16.): 6.

²⁴⁰ I.h. A koncerten a rövidhír szerint Jean Vigué működött még közre. Vigué munkásságáról kevés adat lelhető fel, említésre méltó azonban, hogy 1959-ben Gergely Jánossal közösen publikált egy kiadványt *La musique hongroise* címmel. Az 1976-ban megjelent második kiadást Paul-Marie Masson és Kodály emlékének ajánlották a szerzők. Jean Vigué–Jean Gergely, *La musique hongroise* (h.n., Presses Universitaires de France: 1959).

²⁴¹ N.N.: „A csehszlovák sajtó nagy elismeréssel ír a Magyar Állami Hangversenyzenekar prágai vendégszerepléséről”, *Szabad Népb* 13/152 (1955. június 3.): 4.

²⁴² *Fejezetek*, 195. Cs. Gy., „Ferencsik János hazaérkezett Londonból”, *Esti Hírlap* 2/103 (1957. május 5.): 2.

²⁴³ Az eseményről a magyar sajtóban megjelent tudósítás a *Glasgow Herald* és a *Scotsman* híradásait idézi. A *Glasgow Herald* szerint „Lajtha V. szimfóniája meglepően újszerű szerzemény.” A *Scotsman* „határozott nemzeti jellegű, gondolatokban gazdag és érdekes hangszerelésű alkotásként” írta le a szimfóniát. N.N., „Az angol lapok elismeréssel írnak Ferencsik szerepléséről”, *Népszabadság* 2/287 (1957. december 5.): 4.

²⁴⁴ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. február 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.420:1.

²⁴⁵ *Fejezetek*, 195.

ellentétbe a magyar zenei élettel, hanem – a nemzetközi piacon – annak reprezentatív képviselőjévé vált.²⁴⁶

Az 1963 őszén a Budapesti Zenei Hetek keretében megrendezett Weiner-emlékversenyre a Művelődésügyi Minisztérium kért művet Lajthától. Erre a rangos eseményre írta meg a zeneszerző hegedűre és zongorára készült *Sonate en Concert* című művét (op. 68),²⁴⁷ melyet a partitúra alapján 1962 júniusában fejezett be.²⁴⁸ Ez a kompozíció a zeneszerző utolsó elkészült alkotása, a műjegyzék opusz-számainak listáján ezt követő Két darab szólófuvalára (op. 69) 1954-ben már készen volt.²⁴⁹ Különös módon Lajtha 1962. március 12-én Gilbert Leduc-nek címzett levelében hangsúlyozza, hogy a szóban forgó kompozíció nem megrendelés, hanem kérés volt a minisztérium részéről.²⁵⁰ A levél írása idején már hetvenedik életévét taposó zeneszerző intenzív munkafolyamatról számolt be Leduc-nek. A komponálás tempójáról szólva megjegyzi: „Valóban úgy dolgozom, mint egy őrült.”²⁵¹ Levelében a következőképpen foglalja össze a tudnivalókat:

A „Sonate pour le violon et piano”, amelyet említett, nem nevezhető rendelésnek. A helyzet a következő: 1963 végén lesz egy „Nemzetközi Kamarazeneverseny” (kvartettek, szonáták, stb.) Budapesten, s a résztvevők kötelesek lesznek egy eddig sohasem játszott magyar művet másorra tűzni (az elődöntőben és a döntőben). A Szonáta, amelyet tőlem kértek, kötelező mű lesz. A kérés a Közoktatási Minisztériumból [sic] jött, mely tekintélyével közbejárt, hogy megkapjam az útlevelem.²⁵²

A felkérés pontos menetéről és tartalmáról sem formális, sem informális dokumentum nem maradt fenn – mögötte mindenesetre Ujfalussy József támogatása sejthető. Nem tudhatjuk pontosan, hogy Lajtha milyen különbségre kívánt rámutatni, amikor a

²⁴⁶ I.h.

²⁴⁷ Kérdéses, hogy volt-e Lajtha számára bármilyen jelentősége annak, hogy az esemény névadója Weiner volt. Mivel Lajtha a versenyre egyszerűen „nemzetközi kamarazeneversenyként” hivatkozott, és a műben sem reflektál Weiner stílusára, ezért feltehetően nincs szó egyfajta hommage megírásának szándékáról.

²⁴⁸ A nyomtatott partitúra végén „Paris Mai-Juin 1962” szerepel.

²⁴⁹ A két darab Leduc felkérésére készült, és eredetileg hat darabból álló ciklusra szolt a rendelés. Ebből csupán két tétel készült el. Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

²⁵⁰ Lajtha levele Gilbert Leduc-nek 1962. március 12-én. Berlász Melinda, „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962.”, in Felföldi László-Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1992–94.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1994): 161–180., 180. A verseny hegedű-zongora kategóriájának másik kötelező darabját Kadosa írta meg. N.N.: „A Casals és Weiner zenei versenyek előkészületei”, *Esti Hirlap* 7/285 (1962. december 5.): 2.

²⁵¹ Lajtha levele Gilbert Leduc-nek 1962. március 12-én. Berlász, *Leduc II.*, i.m. 179–180., 180.

²⁵² Berlász, *Leduc II.*, i.m., 180. A levél francia nyelvű eredetije a hagyatékban nem maradt fenn, Lajtha pontos szóhasználatát nem ismerjük.

Minisztériumtól érkező „kérést” és egy esetleges megrendelést hangsúlyosan elválasztotta egymástól.

A kompozíció elkészült ugyan, bemutatóját azonban Lajtha már nem élhette meg. 1963. október 5. és 20. között párhuzamosan két versenyt is rendeztek Budapesten. Ekkor zajlott a csellisták számára kiírt Pablo Casals verseny – amelyen a harmadik díjat az akkor tizenhat esztendő Perényi Miklós nyerte el –, illetve a hegedű-zongora duó és vonósnégyes kategóriában meghirdetett Weiner Leó kamarazenei verseny.²⁵³ Az utóbbi programjában a versenyzők két modern szonáta, Lajtha és Kadosa egy-egy műve között választhattak.²⁵⁴

*

A fentebb felvázolt életrajzi háttér is tanúsítja, hogy Lajtha portréját és a magyar zenei élet szereplőihöz fűződő kapcsolatainak körképét máig számos fehér folt borítja. E talányok egy része dokumentumok hiányában talán sohasem válik rekonstruálhatóvá. Disszertációm további fejezeteiben nem a külső, hanem a belső történésekre, Lajtha alkotófolyamatának működésére koncentrálok – melynek gyökerei természetesen a külső események szubjektív reflexióihoz vezetnek el, így sejtetve meg újabb adalékokat a Lajthát ért művészi természetű vagy hétköznapi hatásokat illetően. Ezt a folyamatot, a külvilág belsővé formálását, kétségtelenül a zeneszerzői életmű darabjai dokumentálják a leghívebben. A következő fejezetekben többek között azt is vizsgálom, hogy kapcsolatba hozhatóak-e és ha igen, miként viszonyulnak a Lajtha műveiben alkalmazott zeneszerzéses technikai megoldások a korszak magyar zeneszerzésének valóságához, észlelhetők-e átfedések a korabeli diskurzus szófordulataival vagy szemléletmódjával, valamint milyen forrásokból merítette a zeneszerző az alkotáshoz szükséges inspirációt, és ezek az ihlető források miként épültek be kompozícióiba, melyekben egy egyedi, Lajtha által megélt valóság képét tükrözik.

²⁵³ Feuer Mária, „Budapesti Zenei Hetek 1963. A versenyek – s az eredmények”, *Muzsika* 6/12 (1963. december): 3–6.

²⁵⁴ N.N., „Budapesti zenei versenyek, 1963”, *Népszabadság* 21/199 (1963. augusztus 27.): 8.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

1. Lajtha szimfóniáinak modelljei

Lajtha László zeneszerzői műhelyéből 1936 és 1961 között összesen kilenc szimfónia került ki.¹ Közülük hét kompozíció a kései alkotókorszak éveiből származik, és ezek közül öt művet Lajtha maga is egy tragikus szimfóniaciklus tagjaként tartott számon.² Mivel ez alapján a műcsoport súlyponti része az utolsó alkotókorszak éveinek terméséhez tartozik, ezért nem túlzás e periódus reprezentatív műfajaként tekinteni a szimfóniákra.³ Ráadásul e műveket a zenei kidolgozásmód és a sokrétű jelentést hordozó dramaturgia egyaránt az életmű zenei eszközök terén leginkább komplex alkotásaivá avatja.⁴ A szimfóniákon kívül az űuvre szimfonikus zenekarra készült művei között négy filmzene, három balett és a belőlük készült három szvit, valamint egy-egy divertissement, mise és opera található. A nagyzenekari kompozíciókon túl két vonószekari Sinfonietta, illetve a *Les Soli* címet viselő, vonószekarra, hárfára és ütőhangszerekre készült szimfónia gazdagítja az életművet.⁵

¹ A művek adatait a dolgozatom (B) függelékében található műjegyzék tartalmazza.

² Lajtha szavai szerint „titok ennek az öt szimfóniából álló ciklusnak a megszületése is, amelyet vajon meg fog-e fejteni valaha valaki”. *A kockás füzet*, 60.

³ Breuer János monográfiájában a szimfóniát az utolsó alkotókorszak „jellemző műfajának”, a szimfónia műfaját pedig Lajtha reprezentatív kifejezési formájának nevezi, továbbá a magyar zene történetének első reprezentatív szimfonikusaként is hivatkozik a zeneszerzőre, aki a bécsi klasszikából hagyományozódott formát úgymond „lakhatóvá tette”. *Fejezetek*, 206–207.

⁴ A fennmaradt dokumentumok alapján maga a zeneszerző is jelentősnek és fajsúlyosnak tartotta saját szimfóniaciklusát. Levelezésének megjegyzései mellett ezt támasztja alá, hogy az 1960-as évek első éveiben népzenei gyűjtőútjaikon népzene kutató csoportjának munkatársával, Erdélyi Zsuzsannával folytatott beszélgetéseinek középpontjában gyakran a kései szimfóniák sorozata vagy annak valamely darabja állt. Az Erdélyi által lejegyzett beszélgetések egy része 1972-ben a *Muzsika* folyóiratban látott napvilágot. Erdélyi Zsuzsanna, „Lajtha-töredékek Erdélyi Zsuzsa jegyzetkönyvéből”, *Muzsika* 15/7 (1972. július): 3–5. A teljes szöveget 2010-ben Solymosi Tari Emőke adta közre. *A kockás füzet*. Az első elemző írás Lajtha szimfóniáiról még a zeneszerző életében napvilágot látott, egykori tanítványa, a zeneesztéta és zenetörténész Weissmann János jóvoltából. John S. Weissmann, „Lajtha and his Symphonies”, *The Listener* 62/1581 (1959. július 16.): 1. Szintén Weissmann jegyez egy másik, szintén angol nyelvű összefoglalást: John S. Weissmann, „László Lajtha: The Symphonies”, *The Music Review* 36/3 (1975. augusztus): 197–214., melynek magyar fordítását a *Magyar Zene* közölte: „Lajtha László: A szimfóniák”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 197–212. Az angol nyelvű cikk megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 5.299. Weissmann vélekedése szerint nem volt olyan hagyomány, melyhez Lajtha „vállalkozása mérhető lett volna”. Weissmann, *Lajtha László. A szimfóniák*, i.m., 200. Azt is leszögezi, hogy a szimfóniában Lajtha „sajátságos zenei fantáziája kifejezésének leginkább adekvát formájára” talált rá. I.m., 198. A műcsoportról 2011-ben Solymosi Tari Emőke a következő megállapítást tette: „Lajtha kiemelkedő szimfóniatermése egyedül áll a XX. századi magyar zenetörténetben.” Solymosi Tari Emőke, *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. PhD disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2011), 202.

⁵ A művek adatait a dolgozatom (B) függelékében található műjegyzék tartalmazza.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Mint arra a korábbi szakirodalom már felhívta a figyelmet, a színpadi zene volt az, ami Lajtha érdeklődését a szimfonikus apparátus felé fordította.⁶ Ezt a megállítást a művek kronológiájának áttekintése is alátámasztani látszik még akkor is, ha a korai szimfonikus termés keletkezéstörténetét számos fehér folt borítja. Az első színpadi mű és az első zenekari kompozíció, az 1933-ra datált és 1937-ben bemutatott *Lysistrata* (op. 19) című balett és az annak zenei anyagát felhasználó, ugyancsak 1933-ra dátumozott, ám a balettnél egy évvel korábban a budapesti közönség elé került 1. szvit (op. 19a) komponálása folyamatának pontos időrendje a kéziratos források hiányában nem rekonstruálható.⁷ Nem tudjuk azt sem, mikor kapta Lajtha a felkérést a *Lysistrata* megírására, és ez a felkérés valóban megelőzte-e egy zenekari szvit komponálásának gondolatát. Mindenesetre a hagyaték datálása alapján 1933-ban már elkészült a baletthez tartozó nyitány, valamint az 1. szvit is alakot öltött. A nyitány és a teljes balett Leduc kiadásában nem korábban mint 1939-ben jelent meg, a szvit azonban ugyanitt már 1935-ben napvilágot látott – címlapján bármiféle utalás nélkül a balettre.⁸ A nyitány önálló előadásáról nincs adat. Az 1. szvit ősbemutatójára 1936. november 8-án került sor a semleges „Szvit kis zenekarra” címmel.⁹ A koncert beharangozó szövegének leírása *A Zene* folyóiratban egy szóval sem hivatkozik egy készülő vagy már elkészült balettzenére, és zsánerképszerűsége ellenére is egyértelműen abszolút zeneként tárgyalja a kompozíció négy tételét.¹⁰ A hangversenyről tudósító kritika ugyanakkor utal arra, hogy a szvitet a

⁶ *Fejezetek*, 137. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 59.

⁷ Solymosi leírja ugyan az egyes műalakok adatait, ám a komponálás időrendiséget nem teszi vizsgálódás tárgyává. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 23–24. Breuer megfogalmazása szerint „hihetetlen”, hogy egy zeneszerző első szimfonikus műveként éppen balettet választana, ha nincs legalább „halovány reménye” az esetleges előadásra. *Fejezetek*, 140. Breuer Lajtha egykori gimnáziumi iskolatársát, Radnai Miklóst feltételezi a mű keletkezése háttérében, ezt igazoló bizonyítékról azonban ő sem tud. I.h. Solymosi arra is felhívja a figyelmet, hogy a *Lysistrata* balett volt az első olyan Lajtha-bemutató, amit Ferencsik János – az ekkor harminc esztendőes Lajtha-tanítvány – vezényelt. Bár Solymosi nem fogalmazza meg nyíltan e tény konzekvenciáit, feltehetően a sikeres együttműködés, az értő interpretáció reménye is inspirálhatta Lajthát további szimfonikus darabok komponálására. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 55.

⁸ A nyomtatott kotta megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Mus 7.021:1.

⁹ A koncertnek a Pesti Vigadó adott otthont, a Székesfővárosi Zenekart Boldis Dezső vezényelte. Solymosi tévesen Somogyi Lászlót nevezi meg az est karmestereként. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 23. A koncert adatai megtalálhatóak a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Budapesti Hangversenyek Adatbázisában: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp MZA KAB: 1936.11.08., ID_8142. A koncerten az adatbázis szerint az 1937-ben a *Lysistrata* címszerepét alakító Tutsek Piroska ikertestvére, Tutsek [Lorenz] Ilonka énekelte Wagner *A bolygó hollandij*-ből Senta balladáját, és Csajkovszkij *Anyeginj*-ből Tatjana levél-áriáját. A koncertről a Budapesti Hírlap közölt kritikát. (–), „(A Székesfővárosi Zenekar hangversenye)”, *Budapesti Hírlap* 56/257 (1936. november 10.): 9.

¹⁰ N.N., „Budapest Székesfőváros Népművelési Bizottsága hangversenyei a Székesfővárosi Zenekar közreműködésével”, *A Zene* 18/4 (1936. november): 70–74., 71.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

zeneszerző „az Operaház idei évadjában bemutatásra kerülő Lysistrata című táncjátékának motívumaiból” írta.¹¹

A zenekari művek közötti műfaji különbség bizonyos esetekben könnyen megragadható. A színpadi művek, a filmzene vagy a zenekari apparátusra írt mise műfaji besorolása nem igényel részletekbe menő magyarázatot. Ennél bonyolultabb azonban a helyzet a kevésbé élesen elhatárolható műfaj-megnevezések, így például a divertissement, a szvit vagy éppen a szimfónia közötti választóvonalat illetően. Szvit és szimfónia különbségét Ralph Vaughan Williams művészetének apropóján Lajtha a következőképpen fogalmazta meg egy datálatlan, de minden bizonnyal 1958 után – azaz az angol zeneszerző halálát követően – felolvasott megemlékező beszédében:

A kor kedveltebb formája a szvit, amelyben változatos tételek követik egymást, s tulajdonképpen minden tételnek megvan a maga vonala, a maga egysége. A szimfónia azonban nagy töretlen vonal az első hangtól az utolsóig. A modern francia esztétikusok kajánkodva tesznek különbséget a két forma között, és nagy dicséret, ha elmondják valakiről: „Il a le grand souffle symphonique”. Ezt bizony kevés emberről mondhatják el. De el nem hallgathatom Vaughan Williamsról beszélve, hogy milyen *rendkívüli* [kiemelés az eredetiben] volt a nagy formákat, az igazi szimfóniát összefogó ereje.¹²

Az idézet alapján Lajtha az „igazi szimfónia” ismertetőjegyeként a formaépítés kellően nagy ívét, a zenei gondolatok tételeken átívelő, töretlen egységét határozta meg. 1959. július 31-én Weissmann Jánosnak címzett levelében Vaughan Williamsról szólva ismét az előadás szövegében említett „grand souffle” kifejezést felidézve fogalmazta meg egy szimfónia felépítésének alapvető elemét:

A Symphoniához nagyobb szufla kell, és nagyon tisztelen Vaughan Williamset, akiben megvolt a nagy vonalak iránti érzék, és a nagy lélekzetű tematika.¹³

Bár arra következtethetnénk, hogy Lajtha szimfóniáit a zeneszerző szvitjeitől a „nagy

¹¹ *A Székesfővárosi Zenekar hangversenye*, i.h.

¹² Lajtha László, „Vaughan Williams”, *LÖI I.*, 282–286., 285. A kötet jegyzete a szöveget 1948-ra datálja, ám ez nem lehet valós, hiszen Vaughan Williams halálát említi benne Lajtha, ami viszont 1958-ban következett be. A szöveg datálása a *Muzsika* folyóirat 1992 júniusi számában közölt táblázatban az 1946–1955 között keletkezett szövegek között szerepel. Berlász Melinda, „Az írás szerepe Lajtha László életművében”, *Muzsika* 35/6 (1992. június): 21–26., 25.

¹³ Lajtha levele Weissmann Jánosnak, 1959. július 31-én. Jelzet: MZA-LL-Script 8.503:1.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

lélekzetű” forma, a grandiózus terjedelem különböztetné meg, a művek hamar megcáfolják ezt a koncepciót. Az 1943-ból származó 2. szvit (op. 38) és az 1951-ben komponált 4. szimfónia (op. 52) ugyanis közel azonos terjedelmű,¹⁴ ráadásul a szvit tartja magát szorosabban a szimfóniák hagyományos négytétélességéhez – a 4. szimfónia három tételből áll, és tételeinek karakterei inkább a Lajtha-féle vonószekari sinfoniették gyors-lassú-gyors felépítésével mutatnak rokonságot.¹⁵ A 2. szvithez időben még közelebb, 1948-ban készült 3. szimfónia (op. 45) kéttétélességével végképp távol kerül a klasszikus értelemben vett szimfónia tradicionális struktúrájától. A szimfonikus nagyforma e látványos variabilitásán túl Lajtha műveiben az egyes tételek formaépítése is jellemzően igen szabad, így ezen a téren sem mutatkozik olyan döntő különbség, ami egyértelműen eligazíthatna a műfaj közötti határokat illetően. Mindazonáltal Lajtha szimfóniáinak lehetséges modelljei közelebb vihetnek a komponista szimfóniakoncepciójának megértéséhez, és a zenei elemzések során alkalmazandó szempontrendszer kialakítása során is útmutatóval szolgálhatnak. A fejezet további részében tehát arra keresem a választ, hogy mit tekintett Lajtha művészi szempontból követendő és lényeges módszernek egy szimfónia megfogalmazása során, és ez miképpen tükröződik az elkészült művek zenei anyagában.

Vaughan Williams 1., 4., 5. és 6. szimfóniáját minden bizonnyal ismerte Lajtha, ugyanis ezeket a műveket említette és részben elemezte fentebb már idézett előadásában.¹⁶ Mi több, a szimfóniák bizonyos fordulatai is azt tanúsítják, hogy hatott rá az angol mester zenéje. Selejto Erzsébet a Lajtha műveiben zenekari hangszerként gyakran alkalmazott szaxofon használatát Vaughan Williams szimfóniáira vezeti vissza,¹⁷ sőt rávilágít Lajtha 1952-ben írt 5. szimfóniája (op. 55) és Vaughan Williams 1946/1947-ben komponált 6. szimfóniája motivikus és szerkesztésbeli hasonlóságaira.¹⁸

¹⁴ A Pécsi Szimfonikus Zenekar által Nicholas Pasquet vezényletével 1997-ben rögzített felvételen (Marco Polo 8.223671) a 4. szimfónia 26'07", a 2. szvit 25'30" terjedelmű. Lásd továbbá a Lajtha-hagyaték dokumentumait: a 4. szimfónia esetében a partitúrában: "Durée d'exécution 21–23 minutes environ [a kurzív szedéssel kiemelt adatok tollal írt javítások a nyomtatott partitúrában]. Ezzel szemben a mű adatait tartalmazó hagyatékbeli listán feltűnően rövidebb duráta, mindössze 18 perc (!) szerepel. A 2. szvit partitúráján nincs feltüntetve az előadás időtartama. A mű adatait tartalmazó lista szerint: „durée: 28 minutes”. Ez alapján tehát kifejezetten a szvit lenne hosszabb a szimfónia alig húsz perccel szemben.

¹⁵ Weissmann szerint azonban a szimfóniák és a sinfoniették elhatárolása is problematikus, mivel ezek a művek egyfajta előtanulmányként „már csak »absztrakt« zene mivoltukban is a szimfónia törvényszerűségeit követik.” Weissmann, *Lajtha: a szimfóniák*, i.m., 198.

¹⁶ Lajtha, *Vaughan Williams*, i.m.

¹⁷ Selejto Erzsébet, *A szaxofon helye a magyar zenében*. DLA értekezés (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2017), 19.

¹⁸ I.m., 20.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Seleljo kizárólag a Lajtha kottatárában fellelhető partitúra alapján jut arra a kétségtelenül helytálló megállapításra, hogy a zeneszerző minden bizonnyal ismerte Vaughan Williams szóban forgó alkotását. Arra a hasonlóképpen fontos adaléokra nem tér ki, hogy az éppen Londonban tartózkodó Lajtha jelen is volt a 6. szimfónia 1948. április 21-i bemutatóján, sőt saját bevallása szerint éppen ezen az alkalmon került sor utolsó találkozására Vaughan Williams-szel.¹⁹ Mindezek alapján az e műből merített inspiráció ténye többszörösen igazolhatónak tűnik.

Lajtha előadásszövegéhez visszakanyarodva figyelemre méltó, hogy nemcsak az angol mester zeneműveiről beszélt, hanem sok ponton azt is egyértelművé tette, mennyire rokonnak érzi saját művészetszemléletét a Vaughan Williamsével. Szavai és fogalmazásmódja már-már azt sejteti, mintha példaképként tekintett volna az angol komponistára: „Amikor megismerkedtem a nálam 20 évvel idősebb Vaughan Williamsszel, nemcsak tisztelettel s szeretettel néztem rá, hanem avval a rokonérzéssel, amely a latin világosságot és főképpen a népzeneben való megújódást megtaláló nagy művészt megillette.”²⁰ Megismerkedésük időpontját nem datálja ugyan pontosan, de a kontextusból úgy tűnik, hogy valamely népzene kutatással kapcsolatos esemény alkalmával találkozhattak először. A népzene apropóján párhuzamba állítja az angol komponista művészetét Bartók és Kodály törekvéseivel, sőt nyíltan kimondja: „Hadd mutassak rá [...] arra, hogy Európa nyugatán, egy nagy birodalom zeneszerzője mennyire ugyanazt az utat járta, mint amelyet Európa keletén a mi kis Magyarországunk muzsikusai.”²¹

A szimfóniák és a népzeneből merített inspiráció mellett Vaughan Williams későn érő alkotói egyéniségéről tesz említést Lajtha.²² Többek között a következő megállapítást tartalmazza a szöveg: „Zeneszerzői fejlődése ezért talán lassúbb, mert több szabad időt engedett magának arra, hogy sokfajta muzsikával ismerkedjék.”²³ Fontos adaléknak tűnik ez a megjegyzés, különösképpen annak ismeretében, hogy Lajtha maga is negyvennégy évesen írta meg első szimfóniáját (op. 24, 1936), a *Le chapeau bleu* címet viselő első operája munkálatait pedig nem korábban mint hatvanas évei küszöbén kezdte meg (op.

¹⁹ Lajtha, *Vaughan Williams*, i.m., 285. Az eseményen a BBC szimfonikus zenekarát Adrian Boult vezényelte. A koncerthez készült műismertetőt Vaughan Williams írta, a szöveg újraközlése a 2008-ban közreadott összegyűjtött írásai között megtalálható. Ralph Vaughan Williams, „Sixth Symphony”, in David Manning (szerk), *Vaughan Williams on Music* (Oxford University Press, 2008), 363–368., 363.

²⁰ Lajtha, *Vaughan Williams*, i.m., 284.

²¹ I.m., 283–284.

²² I.m., 283.

²³ I.h.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

51, 1951-től). Nem véletlenül, hanem nyilvánvalóan az önigazolás talán önmaga előtt is leplezett igényével hangsúlyozhatta tehát Lajtha, hogy Vaughan Williams „már nem fiatalon” vette rá magát új dolgok elsajátítására, új nézőpontokat megismerésére.²⁴ Ezt támasztja alá, hogy néhány évvel korábban, 1953. február 16-ai levelében Lajtha önmagáról fogalmazott meg igencsak hasonló tapasztalatokat:

Most, öregkoromra, azt hiszem jobban szeretem a muzsikát, mint valaha is szerettem. Úgy gondolom, azért, mert egyre jobban megszerettem a mesterségemet. Azt jelenti ez talán, hogy ma többet s eredményesebben tanulok.²⁵

Mindezek a párhuzamok azt támasztják alá, hogy saját pályáját és művészi fejlődését Lajtha a Vaughan Williamséhez hasonlóképpen szemlélte vagy legalábbis saját zeneszerzői alkatának rokonát ismerte fel az angol zeneszerzőében. Dokumentumok hiányában nem ismerjük esetleges személyes véleményváltásaikat, beszélgetéseiket, Vaughan Williams oldaláról semmilyen általam ismert leírás vagy emlékezés nem ejt szót Lajtháról. Abban sem lehetünk biztosak, hogy Lajtha milyen gyakran hallhatta Vaughan Williams műveit,²⁶ egyáltalán milyen mélységben tanulmányozhatta őket,²⁷ vagy ismerhette-e az angol szerző zenéje körül külföldön kialakult diskurzust. Ennek bizonyos elemei, például a rejtett programszerűség,²⁸ a dallamok kitüntetett szerepe és a melódiavilágban tetten érhető inspirációs források természete,²⁹ valamint a szonátaforma szigorúságával szembeni, olykor ironizáló idegenkedés³⁰ saját zeneszemléletében is

²⁴ I.h.

²⁵ Lajtha levele Esteban Feketének 1953. február 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.359:1.

²⁶ A vizsgált időszakban az MZA KAB mindössze két előadást listáz. 1955. február 25-én a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara és a Tátrai-vonósnégyes közös koncertjén az angol zeneszerző *Fantázia egy Tallis-témára* című darabja hangzott fel (MZA KAB, 1955.02.25., ID_13236), 1961. január 18-án a Tátrai-vonósnégyes a *Phantasy Quintet*et adta elő (MZA KAB 1961.01.18., ID_15949). Nem nehéz mindkét programválasztás mögött Lajtha ösztönzését sejtenünk. Sajtóhíradások alapján a Magyar Rádió zenekara már 1953-ban betanult a *Fantáziát*. 1959-ben Vaughan Williamsre mint a magyar közönség számára „eddig kevésbé ismert” zeneszerzőre hivatkozik a *Magyar Nemzet* cikke. f. b. é., „A MÁV Szimfonikusok a Zeneakadémián”, *Magyar Nemzet* 15/237 (1959. október 9.): 4.

²⁷ Lajtha kottatárának fennmaradt darabjai között Vaughan Williams 6. és 8. szimfóniája található meg, előbbi 1948-as, utóbbi 1956-os kiadásban. Jelzeteik: MZA-LL-HH-Mus 8.142 és MZA-LL-HH-Mus 8.143.

²⁸ A 6. szimfóniával kapcsolatban Vaughan Williams maga is sejtetett programszerű utalásokat, máskor azonban élesen tiltakozott bármiféle zenén kívüli jelentés feltételezése ellen. Byron Adams, „The Stages of Revision of Vaughan Williams’s Sixth Symphony”, *The Musical Quarterly* 73/3 (1989): 382–400., 382–383.

²⁹ Egy korabeli cikkben Vaughan Williams dallamalkotásának három forrását nevezi meg a cikk írója: a gregorián, a népzene és a kortárs dallamok hatását. William Kimmel, „Vaughan Williams’s Melodic Style”, *The Musical Quarterly* 27/4 (1941. október): 491–499., 491.

³⁰ Eric Saylor, „Valedictory Variazioni: form and function in the first movement of Vaughan Williams’s Symphony no. 8”, *The Musical Times* 153/1919 (2012. nyár): 59–72., 65–66.

tetten érhetőek, és minden bizonnyal a Lajtha által megfogalmazott „rokonérzés” alapját képezhették.³¹

Előadásában Lajtha különös módon egy szóval sem említi az angol zeneszerző filmzenéit. Ez annál inkább különös, mivel 1948-ban Angliában – tehát Lajtha ugyanez évben befejezett *Murder in the Cathedral* című filmzenéjéhez időben és térben egyaránt közel – készült el az a Robert Falcon Scott sarkkutatónak és 1912-es tragikus kimenetelű expedíciójának emléket állító *Scott of the Antarctic* című film, melynek a Prágai Filmfesztiválon díjazott zenéjét Vaughan Williams szerezte.³² Néhány évvel később, 1949 és 1952 között az angol zeneszerző ezt a filmzenét felhasználva komponálta meg *Sinfonia antarctica* alcímet viselő 7. szimfóniáját.³³ Filmzene és szimfónia hasonlóan szoros összefonódása figyelhető tehát meg e művek esetében, mint Lajtha *Murder in the Cathedral*hoz 1947/1948-ban írt filmzenéje és a vele egy időben formálódó 3. szimfónia között. A *Scott of the Antarctic* filmzenéjének végső munkálatai 1948 áprilisában zárultak le – épp abban az időben, amikor Lajtha saját elmondása szerint utoljára találkozott Vaughan Williams-szel a 6. szimfónia ősbemutatóján –, a film vágott verziója pedig 1948 júniusában készült el.³⁴ Az 1951-ben a filmzene anyagaiból befejezett *Sinfonia antarctica* kéziratos anyagai Daniel M. Grimley szerint felfedik azokat a nehézségeket, amelyekkel a különálló filmzenei részeket folyamatos szimfonikus formává átdolgozó Vaughan Williams szembesült.³⁵ Lajtha munkája során hasonló átdolgozásra nem került sor, mivel a filmzene részletei és a hangversenydarabok egymással párhuzamosan formálódtak műhelyében. Ha valamilyen folyamatról beszélhetünk, akkor az ő esetében egyfajta fordított folyamat játszódott le: már azzal a tudattal írta a 3. szimfóniája zenéjét, hogy annak szükség esetén egy filmjelenethez alakíthatónak kell lennie. Ez eredményezi a filmzene részleteit tartalmazó 3. szimfónia zenéjének sajátosan variábilis, Lajtha szóhasználata szerint „vágható” pontokkal tagolt felépítését.³⁶

³¹ Lajtha, *Vaughan Williams*, i.m., 284.

³² A film rendezőjét, Charles Frenedet 1949-ben a Velencei Filmfesztivál Arany Oroszlán díjára jelölték – akárcsak 1951-ben Hoelleringet a *Murder in the Cathedral* rendezéséért. Végül egyikőjük sem kapta meg az elismerést. A film adatlapját lásd: <https://www.imdb.com/title/tt0040761/> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.09.12.

³³ Daniel M. Grimley, „Music, Ice, and the »Geometry of Fear«: The Landscapes of Vaughan Williams's »Sinfonia Antartica«”, *The Musical Quarterly* 91/1–2 (2008. tavasz–nyár): 116–150.

³⁴ I.m., 122.

³⁵ I.m., 123.

³⁶ Lajtha László, „Music and Films”, *The Chesterian* 23/155 (1948. július): 1–7. Magyar nyelven első közlése: Uő, „Zene és film” [Erdélyi Ágnes ford.], in Kenedi János (szerk.), *Film + zene = filmzene?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), 330–336. Újraközlése más fordításban: LÖI I. 270–274., 273. A *The Chesterian* Lajtha-cikkét is tartalmazó száma megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 4.051.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Lajtha szimfóniáinak lehetséges mintaképei után kutatva informatív forráscsoportot képeznek a zeneszerző és Weissmann János levelezésének a hagyatékban fennmaradt, 1957 és 1962 között íródott darabjai.³⁷ A levelekben szó esik a 20. század első felének zenei irányzatairól és a Lajtha által e korszak legjelentősebbnek ítélt komponistáiról egyaránt. A levélváltás, legfőképpen a zeneszerző fennmaradt nagyszámú reakciója egyfajta korrajzként kontextusba helyezi a levelezéssel részben egyidős kései szimfóniáinak vonulatát, betekintést nyújt a komponálás folyamán tájékozódási pontként felmerülő zenetörténeti előképek rendszerébe, és Lajthának ezekhez az előképekhez való viszonyulásáról is beszédes adalékokat kínál.

A levelezésben kifejtett témák nem pusztán öncélú esztétizálás keretében merültek föl a levelezőpartnerek között. Egyrészt kilátásba került egy amerikai publikáció terve, melyben Lajtha megfogalmazhatta volna zeneesztétikai nézeteit, ám ez a vállalkozás az anyagi források hiánya miatt végül nem valósult meg.³⁸ Másrészt Weissmann ebben az időben éppen Lajtha szimfóniáiról készített angol nyelvű tanulmányt, mely a BBC lapja, a *The Listener* című folyóirat 1959. július 16-ai számában meg is jelent.³⁹ A cikkíró a munkafolyamat során levelezés útján többször konzultált Lajthával, aminek eredményességét igazolni látszik, hogy az elkészült cikket a zeneszerző a Weissmann által róla írt legjobb összefoglalásnak tekintette.⁴⁰ Pozitív véleménye nem meglepő, hiszen a cikkben nagyrészt saját elgondolásait láthatta viszont a lojális tanítvány jóvoltából. Mindezt figyelembe véve nem érdektelen megvizsgálnunk Weissmann mindössze egyoldalas, ám ennek következményeképpen kifejezetten a lényegre szorítókozó összefoglalásának legfőbb állításait.

Weissmann cikkében Lajtha stílusát az angol olvasók számára a zenetörténetben tájékozódási pontokként viszonylag könnyen azonosítható zeneszerzőkkel vont párhuzamok segítségével mutatja be. Mint a cikk keletkezéséhez háttéranyagként szolgáló levelezésből kiderül, Florent Schmittet például azért nem említette meg, mert Angliában kevéssé ismerték őt.⁴¹ Mindezek a célközönség igényeire szabott zenetörténeti párhuzamok persze inkább Weissmann és Lajtha saját elképzeléseire nézve lehetnek árulkodóak, semmint a zeneszerző szimfonikus stílusának tényleges gyökereit fednék fel,

³⁷ A levelek adatai dolgozatom (C) függelékében találhatóak.

³⁸ Weissmann János levele Lajthának 1958. február 2., 9. és 27-ei dátummal. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.445:1.

³⁹ Weissmann, *Lajtha and his Symphonies*, i.h. A Lajtha-hagyatékban a cikk hat eredeti példányban és két fénymásolatban maradt fenn. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 5.042.

⁴⁰ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. július 31-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.503:1.

⁴¹ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 21-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.475:1.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

a zeneszerző önreprezentációja szempontjából azonban annál nagyobb jelentőséggel bírnak. Lajtha nagyrészt helyeselte a cikkben kifejtett gondolatokat, néhol azonban szükségesnek érezte a pontosítást. Weissmann a 4. szimfónia „napsütötte optimizmusát” és „ragályos vidámságát” például Bizet Franciaországának tisztaságához és légiességéhez hasonlította.⁴² Lajtha reflexiójában Bizet helyett inkább a „latin Mozart” hatására utal, és ekkor fogalmazza meg azt a nosztalgikus érzését, melyet az úgymond „Mozart-Haydn-i édenkert iránt” táplál.⁴³ Különösen szépnek ítélte Lajtha azt, ahogy Weissmann leírja a művek hangszerelését. A cikk megfogalmazása szerint Debussy zenekarának fény és árnyék játéka, fátyolos ragyogása,⁴⁴ Ravel dallamkontúrjainak kalligrafikus pontossága⁴⁵ és Richard Strauss zenekari hangzásának hedonizmusa⁴⁶ alkot új egységet Lajtha szimfonikus műveiben.⁴⁷

A hangzáson túllépve a műfaj kapcsán is jelentékeny összehasonlítási pontként bukkan fel Weissmann szövegében három komponista, Vaughan Williams, Albert Roussel és Gustav Mahler neve. Nem meglepő, hogy a Vaughan Williams-szel felvázolt párhuzamot Lajtha 1959. július 31-ei levelében elfogadta, sőt érezhető elégedettséggel nyugtázta, mondván: „Igen szellemesen hasonlítasz össze Vaughan Williams-sal.”⁴⁸ A Roussellel kimutatott kapcsolatot elfogadta ugyan, bár nem érezte találónak.⁴⁹ Mahler felemlegetése kapcsán azonban már-már méltatlankodó kifogásokkal élt, mondván:

Formátlan, túl-terjengős, hosszadalmas és nehézkes Symphoniáit sosem szerettem. Nem bírtam vulgaritását és monstruózus laposságait sem.⁵⁰

⁴² Weissmann, *Lajtha and his Symphonies*, i.h.

⁴³ Lajtha levele Weissmann-nak 1959. július 31-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.503:1.

⁴⁴ „The misty sheen of Debussyan *chiaroscuro*.” Weissmann, *Lajtha and his Symphonies*, i.h.

⁴⁵ „The copperplate acuteness of Ravelian contours.” I.h.

⁴⁶ „Strauss’s hedonism of sound.” I.h.

⁴⁷ E három zeneszerző közül Richard Strauss említése tűnhet némiképp szokatlannak Strauss hatására vagy legalábbis kettejük zenéjének bizonyos rokonítható jellemzőire Solymosi Tari Emőke már felhívta a figyelmet. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 115., 130., 257. Mint azt Solymosi is sejteni enged, nem a szimfonikus költemények zeneszerzője, hanem a neoklasszicista Strauss hatása formálhatta Lajtha zenei gondolkodását.

⁴⁸ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. július 31-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.503:1.

⁴⁹ I.h.

⁵⁰ I.h. Levelében ugyanakkor Mozart *Don Giovanni*jának Mahler által vezényelt előadására úgy hivatkozik Lajtha, mint fiatalkorának egyik legnagyobb élményére. Lajtha nem pontosítja az előadás idejét és helyszínét, de a kronológiából nyilvánvaló, hogy semmiképpen sem a legendás budapesti előadásokról van szó. 1897 és 1907 között Mahler összesen 16 alkalommal vezényelte Bécsben a *Don Giovanni*t, ebből 14 alkalommal 1905 és 1907 között. Feltehetően ezen alkalmak valamelyikén lehetett jelen Lajtha. Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, Volume 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)* (Oxford University Press, 2007), 941–944.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Különös a Mahler rendhagyó formaépítésével, úgymond „formátlanságával” szemben kifejezésre juttatott ellenérzés, hiszen magát a zenei formát Lajtha saját szimfóniáiban is tagadhatatlan nagyvonalúsággal kezelte.⁵¹ Zenei formáinak különössége nem kerülte el a kortársak figyelmét sem. A Sinfonietta (op. 43) 1955. február 5-ei előadása kapcsán Székely Endre úgy ítélte ugyan, hogy a darab „jó értelemben véve szórakoztat”, mégis kritikaként fogalmazta meg, hogy a lassú tétel „formai építése nem teljesen meggyőző”, és ezt a hiányosságot az együttes színvonalas előadása sem tudta „egységgé kovácsolni”.⁵²

A formaproblémákon kívül alkalmanként Lajtha műveit is érte a terjengősség vádja. 1957. december 25-én kissé szabadkozó hangvételű válaszlevelet fogalmazott Barraud-nak arra a kritikájára, mellyel francia kollégája Lajtha zenéjének hosszadalmasságát illette.⁵³ Annál kényesebb pontra tapinthatott rá Barraud, mivel Lajtha maga is valós alkotói problémaként ismerte el az egyes tételek terjedelmének megfelelő behatárolását:

Sajnos eddig még nem jöttem rá, miért sikerednek hosszúra lassú tételeim, vagy mint ön mondja, túl hosszúra. Minden a gondolatok egyensúlyától, a témák egymásutánjától függ, melyek a szükségszerűség erejével jelentkeznek számomra, s még ha pontot is akarok tenni a végére, képtelen vagyok rá, amíg valami hiányérzetem van. Persze ez gyenge kifogás. Olyan problémára mutatott rá, kedves Henri, mely számomra is sok fejtörést okoz.⁵⁴

Talán a zenei formaépítés problémái körül forgó gondolatai is közrejátszottak abban, hogy Lajtha mindössze néhány nappal később, 1957. december 29-én kelt levelében megintcsak Mahlert, jóllehet ez alkalommal műveinek formája helyett azok „sötét pesszimizmusát” kifogásolta.⁵⁵ Figyelemre méltó részlet, hogy a kritikaként alkalmazott

⁵¹ Weissmann egy későbbi cikkében ismét előhozakodik a Mahler-párhuzammal, ám ez esetben mesterét már egyértelműen Mahler művészete fölé pozicionálja: „Új melodikus tudatot észlelünk, amely váratlanul közelíti Lajthát Mahler középső és kései korszakához. A különbség: Lajtha sokkal fegyelmesebb érzéke a művészi értékek és a szellemes zenei fantázia iránt”. Weissmann, *Lajtha László: A szimfóniák*, i.m., 209. Weissmann apológiájában nemcsak Mahler, hanem Bartók és Stravinsky viszonylatában is hasonló gesztussal helyezi el Lajthát, mondván: „Első helyen kell kiemelnünk [Lajtha] különleges képességét a ritmikai találékonyságra, mivel zenéjének ez az eleme Bartók és Stravinsky mellé sorolja őt. Azonban mesteri fantáziája amazokétól nem csupán különbözik, hanem – és ez a lényeges – tudós megközelítésében sokkalta kifinomultabb.” I.m., 208.

⁵² Székely Endre, „A »B« bérlet 2. estje”, *Filharmonia Műsorfüzet* 9. (1955.02.25–03.03.): 17–18., 18.

⁵³ Barraud levele ugyan nem maradt fenn a hagyatékban, Lajtha válaszából azonban egyértelműen azonosítható a kifogásolt jelenség: a művek túlságosan hosszú terjedelme. Lajtha levele Henry Barraud-nak 1957. december 25-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 30–31.

⁵⁴ Lajtha levele Henry Barraud-nak 1957. december 25-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, i.h.

⁵⁵ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. december 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.441:1.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

kifejezés a korszak művészeti közbeszédének gyakran felbukkanó, elmarasztaló fordulata, amivel akár Lajtha szintén tragikus szimfóniáit is illethették volna.⁵⁶ Úgy tűnhet tehát, mintha Mahler művészetét illető megjegyzéseiben Lajtha szinte önmagát kísérelte volna meg elhatárolni attól a kritikától, mely saját műveivel szemben merült fel, vagy legalábbis Mahler zenéjére a saját műveiben is érzékelhető jelenségek végletesebb – formailag még problematikusabb és még terjengősebb, hangvételében még pesszimistább – képviselőjeként tekintett volna.

Ugyanezt a jelenséget tükrözi Lajtha életművének kontextusában a Mahler műveinek „vulgaritásával” szemben emelt kifogás.⁵⁷ Fennmaradt megnyilvánulásai alapján Lajtha a túlzó és ízléstelen egyszerűsítés értelmében vett vulgaritástól kétségtelenül idegenkedett.⁵⁸ Ugyanakkor műveiben nem egy alkalommal bukannak fel egyértelműen vulgáris – akár közérthető, akár leegyszerűsített – szakaszok,⁵⁹ amiket ráadásul Lajtha a Mahler megoldásaihoz igen hasonló módon alkalmaz. Ezek a szándékoltan leegyszerűsített, saját zenei környezetükben durva, harsány, tolakodó hatást keltő szakaszok részben a zenei anyag váratlan kontrasztjai, részben a groteszk hangszerelés révén válnak hatásossá. E szakaszok esetleges vulgaritásától Lajtha különösen hevesen határolódott el, leveleinek némely megfogalmazása szinte mentegetőzősként hat:

Könnyű dolog megtámadni valamely kompozíciót azért, mert „vulgáris”.
Pedig, ami érthető, még nem kell, hogy vulgáris legyen sőt!⁶⁰

1955 novemberében a Lajtha 6. szimfóniájának (op. 61) ősbemutatójáról megjelent kritika azonban mégis a vulgaritás kategóriájához feltűnően közelítő észrevételekkel él: „A néhol groteszk, másutt majdnem triviális, eredetieskedő és csúfondáros hangvétel mint öncélú zenélés kevés ahhoz, hogy a szimfóniaforma nagyigényű kereteit betöltse.”⁶¹

⁵⁶ I.h.

⁵⁷ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. július 31-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.503:1.

⁵⁸ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. december 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.441:1.

⁵⁹ A vulgáris szó magyar megfelelői többek között: közönséges, mindennapi; alantas; leegyszerűsített, felszínes. Bakos Ferenc (szerk.), *Idegen szavak és kifejezések szótára* ([Budapest:] Akadémiai Kiadó–Kossuth Könyvkiadó, 1984), 903. Továbbá *Magyar értelmező kéziszótár* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003²), 1486.

⁶⁰ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.464:1.

⁶¹ (F. I.) [Fábián Imre], „Lajtha László új szimfóniájának bemutatója a Zeneakadémián”, *Színház és Mozi* 8/45 (1955. november 11.): 22. A triviális szó megfelelői többek között: közönséges, otromba; közismert; általánosan elfogadott; elcsépelet. *Idegen szavak szótára*, i.m., 868.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Nemcsak Mahler alkotásai tartoztak azonban Lajtha szerint a vulgáris zene kategóriájába, hanem Ludwig van Beethoven műveinek egyes részletei is. A „vulgaritást” Beethovennél a Mahler esetében tapasztalt módon tette szóvá: „Nem szeretem, s soha nem szerettem Beethovennek a vulgáris dallamait. Még a IX. szimfónia Öröm-kórus témáját sem szeretem.”⁶² Még ennél is árulkodóbb és fontosabb az, amit Lajtha a zenei anyaggal köztudottan hosszas küzdelmet folytató Beethoven munkamódszeréről fogalmazott meg 1960 márciusi önvallomásában:

Ha javítottam is a melódiákon, azok mindig könnyen születtek meg. Amilyen nagy tisztelettel néztem végig Beethoven vázlatkönyveiben, milyen primitív semmiből, mennyi kinnal formálta meg például az V. szimfónia lassú tételének dallamát, ugyanannyira érthetetlen volt ez számomra, és néha el is idegenített tőle.⁶³

Lajtha többször utalt saját komponálási folyamatának gördülékenységére, a munkafolyamat akadálytalanságára, melyet a hagyatékból feltűnően hiányzó vázlatanyagok is alátámasztani látszanak. Megkérdőjelezheti azonban e kép hitelességét a zeneszerző fiatalabbik fiának, Lajtha Ábelnek visszaemlékezése egy J. Győri László által rögzített beszélgetésben, miszerint Lajtha „nem írt könnyen. Sokszor átdolgozott mindent, amit leírt, sokat finomított minden művén, és ez alapvetően így volt, nem gondolom, hogy a balsors lassította le nála az alkotás folyamatát.”⁶⁴

Nem lehet eléggé hangsúlyoznunk, hogy a fentebbi párhuzamok elsősorban nem a véleményezett zeneszerzőkről, hanem Lajtha művészetszemléletéről és önképéről árulnak el fontos információkat. Nyilvánvalóan körvonalazódik belőlük az is, hogy Lajtha szimfóniái elsősorban nem a magyar szimfonikus hagyományhoz kapcsolódnak – már ha egyáltalán létezett ilyen hagyomány a 20. század első évtizedeiben⁶⁵ – és a kortársak szimfonikus törekvésitől is látványos távolságot igyekeznek tartani. Az is figyelemre méltó, hogy a szimfonikus termés viszonyítási pontjaiként emlegetett kortársak közül szinte teljesen hiányzik Dmitrij Sosztakovics neve.⁶⁶ Jóllehet az orosz zeneszerző

⁶² *A kockás füzet*, 35.

⁶³ I.h.

⁶⁴ J. Győri László, „»Tudta, hogy nem az íróasztala számára dolgozik«. Beszélgetés Lajtha Ábellel”, *Muzsika* 35/8 (1992. augusztus): 19.

⁶⁵ Lajtha stílusát illetően Tallián Tibor eklekticizmusáról írt. Tallián Tibor, *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956* (Budapest: MTA BTK–Balassi Kiadó, 2014): 87–93.

⁶⁶ A levelekben egy-két alkalommal az említés szintjén merül föl Sosztakovics neve. Többek között Weissmann levele Lajthának 1958. február 2., 9., és 27-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.445:2.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

tizenégy évvel fiatalabb volt Lajthánál – míg például a Weissmann cikkeiben felsorolt komponisták kivétel nélkül a Lajthánál idősebb generációhoz tartoztak –, ez nem magyarázza meg teljes mértékben szimfonikus művészetének egyfajta ignorálását a *The Listener*-beli cikkben. Ennek a jelenségnek a háttérében talán Lajtha szovjet művészettel szembeni tüntető elzárkózása sejthető. Ugyanakkor nem zárhatjuk ki, hogy a korábbi években hatott rá Sosztakovics művészete, sőt ezt a feltevést egyes zenei párhuzamok is alátámasztják.

1. szimfóniáját Sosztakovics tizennyolc évesen írta, a bemutatóra 1926. május 12-én a leningrádi Filharmónia nagytermében került sor Nikolaj Malko vezényletével.⁶⁷ Az alkotás hatalmas sikert aratott, aminek eredményeképpen hamarosan neves karmesterek – Bruno Walter, Leopold Stokowski, Arturo Toscanini – tűzték műsorukra.⁶⁸ A kompozíció a Lajtha francia ismeretségi köréhez tartozó Darius Milhaud tetszését is elnyerte, aki levélben gratulált Sosztakovicsnak.⁶⁹

Az 1. szimfónia magyarországi bemutatója közel egy évtizedet váratott magára. Az első előadásra a Budapesti Szimfonikus Zenekar közreműködésével, Sámy Zoltán vezényletével került sor a Budai Vigadóban 1935. november 27-én.⁷⁰ A *Pesti Napló* másnapi számában a névtelenségbe burkolózó kritikus Sosztakovicsot mint „hazájában rendkívül népszerű szovjet-országi komponistát” mutatja be.⁷¹ Megjegyzése, miszerint a frissen bemutatott első szimfóniában „még nem bontakozik ki” a zeneszerző egyénisége, némileg különös, ugyanakkor nyilvánvalóan felismerte értékeit, mivel érdemesnek ítélte „közelebbről megismerkedni” művészetével.⁷² A *Népszava* hasábjain Jemnitz Sándor magasra értékelte a zenekar és a karnagy ismeretterjesztő célokat szem előtt tartó műsorösszeállítását, a kivitelezés színvonalát azonban sajnálatosan gyengének találta.⁷³ Sosztakovics szimfóniájától sem volt elragadtatva: véleménye szerint a mű „valahol Borodin és Prokofieff stílusa között keresi saját helyét”, és „az egyszerű, sőt primitív

⁶⁷ David Fanning, „Paths to the First Symphony”, in Pauline Fairclough–David Fanning (szerk.), *The Cambridge Companion to Shostakovich* (Cambridge University Press: 2008): 70–94., 70.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ I.h.

⁷⁰ A koncert hiányos műsorról szerepel az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivuma Koncertadatbázisában a Siklós-mű nincs feltüntetve a műsorszámok között. MZA KAB 1935.11.27., ID_618. Az ugyanitt található cédulakatalógusban a napilapok szerint is dokumentált teljes műsor szerepel.

⁷¹ N.N., (* Zenekari hangverseny), *Pesti Napló* 86/271 (1935. november 28.): 14.

⁷² I.h.

⁷³ Jemnitz Sándor, „(*) Hangversenyek”, *Népszava* 63/272 (1935. november 29.): 8.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

közérthetőség jelszavai után indul”.⁷⁴ A *Nemzeti Újság* kritikusanak véleménye az előadás színvonalát illetően megegyezik Jemnitzével, a szimfóniáról formált véleménye azonban még inkább lesújtó.⁷⁵ Meglátása szerint „meglehetősen selejtes, terjengős alkotás”, ami „nem hagyott mélyebb nyomot a közönségben”.⁷⁶ A recenzens szerint „annál pompásabb élményt” jelentett Siklós Albert *Tinódi históriás énekei* című alkotása, és annak énekes szólistájaként Molnár Imre színpadra lépése.⁷⁷

Mint a fentebbi tudósítások sejtetni engedik, Sosztakovics művészete újdonságként robbant be a magyar zenei életbe. *Az Újság* című napilap 1935. november 25-ei rövidhíre, miközben a „Lady Macbeth falun” című opera közelgő pozsonyi bemutatójáról értesít, azt is tudatja, hogy „Sosztakovics Demeternek idáig még egyetlenegy műve sem került nálunk előadásra és a fiatal zeneszerző nevét a nyugati zenei körök sem ismerik.”⁷⁸ Mindezek alapján a hangversenyéletben eseményszámba ment a kompozíció előadása, ezért joggal feltételezhetjük, hogy Lajtha is tudomást szerzett róla.⁷⁹ Ebben a feltevésben erősíthet meg az a figyelemre méltó adalék, hogy az este énekes szólistája Lajtha közeli munkatársa, sőt a baráti köréhez tartozó Molnár Imre volt – nem kizárt tehát, hogy a zeneszerző maga is jelen lehetett a szóban forgó eseményen. Mindenesetre valamilyen formában megismerkedhetett a kompozícióval, és ez a hatás tükröződhet többek között abban, hogy az 1939-ben komponált 2. szimfónia (op. 27) nagyzenekari apparátusában Lajtha szimfóniái között egyedülálló módon feltűnik a zongora, valamint egyes, a Sosztakovics első szimfóniájához hasonló szerkesztési megoldásokban.⁸⁰

David Fanning Sosztakovics 1. szimfóniájáról írt tanulmányában a művet Stravinsky *Petruskájával* állítja párhuzamba, amikor a szimfónia dramaturgiáját egy

⁷⁴ I.h. Noha Jemnitz véleménye saját stílusának különbözősége miatt érthető, mégis érdemes megjegyezni, hogy Berg szintén gratulációt küldött Sosztakovicsnak a szimfónia apropóján. Fanning, *Paths to the First Symphony*, i.m., 70.

⁷⁵ (d.), „–Szimfonikus hangverseny”, *Nemzeti Újság* 17/271 (1935. november 28.): 13.

⁷⁶ I.h.

⁷⁷ I.h.

⁷⁸ N.N., „Zenei kisszakasz”, *Az Újság* 11/268 (1935. november 24.): 20. Különös, hogy az 1. szimfónia két nappal később esedékes magyarországi bemutatójáról *Az Újság* nem tesz említést, Ennek háttérében feltehetően politikai okok állhattak. A radikalizmustól elhatárolódó napilap nem kívánt reklámot csinálni a jobboldali Sámynak.

⁷⁹ Sosztakovics hírnevének nemzetközi fokozódásához ebben az időben a *Mcenszki járás Lady Macbethje* (később *Kisvárosi Lady Macbeth*) körül 1935-ben kialakult botrány is közrejátszhatott, éppen ennek a műnek pozsonyi előadását harangozza be az *Újság*. I.h.

⁸⁰ Sosztakovics 1. szimfóniájában a zongora szerepeltetését a szakirodalom Stravinsky *Petruskájára* vezeti vissza. A ballett a zenei forma kialakításában is Sosztakovics egyik lényeges előképeként szolgálhatott. Fanning, *Paths to the First Symphony*, i.m., 77.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

commedia dell'arte szereplőinek forgatagához hasonlítja.⁸¹ Fanning szerint ez a színpadiasság a zenében a különféle témák átalakítása, egymás mellé vagy egymás alá-fölé helyezése révén valósul meg, majd a krízist követően a szimfónia vége visszatér egyfajta realitásba, és immár kívülről tekint a bábszínház szereplőire.⁸² Szintén Fanning hivatkozik Sosztakovicsnak a szonátaformát érintő válaszára, melyet a Roman Iljics Gruber által összeállított kérdőív kérdéseire adott 1927-ben.⁸³ A zenei formáról szólva az akkor húszesztendős zeneszerző a szonátaforma kidolgozási része kapcsán az „architekturális” építkezés helyett a „dinamikus és dialektikus” formaszakmát tartja követendőnek, amelyben a tematikus kidolgozás helyett az érzelmek játsszák a főszerepet.⁸⁴ Az 1920-as évek orosz zenéjében jellemzően megkülönböztethető ez a két meghatározó irány, melyben az úgynevezett architekturalis formakezelést Rimszkij-Korszakov tanítványai, a mozgásban lévő, fejlődő formát pedig Aszafjev iskolája képviselték.⁸⁵ Ez a kettősség látványosan megegyezik a Lajtha által 1960 márciusában Erdélyi Zsuzsannának megfogalmazott „architekturális” és „emocionális” formaépítési módok elhatárolásával.⁸⁶ A felbukkanó gondolat hasonlósága természetesen nem jelent feltétlenül egyértelmű kapcsolatot a két zeneszerző között, ha valamilyen hatást tükröz, akkor az inkább Aszafjev nézeteinek az 1950-es évek magyar zenei diskurzusára gyakorolt hatása lehet.⁸⁷ A kérdőívre adott válaszokat Lajtha nem ismerhette.⁸⁸

⁸¹ I.m., 71.

⁸² I.h.

⁸³ Fanning, *Paths to the First Symphony*, i.m., 80. A kérdőív angolul megjelent a *Shostakovich and his World* című kötetben. „Responses of Shostakovich to a Questionnaire on the Psychology of the Creative Process. Prepared by Roman Ilich Gruber” [Malcolm Hamrick Brown ford.], in Laurel E. Fay, *Shostakovich and his World* (Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2004), 27–41.

⁸⁴ I.m., 30.

⁸⁵ David Fanning, „Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *Grove* Vol. 23., 279–311., 282.

⁸⁶ Lajtha beszélgetése Erdélyi Zsuzsannával 1960. március 18-án. *A kockás füzet*, 21.

⁸⁷ 1949-ben a *Forum* című folyóirat közölte Aszafjének „a szovjet zeneszerzők ülésén felolvasott” jelentését: „Új zenei esztétikáért – szocialista realizmusért”, *Forum* 4/8 (1949. augusztus): 675–686. Szabolcsi Bence 1951-ben az I. Magyar Zenei Hét keretében tartott előadása élén, az intonáció fogalmi tisztázásakor szinte egyfajta alapvetésként hivatkozott Borisz Aszafjev zeneesztétikai munkásságára: „A szó régi, szűken szakszerű értelme ennyi volt: hangadás, megszólaltatás. A szovjet irodalomban ez az értelem főleg Aszafjev zenetudós írásai óta, megnövekedett és kitágult.” Szabolcsi Bence, „Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány”, *Új Zene Szemle* 2/12 (1951. december): 1–5., 1. Fejes György 1963-as recenziója szerint Ujfalussy József *A valóság zenei képe* című munkájában „Aszafjev nyomdokain haladva” folytatja vizsgálódását, és általában Aszafjev nézeteivel kerül dialektikus kapcsolatba. Fejes György, „A zene művészi jelentésének logikája”, *Az MTA Nyelv-és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 20 (1963): 387–389., 387. Ujfalussy és Aszafjev nézeteinek kapcsolatára ugyane munkáról írt recenziójában Zoltai Dénes is felhívta a figyelmet. Zoltai Dénes, „Ujfalussy József: A valóság zenei képe”, *Társadalmi Szemle* 18/8–9 (1963. augusztus–szeptember): 127–130., 128.

⁸⁸ A kéziratot először 2000-ben adták ki. Lelőhelye a moszkvai Glinka Zenei Múzeum. *Responses of Shostakovich to a Questionnaire*, i.m., 39.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

1. táblázat. Sosztakovics 1. szimfónia – a finálé lezárása

Ütemszám	223–225.	226–232.	233–234.	235–242.	243–247.	248–257.	258–271.	272–304.
Tempó, dinamika	Adagio fff -> pp	Largo, pp	pp	pp	pp	f	Piu mosso, fff	Presto
Hangszerek	timpani	cselló szóló timpani	fúvós- motívumok	cselló szóló, timpani	fúvós- motívumok	tutti	tutti (F-dúr)	tutti (f-moll)

2. táblázat. Lajtha 2. szimfónia (op. 27) – a finálé lezárása

Ütemszám	205–207.	208.	209–213.	214–218.	219–229.	230–236.	237–243.
Dinamika	ff	ff -> pp	pp	pp, en dehors	pp, p, en dehors	p e staccato, molto crescendo	fff
Hangszerek	vonóskar unisono	timpani, hárfá- arpeggio	hegedűszóló, timpani	két hegedű szólója, timpani	fúvós-motívumok, tizenhatodos vonóskari tematika	fúvóskari imitációk, ütőhangszerek	tutti (f-moll)

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Sosztakovics és Lajtha szimfóniájának formaépítése a mű egyes pontjain meglepő hasonlóságokat mutat. Sosztakovics 1. szimfóniájának lezárása a fentebbi kettősség keretei között értelmezve a dialektikus formaépítés elveit követi (1. táblázat). A zárótételtől nem hiányzik a bensőséges líraiság, azonban hamarosan egyértelműen *Militärmusik* hangulatát kelti a zene, előtérben a rézfúvók szignáljaival és a sokszínű ütőhangszerek szerepeltetésével.⁸⁹ Egyszercsak hirtelen szünet következik, majd különös, egyre távolodó jeladasként ható és eközben fokozatosan lassuló dobütések akasztják meg a haladást. Mintha ezzel a gesztussal a zeneszerző egy másik dimenzióba utalná a következő zenei szakaszt. A teljes elszakadás azonban mégsem sikerül: a cselló lírai szólója közben, bár a háttérben maradva, de mégis folytatódnak az egyenletes dobütések, jelezve, hogy a veszély – melyre a korábban központi szerepet kapó katonai asszociációkat keltő hangzások hívták fel a figyelmet –, mégsem múlt el nyomtalanul. Hamarosan a fafúvók szólói kapcsolódnak be motívumtöredékeikkel, majd a trombita megszólalása után fokozatosan felépülve ismét a tutti hangzáshoz vezet vissza a zeneszerző az időközben kamarazeneszerűvé lényegült hangzásképet. Végül ismét rézfúvós fanfárok és hangsúlyos ütőhangszeres effektusok veszik vissza a vezető szerepet, ebben a kétségtelenül katonai asszociációkat keltő hangvételben zárva le a tételt.

Lajtha 2. szimfóniájának fináléja szintén erre a dinamikus – a zeneszerző által „emocionálisnak” nevezett –⁹⁰ formaépítésre kínál példát (2. táblázat). Itt szinte az egész tétel végigvonul a vészjósló ütőhangszeres morajlás, ami Sosztakovics szimfóniatételének is meghatározó eleme volt. Szintén jellemző vonás Sosztakovics szimfóniájában a témák tételeken átívelő használata.⁹¹ Ez a szerkesztési elv Lajtha szimfóniájában is jelen van: a kompozíció egyik legfontosabb témája egy kis hangközlépésekből álló, folyamatosan bővülő – kisszekundot, nagyszekundot majd kistercet lépő – öthangos motívum, ami a nyitótételben a fafúvók szólamaiban bukkan föl elsőként a 16–18. ütemben, majd a fináléban a tutti zenekaron felcsendülve zárja a teljes szimfóniát (1a–b faksimile).⁹²

⁸⁹ Sosztakovics szimfóniájában nagy szerep jut az ostinatóknak, a gépiesen monoton ritmusoknak, melyet a szakirodalom a 19 századi szimfonikus hagyománnyal való szakítás jeleként értelmez. Eric Roseberry, „Personal integrity and public service: the voice of the symphonist”, in Fairclough–Fanning (szerk.), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, i.m., 9–37., 13.

⁹⁰ *A kockás füzet*, 21.

⁹¹ Roseberry, i.m., 11.

⁹² A kiadatlan 2. szimfónia kézirat tisztazata fennmaradt a hagyatékban. A kompozíciós munkáról ez a dokumentum sem árul el további részleteket. Jelzet: MZA-LL-LI-Mus 2.017.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Lajtha szimfóniájának zárótételében a rézfúvókat és ütőhangszereket foglalkoztató katonai zene előrenyomulása a 205. ütemnél hirtelen mintha falba ütközne: a vonóskar unisonóját követően rövid szünet fokozza a feszültséget, majd egy fölfelé törekvő hárfá-*arpeggio* vezeti át a zenét – Sosztakovics megoldásához hasonló gesztussal – egy transzcendens hangzásvilágba. Ám a katonazene emléke még itt is kísért: a szólóhegedű lírai dallama a továbbra is fenyegető ostinato dobütések fölött bontakozik ki. Hamarosan bekapcsolódnak a fúvós hangszerek – elsőként a fafúvók, majd a trombita is –, a tétel *moll* hármashangzatból kibomló témáját játszva. A zongora indulókaraktert idéz, ebből a gesztusból fejlődik ki ismét a zenekari tutti, a rézfúvós fanfárok és az ütőhangszerek, kialakítva a jellemzően katonai asszociációt keltő hangzasképet. A finálét a nyitótétel lezárásaként is hallott öthangos motívum kerekíti le, így foglalva egységbe a teljes kompozíciót.

A hangzaskép által keltett katonai asszociációknak minden bizonnyal Lajtha is tudatában volt.⁹³ 1960 márciusában Erdélyi Zsuzsannának beszélt a trombitaszignálokhoz társított, úgynevezett „szociális” vagy „társadalmi képzetekről”.⁹⁴ Az ilyen „társadalmi képzetekkel” kapcsolatban Lajtha hangsúlyozza a kultúrához kötöttséget, a jelentés ilyen értelemben esetleges, de mégis rögzült és egy adott társadalmi csoport vagy nemzet számára nyilvánvaló voltát. Ez alapján arra következtethetünk, hogy szimfonikus zenéjének katonai asszociációkat keltő szakaszai tudatosan keltik a harci zene képzetét, miközben részben saját személyes emlékeire, részben az általános európai kultúra élményanyagára hivatkoznak.

⁹³ A magyarországi katonazene történetéről lásd Marosi László, *Két évszázad katonazenéje. A magyarországi katonazene története. Katonakarmesterek 1741–1945* (Budapest: Zrínyi Kiadó, 1994).

⁹⁴ 1960. március 21-én rögzített beszélgetés. „Az ember testéből, tudatalattijából kapott képzeteken kívül vannak szociális, úgynevezett társadalmi képzetek. A trombita éles és határozott fanfárai tehát akarva-akaratlanul is más képzeteket idéznek fel, mint az orgonán játszott, egyenletes ritmusú és tempójú korál. A katonai trombitaszignálok igen könnyen fölidézhetik minden európai nép lelkében a katona, harc, háború képzeit.” *A kockás füzet*, 39.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

7

Handwritten musical score for the first movement of the 2nd Symphony (Op. 27) by Liszt, measures 15-18. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgms), Horns (Corn), Trumpets (Tup), Harp (Harpe), Piano (Piano), Timpani (Timb.), Cymbals (Cr. Caïse), Violins (Viol. I and II), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (C. B.). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics: "p, ma pesante e molto deciso". The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support with various articulations and dynamics.

1a fakszimile. 2. szimfónia (op. 27) – 1. tétel, 15–18. ütem. A szimfónia tételei között koherenciát teremtő motívum első megjelenése a fafúvók szólamaiban (16–18. ütem). A szimfónia kéziratának tisztázata a Lajtha-hagyatékban található. Jelzet: MZA-LL-LI-Mus 2.017.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

154

241

Fl. *ff e pesante*

Klar. *ff e pesante*

Fagott

Csörgők

Fúvókák

Fúvókák

Hárpa

Piano *ff e pesante*

Tümpál *cresc. forte le on*

Dob *cresc. forte le on*

Dob

1. Csörgők *ff e pesante*

2. Csörgők *ff e pesante*

Alto *ff e pesante*

Vokál *ff e pesante*

Chor *ff e pesante*

1b faksimile. 2. szimfónia (op. 27) – 3. tétel, 241–243. ütem. Az első tételben megismert motívum zárja a teljes kompozíciót a tutti zenekaron (240–241. ütem).

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

A 2. szimfónia ugyanakkor nem pusztán Sosztakovics-reminiscencia – miközben militáris hangzásai és a mű lezárásának dramaturgiája alapján az orosz zeneszerző 1. szimfóniájára asszociálhatunk, a motívumok és a belőlük körvonalazódó szólammozgások Igor Stravinsky 1930-ban komponált *Zsoltárszimfóniájának* megoldásaihoz állnak közel. Ezt a művet Lajtha egyes források szerint még 1930-ban hallhatta, és 1931-ben ő hívta fel rá Bárdos Lajos figyelmét.⁹⁵ Stravinsky kompozíciójának apparátusában Sosztakovics és Lajtha szimfóniájához hasonlóan megtaláljuk a zongorát. Lajtha szimfóniája a *Zsoltárszimfóniát* idéző akkorddal indul, majd a nyitótétel folyamán a szögletesen lépkedő akkordfelbontások és a fölötté hajlításszerűen, kis hangközökben mozgó motívumok szintén Stravinsky művének első tételét idézik föl. Stravinsky esztétikai elveivel Lajtha több szempontból egyetértett. 1962. április 10-én a következőket szavait jegyezte le Erdélyi Zsuzsanna: „Nem tudom eléggé hangsúlyozni, hogy a zene nem fejez ki semmit. Ebben Stravinskynak igaza van.”⁹⁶ Ugyanezt a gondolatot megtaláljuk Lajtha 1957. július 22-én írt levelében: „Stravinsky, aki igen okos ember, legutóbb azt írja,⁹⁷ hogy a zene nem akar kifejezni semmit. Igaza is van.”⁹⁸ Stravinsky szerializmusával azonban láthatólag már nem tudott azonosulni: ugyanebben a levelében a szerializmus, a dodekafónia és egyáltalán bármiféle rendszer felé történő fordulást az elapadó invenció tünetének tekinti, és elfogadhatatlannak tartja „Stravinsky dodekafonizmus felé való fordulását”.⁹⁹ Ugyancsak Erdélyi jegyezte le 1962. november 19-én a következőket: „A fiatal francia Boulez, a német Stockhausen mellett ma már Stravinsky is szeriális. Stravinskynál [sic] érthető. Ő mindig tiszta zenét akart, olyat, mint amelyet az ókor egyiptomi papjai írtak, akik gyűlöltek a szabadabb, frígiai sipkát viselő szíriai zenészeket.”¹⁰⁰

Sosztakovics szimfóniájának megismerése a szabad formaépítés és a hangszerelés újszerűsége apropóján mozgathatta meg Lajtha zenei fantáziáját. A kompozíció katonai

⁹⁵ <http://bardoslajos.org/hu/reszletes-eletrajz.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.01.28. Dr. Brückner Huba, *Egyenes úton. Bárdos Lajos élete* (Budapest: Bárdos Lajos Társaság, 2017), 5., 60., 236. Az 1921-ben alapított Cecília Kórus kapcsán Brückner említi, hogy az együttes magyar kompozíciókat, többek között Lajtha kórusműveit is műsorára tűzte. I.m., 187.

⁹⁶ *A kockás füzet*, 62.

⁹⁷ A Lajtha által említett „legutóbb” az 1930-as évek derekán, tehát az idézett megjegyzés előtt közel három évtizeddel elhangzott megjegyzésre vonatkozik. „For I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc.... Expression has never been an inherent property of music.” Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1936), 83.

⁹⁸ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. július 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.432:1.

⁹⁹ I.h.

¹⁰⁰ *A kockás füzet*, 72.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

hangzásképei hozzásegíthették a zeneszerzőt az 1930-as évek egyre fenyegetőbb közege nyomán megtapasztalt érzések zenei megfogalmazásához a 2. szimfóniában. Stravinsky *Zsoltárszimfóniájában* pedig a bibliai gondolatokat megfogalmazó, a tradícióval mégis merészen szakító zenei stílus ragadhata meg. Ez a kettősség a 2. szimfónia egész hangzó matériáját áthatja, a több mint egy évtizeddel később megszülető 3. szimfóniából hiányzik, viszont a kései szimfóniák zenei világát szublimált formában ismét gazdagítja majd.

2. Filmzene és szimfóniák

Filmzene és szimfónia már a kezdetektől szinte kéz a kézben került ki Lajtha alkotóműhelyéből. Az 1936-ban befejezett 1. szimfónia (op. 24) szoros szálakkal kötődik 1935-ben írt filmzenéjéhez, mely az osztrák rendező, Georg Hoellering *Hortobágy* című filmjéhez készült. Mint arra Berlász Melinda 1990-ben a *Magyar Zene* hasábjain megjelent tanulmányában rámutatott, a két kompozíció között motivikai kapcsolatok is felbukkannak.¹⁰¹ Egy példa ezek közül a *Hortobágy*-szvit második, *Galopard dans le puszta* című tételének és az 1. szimfónia nyitótételének jellegzetes ritmikája, mely egyértelmű rokonságban áll egymással.¹⁰² A szimfóniát jelentőségteljes gesztussal Hoelleringnek ajánlotta Lajtha. Több mint egy évtizeddel később ugyancsak Hoellering rendezte a *Murder in the Cathedral* című filmet, melynek Lajtha által írt zenéje többek között a kései tragikus szimfóniaciklust nyitó 3. szimfónia zenei anyagának nagy részét tartalmazza. Mielőtt azonban rátérnénk Lajtha e két műfajban született alkotásainak elemzésére, érdemes kitekintnünk a vizsgált korszak filmzenei diskurzusára, elsősorban annak zeneszerzés-technikai és zeneesztétikai vonzataira.

A film – miközben széles körű népszerűsége révén rövid idő alatt a tömegpolitika legfontosabb művészeti propagandaeszközévé vált¹⁰³ – alapjaiban formálta át a kulturális és szórakoztatóipar lehetőségeit.¹⁰⁴ A filmek és a hozzájuk készült zenék értékelése a magyar szocialista-realista művészeti diskurzusban is szerepet kapott. 1951. március 23-án Tardos Béla tartott előadást erről a témáról a Magyar Zeneművészek Szövetsége plenáris ülésén.¹⁰⁵ Ugyancsak 1951 márciusában az *Új Zenei Szemle* hasábjain jelent Várady László „Filmzenénk egyes kérdéseiről” című cikke, melynek súlypontja a filmzenekomponálás kapcsán felvetendő technikai kérdéseket hátrahagyva az ideológiai funkcióra helyeződött.¹⁰⁶ 1953 májusában a *Szabad Nép* hasábjain szintén Várady a *Föltámadott a tenger* című film Szabó Ferenc komponálta zenéjéről publikált egy nagyobb lélegzetű cikket.¹⁰⁷ Írásában kiemeli a szovjet példa követésének magas

¹⁰¹ Berlász Melinda, „Műfajszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében I.”, *Magyar Zene* 31/1 (1990. március): 99–107., 106.

¹⁰² I.h.

¹⁰³ Többek között lásd Nicholas Pronay–D.W. Spring (szerk.), *Propaganda, Politics and Film 1918–45* (London: Macmillan, 1982).

¹⁰⁴ Hans Eisler, *Komposition für den Film* (Berlin: Verlag Bruno Henschel und Sohn, 1949). Eisler írása 1942-ből származik, angol nyelven egy Th. W. Adornóval közös kiadványban jelent meg. Hans Eisler, Th. W. Adorno, *Composing for the Films* (New York: Oxford University Press, 1947).

¹⁰⁵ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1951. március 23-ai a plenáris üléséről. MNL OL, P 2146.

¹⁰⁶ Várady László, „Filmzenénk egyes kérdéseiről”, *Új Zenei Szemle* 2/3 (1951. március): 17–24.

¹⁰⁷ Várady László, „A »Föltámadott a tenger« zenéje”, *Szabad Nép* 11/141 (1953. május 21.): 3.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

színvonalú megvalósítását, dicséri Szabó zenéjében a pártosság kifejezését és a teljes közérthetőséget. Várady véleménye szerint mindezek az erények a *Föltámadott a tenger* zenéjét nemcsak a filmművészet, de egyben a zeneművészet eredményévé is avatják. Általánosságban úgy tűnik, hogy a magyar filmekhez írt muzsikának a film többi eszközéhez való viszonya és a zenei közízlés formálásában betöltendő funkciója került reflektorfénybe – szokás szerint a szovjet példára, Sosztakovics, Prokofjev vagy Hacsaturján filmzenéire hivatkozva.¹⁰⁸

A filmzene nagyratörő társadalmi céljainak ecsetelése mellett láthatólag elsikkadtak a gyakorlati megoldásokat érintő kérdések. Ez Tardos Bélának is szemet szúrt, aki 1955 áprilisában az *Új Zenei Szemle* hasábjain publikált cikket „Gondolatok egy filmzenei vita után” címmel.¹⁰⁹ A cikk apropóját szolgáltató mű Farkas Ferenc filmzenéje, melyet Várkonyi Zoltán *Simon Menyhért születése* című filmjéhez komponált. Tardos a film kapcsán megtartott szövetségi vita jegyzőkönyvének áttekintésekor kénytelen volt azt konstatálni, hogy ha a legapróbb részletekre is kiterjedő vita végén Várkonyi nem tesz említést Farkas kísérőzenéjéről, akkor egyáltalán nem is esett volna róla szó.¹¹⁰ Ezt az egyenlőtlen helyzetet volt hivatott árnyalni Tardos írása, melyben egyértelműsíti a zene filmekben játszott szerepének fontosságát az alkotás egészének szempontjából. Az általános ideológiai kérdéseken túl a filmzenekomponálás kapcsán szorosabb értelemben vett zenei és zeneszerzés-technikai szempontok is felmerülnek a hangsúlyozottan új művészi terület jelenségeinek összefoglalásában. Mint Tardos megfogalmazza:

Nagyobb egységeket összefogni, közös zenei tematikával egybekapcsolni és ezeknek szimfonikus formát adni a filmzenében is lehet. [...] Mindez azonban csak úgy lehetséges, ha a film rendezője és zeneszerzője között alkotó művészi együttműködés van. Komoly, művészi zenét és átfogó zenei feldolgozást nem kaphatunk, ha a zeneszerző „rohammunkában” kénytelen dolgozni.¹¹¹

Az 1955-ös magyar filmzenei diskurzust tükröző Tardos-cikkhez hasonló témát jár körül

¹⁰⁸ Jellemző adalék, hogy a Keleti Márton rendezésében 1952-ben készült *Erkel* film modelljéül a Grigorij Roshal által 1950-ben rendezett szovjet Muszorgszkij-film szolgált. N.N., „Az Erkel-film nemzetközi kitüntetése”, *Új Zenei Szemle* 3/8 (1952. augusztus): 1.

¹⁰⁹ Tardos Béla, „Gondolatok egy filmzenei vita után”, *Új Zenei Szemle* 6/4 (1955. április): 28–31.

¹¹⁰ A *Szabad Nép* 1955. január 10-i filmkritikájában Farkas zenéje szinte csak függelékként, az utolsó bekezdésben egy félmondat erejéig kerül említésre. „Farkas Ferenc dallamos, színvonalas kísérőzenéje hangulatosan festi alá ezt az érzelmekben, gondolatokban gazdag filmalkotást.” Gyertyán Ervin, „Simon Menyhért születése. Új magyar film”, *Szabad Nép* 13/9 (1955. január 10.): 4.

¹¹¹ Tardos Béla, „Gondolatok egy filmzenei vita után”, *Új Zenei Szemle* 6/4 (1955. április): 28–31.

egy nyolc évvel korábban és nagyjából ezeröttszáz kilométer messzeségben keletkezett, ám témáját tekintve hasonló összefoglalás. 1947 márciusában az éppen filmzenekomponálás apropóján Londonban tartózkodó Lajtha László lelkesen számolt be Magyarországon maradt feleségének írt levelében egy hirtelen jött lehetőségről.¹¹² Az angol rádiótársaság, a BBC, programjára tűzte a *Hortobágyot*.¹¹³ Ehhez kapcsolódva a Third Program – a BBC művészeti csatornája – egy félórás előadás lehetőségét ajánlotta fel a zeneszerzőnek, melyben szabadon kifejthette nézeteit a filmzenéről. Ennek apropóján született meg az az előadás, melynek írott változata „Music and Film” címmel a *The Chesterian* című folyóirat 1948. júliusi számában látott napvilágot.¹¹⁴ Az előadásszövegben Lajtha hangsúlyozza a filmhez komponált zene önállóságának fontosságát.¹¹⁵ Olyan filmzene megalkotását tartotta kívánatosnak, mely, úgymond, „a saját lábán”, a film vizuális hatásaitól függetlenül is megáll.¹¹⁶ Az önállóság biztosítékát a zeneszerző meglátása szerint a forma jelenti. Forma alatt viszont nem a régi korokból öröklődött és rögzült klasszikus formákat érti Lajtha, hanem a zene időbeliségének jótékony egyensúlyát szem előtt tartó építkezésmódot. Állásfoglalása ebben a kérdésben bizonyos mértékig egyezik Tardos fejtegetéseivel, aki a nagyobb ívű zenei struktúrát szintén elsőrendűen fontosnak tartja, miközben – Lajthához hasonlóan – egyértelművé teszi, hogy a filmzene esetében az úgynevezett abszolút zenei formáktól eltérő formaépítésre van szükség.¹¹⁷

A zene és a kép kifejezőeszközeinek konvergálása vagy divergálása alapvető kérdés egy filmzene esetében.¹¹⁸ Lajtha kimondatlanul a filmes eszközök konvergenciája mellett foglal állást, sőt mintha teljességgel figyelmen kívül hagyta volna az eszközök

¹¹² Lajtha levele feleségének 1947. március 18-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.236:1.

¹¹³ Angliában 1945-ben mutatták be a filmet, és 1957-ben „a magyar események keltette érdeklődés kiaknázására” felújították. Rövidhír, *Kisalföld* 2/38 (1957. február 15.): 6.

¹¹⁴ Lajtha, *Zene és film*, i.m.

¹¹⁵ Ezen a ponton Lajtha és a későbbi direktíva törekvései igen látványosan különböztek. Várady László 1951-es cikkében a filmhez írt zenét egyértelműen a drámai cselekmény szolgálatában álló, mintegy kiegészítő effektusként kezeli. Várady, *Filmzenénk egyes kérdéseiről*, i.m., 19.

¹¹⁶ Lajtha, *Zene és film*, i.m. 272.

¹¹⁷ „Természetesen a filmnél nem beszélhetünk olyan zenei formálásról, mint az abszolút zenében.” Tardos, *Gondolatok egy filmzenei vita után*, i.m. 29–30.

¹¹⁸ Várady László 1951-es cikkében éppen az úgynevezett „kontraszt hatások” eszközére hívta fel a figyelmet, ami a filmzene „különleges drámai hatáslehetősége. Olyan megoldások ezek, amikor a zene mászt fejez ki, mint amit a képen látunk. A »Berlin eleste« c. filmben Hitler esküvőjét üli, Mendelssohn nászindulóját halljuk. Közben az ő parancsára a földalatti óvóhelyeket elárasztják vízzel és az odamenekült tömeg megfullad. Ezek alatt a jelenetek alatt is halljuk a nászindulót és ez a szembeállítás mindennél beszédesebben jellemzi az egész nácizmus kíméletlen önzését.” Várady, *Filmzenénk egyes kérdéseiről*, i.m., 23. A *Berlin eleste* zenéjét Dmitrij Sosztakovics komponálta, és megkapta érte a Sztálin-díjat.

sokfélesége miatt a filmben megvalósítható, és tagadhatatlan művészi hatással bíró divergenciát az egyes elemek között:

Nem várhatjuk el azonban a zenétől, hogy ugyanazokat a dolgokat fejezze ki, mint a kép – és fordítva! Félreértés ne essék: nem úgy gondolom, hogy pl. egy gyászjelenet alatt balalajka-zenekar játsszon vidám táncnótákat. Nem. A három közreműködő azonos hangulatvilágot képvisel. Felületes volna azonban azt képzelni, hogy a zenének a kép minden kis részletét követnie kell. Hagyjuk az ún. drámai háttérzenét. A zene legyen zene, és sokkal nagyobb hatása lesz, mint bármilyen illusztratív hangképnek.¹¹⁹

Lajthával megegyezően Tardos sem tér ki a divergáló eszközök nyújtotta lehetőségekre, ám hasonlóképpen fontosnak tartja az elhatárolódást az „illusztratív jellegtől”.¹²⁰ Ebből tovább következtetve alapjaiban kérdőjelezi meg a film jeleneteihez szolgáian alkalmazkodó „schnitt”-zene létjogosultságát – ez az a típus, melyet Lajtha „drámai háttérzenének” nevez, és mint ilyet nem tart hosszabb tárgyalásra érdemesnek.¹²¹ Az illusztrálást Tardos egyetlen értelemben véli megengedhetőnek, sőt kívánatosnak: ha a zene eszközeivel fogalmazza meg a filmben felvetett témákat. A túlzásokat is kerülni kell azonban Tardos szerint. Ennek igazolására Balázs Béla szavait idézi: „a zene kísérni fogja a cselekvés főbb fordulatait, de nem kell minden mozzanatát ritmikusan utánoznia”.¹²² Lajtha 1947-ben mintha szintén Balázs Bélának ezt a gondolatát parafrázeálta volna saját elveinek összefoglalása során: „Felületes volna azonban azt képzelni, hogy a zenének a kép minden kis részletét követnie kell.”¹²³

Lajtha írásának konklúziója éles ellentétre világít rá a korabeli magyar zenei közbeszéddel. Ugyanis míg Tardos beszámolójának utolsó bekezdéseiben végső tanulásként és egyben útmutatóként a tömeg művelésének lehetőségeit pedzegeti, addig

¹¹⁹ Lajtha, *Zene és film*, i.m. 271. „But we must not expect the music to express exactly the same things as the picture – or vice-versa! Do not misunderstand me: I do not mean that during a mourning scene, for instance, a balalaika-band should play a merry dance-tune. No. In spirit the three collaborators are one. But it is superfluous that the music should follow every little detail of the picture. Let us forget the so-called dramatic background-music. Let music be music, and it will be far more affecting than any of those »illustrative« tone-pictures.” Az idézett szakaszban szereplő megjegyzés a gyászjelenet alatt balalajkán előadott táncnótákról párhuzamba állítható Francis Poulenc egyik megjegyzésével, melyet 1955-ös „Filmzene” című cikkében olvashatunk: „Máskülönben az a veszély fenyeget, hogy olyan nevenséges kísérőzenét írunk, mint amikor a némafilm korában a zenekar polkát és bostont játszott, miközben Madame Poincaré az első világháború vak hadirokkantjait látogatta meg.” Francis Poulenc, „Filmzene”, in Kenedi János (szerk.), *Film + zene = filmzene?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), 402–404., 403. Eredeti közlés: „Musique de film”, *Cahiers du Cinéma*, 1955.

¹²⁰ Tardos, *Gondolatok egy filmzenei vita után*, i.m., 29.

¹²¹ Lajtha, i.h., Tardos, *Gondolatok egy filmzenei vita után*, i.m., 29.

¹²² Tardos, *Gondolatok egy filmzenei vita után*, i.m., 30.

¹²³ Lajtha, *Zene és film*, i.m., 271.

Lajtha filmzenei fejtegetésében gyakorlatilag figyelmen kívül hagyja a közönség valós vagy vélt igényeit. Úgy tűnik, mintha kizárólag a film nyújtotta művészi fejlődés reménye és a technikai lehetőségek által megnyitott új perspektíva villanyozta volna fel, függetlenül annak társadalmi alkalmazhatóságától.

Mindenesetre a technikai kivitelezés módjáról szólva izgalmas párhuzamok tűnnek föl. Lajthánál és Tardosnál egyaránt megjelenik a nagyszabású formaépítés iránti igény, illetve a pusztán illusztratív filmzene vagy a természeti hangok utánzásának helytelenítése. Azonban jelentős különbség – amit persze nem kis mértékben a két írás keletkezési ideje közötti nyolc év, valamint az eltérő politikai környezet is magyaráz –, hogy amíg Tardos egyértelműen alárendelt szerepet szánt a filmzenének,¹²⁴ addig Lajtha egyfajta új zenedráma lehetséges kiindulópontját vélte megtalálni a film és a zene összefonódásában, a két művészeti terület közös fejlődésében.¹²⁵ Zenei preferenciái tekintetében sokatmondó, hogy bár fejtegeti az opera műfajának válságát, még a zenedráma kontextusában sem említi meg Richard Wagner nevét.¹²⁶ Az új zenei dráma megteremtésében inkább a forma kérdését helyezi előtérbe, aminek kapcsán pedig Debussy zenetörténeti jelentőségét hangsúlyozza.¹²⁷

A 20. század első felében többször felszínre került a kérdés: mi lett volna, ha Wagner a filmek korában alkothat? 1930. április 6-án a *Pesti Napló*ban Karinthy Frigyes a filmzene apropóján egyfajta gondolat kísérletre invitálta olvasóit. Rávilágítva a tökéletesen rögzíthető film és a színpadon zajló, bizonyos fokig mindig esetleges dráma különbözőségeire, föltette a költői kérdést: milyen operát írna a tökéletes kifejezési formákat kereső Wagner, ha ma, a film korában élne?¹²⁸ Több mint másfél évtizeddel később, 1946-ban Jacques Bourgeois „A drámai zene és a film” című írásában egyenesen

¹²⁴ „Itt természetesen alapvetően meghatározza a filmzene jellegét az a szerep, amit betölt. Kétségkívül a film műfajában a zenének alárendelt, alkalmazott szerepe van.” Tardos, *Gondolatok egy filmzenei vita után*, i.m., 29.

¹²⁵ „A hangosfilm művészi lehetőségei felmérhetetlenek: újfajta zenedráma, helyesebben zenés dráma van születőben.” Lajtha, *Zene és film*, i.m., 271.

¹²⁶ Erdélyi Zsuzsanna egy 1962. december 9-re datált beszélgetés lejegyzésében a következő szavakat tulajdonítja Lajthának: „Wagnert nem szerettem. Mozart operái vonzottak mindig.” *A kockás füzet*, 79.

¹²⁷ Lajtha, *Zene és film*, i.m., 272.

¹²⁸ Mint Karinthy megfogalmazza: „Aki mindenben a tökéletest akarta, lehetetlent követelvé, hogy a lehető megkapja, hogyne kapna mohón a fantasztikus lehetőség után, hogy a színész munkáját ma már éppen úgy lehet tökéletesíteni, csiszolni, felfokozni, megalkotni, mint valami írásbeli vagy kottára vetett, vagy márványba rögzített remekművet, mivel teljesítménye nem függ többé hangulattól és diszpozíciótól (egyszer kell csak eljátszania szerepét!) – s hogy a környezetet színpadi festők rongyai helyett Isten művéből válogathatja ki.” Karinthy Frigyes, „Wagner és a hangosfilm. Válasz kétségekre”, *Pesti Napló* 81/79 (1930. április 6.): 34. Online forrás: <http://mek.oszk.hu/08900/08973/08973.htm#69> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.27. A cikk részletét közli: Kenedi, i.m., 243.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

kijelenti: „Wagner örökségét nem a színház, hanem a film vette át.”¹²⁹ Ugyanebben az évben Kurt Weill a filmzene kérdésének kapcsán egyfajta új film-opera kifejlődésének lehetőségét vetíti előre.¹³⁰ Lajthának a zenei drámára vonatkozó megjegyzése tehát sok szállal kötődik kora hazai és nemzetközi filmzenei diskurzusaihoz. Bár londoni előadásszövegében sem kortárs példákra, sem előképekre nem hivatkozik, a filmzene körül zajló vitákról és egyáltalán a kortárs filmzenéről alighanem lehetett tudomása.

A filmművészettel Lajtha az 1930-as évek derekán került igazán szoros, gyakorlati kapcsolatba. Georg Hoellering, a később Angliában letelepedett osztrák származású rendező 1934-ben filmfelvételek forgatásába kezdett Magyarország ikonikus vidékén, a Hortobágyon. A dokumentumfilmként indult vállalkozás hamarosan új irányt vett: Hoellering megmutatta az elkészült felvételeket Móricz Zsigmondnak, aki a képsorok hatására a paraszti életet a maga könyörtelenségében bemutató novellát írt *Komor Ló* címmel.¹³¹ Az írást ezután Hoellering egyfajta szüzséként tervezte használni, és a kidolgozott játékfilm zenéjének megkomponálására Bartók Bélát kérte föl.¹³² Mivel Bartók soha korábban és ezután sem írt filmzenét, Hoellering választása feltehetően a magyar népzene alapos ismerete miatt eshetett rá. Bartók nem vállalta a feladatot, és Nemzeti Múzeumbeli munkatársát, az ekkoriban negyvenesztendős Lajtha Lászlót ajánlotta maga helyett.¹³³ Lajtha kezdetben idegenkedett a feladattól – Breuer megállapítása szerint semmiképpen sem akart hozzájárulni a népi élet bemutatásának meghamisításához, a paraszti életforma alaptalan idealizálásához.¹³⁴ Az aggályait tisztázó tájékozódás után, megbizonyosodva a film jellegéről, mégis elvállalta a feladatot. Az elkészült filmzene különlegessége, hogy benne eredeti népdal és szimfonikus apparátusra írt muzsika egyaránt felbukkan.¹³⁵

A *Hortobágy* bemutatója 1937-ben Bécsben volt,¹³⁶ és még ugyanebben az évben

¹²⁹ Jacques Bourgeois, „A drámai zene és a film”, in Kenedi, i.m., 244–254., 244.

¹³⁰ Kurt Weill, „Zene a moziban”, in Kenedi, i.m., 341–348. 348.

¹³¹ Móricz Zsigmond, „Komor Ló”, *Pesti Napló* 85/291 (1934. december 25.): 65–68.

¹³² Szekfű András, *Lajtha és Höllering. Zene és film viszonyának a korban új megközelítése*, http://zti.hu/files/mza/docs/Lajtha50/Lajtha50_SzekfuAndras_Lajtha_es_Hollering.pdf, Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.23.

¹³³ *Fejezetek*, 186. Breuer egy 1954-ben a Magyar Zeneművészek Szövetségének Lajtha által írt jegyzékre hivatkozik, melyben a zeneszerző „filmhez zk. darabok”-ként definiálta *Hortobágy* című filmzenéjének műfaját.

¹³⁴ *Fejezetek*, 179.

¹³⁵ A filmről a korabeli sajtóorgánumok közül többek között a *Nemzeti Sport* tudósított. A leírás szerint a filmet a Bioscop hozta magyarországi forgalomba 1937-ben. A cikk a *Hortobágyot* „expedíciós rövidfilmnek” nevezi, sem zenéjéről, sem a zeneszerzőről nem tesz említést. N.N., „Expedíciós rövidfilm a Hortobágyról”, *Nemzeti Sport* 29/54 (1937. március 19.): 8.

¹³⁶ N.N., „A »Hortobágy« bemutatója Bécsben”, *Pesti Hírlap* 59/24 (1937. január 30.): 15.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

a magyar mozik is műsorukra tűzték, jóllehet csupán egy rövidített változatot, mivel „a cenzúra erősnek talált egyes élettani funkciókat ábrázoló képeket”.¹³⁷ A vágások ügyében a *Magyarság* című napilap Lajtha véleményét közölte, aki a rendező nevében is szót emelt a megcsonkítás ellen:

Én a filmnek ezzel az összevagdalt alakjával nem azonosítom magam. A film mai formájában a mi művészi munkánk meg nem becsülése és megrontása. A filmnek ehhez az alakjához, amely szerintünk torz alak, nekünk semmi közünk sincs. Ha ilyen alakban is sikere volt és lesz a filmnek: azt csak azzal magyarázhatom, hogy a közönség és a szakértők a megcsonkított szépségeket is meglátták s még így is szépnek látták.¹³⁸

Több mint egy évtizeddel később, 1947-ben Hoellering már kifejezetten Lajthát kérte föl közös munkára, ebből született meg a *Murder in the Cathedral* című filmzene. 1949-ben egy harmadik alkalommal is együttműködésre került sor a két alkotó között. Lajtha a Hoellering által rendezett, cselekmény nélküli némafilmhez, a *Shapes and Forms*-hoz írt zenét – a film a Kortárs Művészetek Intézete által 1948-ban szervezett kiállítás anyagát mutatja be, a primitív és a modern művészet párhuzamaira világítva rá.¹³⁹ Ezután azonban, mint arra a zeneszerző levelezéséből következtethetünk, konfliktusok merültek föl közöttük, és kapcsolatuk vélhetően megszakadt.¹⁴⁰ Lajtha ezután csupán egyetlen filmzenét komponált, 1956-ban Szóts István *Kövek, várak, emberek* című, Hollókő életét bemutató rövidfilmjéhez írt zenét. A filmet a turisztikai filmek kategóriájában az 1956-os velencei filmfesztiválon oklevéllel díjazták.¹⁴¹

A *Murder in the Cathedral* munkálatai azonban még teljes egyetértésben zajlottak. Thomas Stearns Eliot 1935-ben verses drámában dolgozta fel a canterbury-i érsek, Becket Szent Tamás vértanúságának történetét.¹⁴² 1947-ben e szüzsé

¹³⁷ Emödy Zoltán, „Hortobágy. Filmbemutató a Radiusban és az Omniában”, *Magyarság* 18/63 (1937. március 19.): 12.

¹³⁸ I.h.

¹³⁹ Solymosi Tari Emőke, „Filmzeneírás – szabadon: Höllering és Lajtha”, *Magyar Zene* 48/1 (2010. február): 69–73., 69 és 72.

¹⁴⁰ 1952. április 10-ei levelében Lajtha fiainak említi, hogy Hoellering mindaddig kitartóan kereste őt, amíg nem küldte el neki a *Shapes and Forms* partitúráját, ezután azonban már nem is válaszolt leveleire. Lajtha levele fiainak 1952. április 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.343:2. Solymosi Tari Emőke bár tanulmányában részletesen ír a film zenéjéről és a keletkezés körülményeiről, nem említi Lajtha és Hoellering kapcsolatának esetleges megromlását. Solymosi, *Filmzeneírás – szabadon*, i.m., 72.

¹⁴¹ Basilides Ábris, „Két magyar siker Velencében. Helyszíni tudósítás a filmfesztiválról”, *Magyar Nemzet* 12/203 (1956. augusztus): 5.

¹⁴² T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral* (London: Faber & Faber, 1935). Berlász Melinda, „László Lajtha and T. S. Eliot”, *The New Hungarian Quarterly* 33/128 (1992. tél): 163–169. A dráma magyarul Vas István műfordításában *Gyilkosság a székesegyházban* címmel vált ismertté.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

megfilmesítéséhez Hoellering és T. S. Eliot közösen látott hozzá. Lajtha feleségéhez írt leveleiben részletesen tudósított a munkafolyamat alakulásáról. Aprólékosan írta le az Eliottal történt első találkozását, mely gyakorlatilag egyfajta „felvételi beszélgetést” takart,¹⁴³ mivel a filmadaptációval kapcsolatos bármilyen döntés – így a film zeneszerzőjének kiválasztása is – kizárólag Eliot tudtával és jóváhagyásával jöhetett létre.¹⁴⁴ Ezért volt sorsdöntő fontosságú, hogy az író pozitívan fogadta Lajtha elképzeléseit a film zenéjéről, és hozzájárult a zeneszerző közreműködéséhez a nagyszabású produkcióban.

Mint a levelekből egyértelművé válik, Lajtha egyfajta kitüntetésnek érezte a közös munkát, és tisztában volt azzal az elismertséggel, melynek Eliot művészete angol nyelvterületen örvendett. 1947 márciusában feleségének írt levelében a zeneszerző úgy mutatja be az író, mint aki „nagy ember az angolul olvasó világban”, bár – teszi hozzá lemondóan – Magyarországon ezt nem is tudják.¹⁴⁵ Valóban, néhány évvel korábban, az 1930-as évek végén, éppen a *Gyilkosság a székesegyházban* színházi bemutatója kapcsán a cikk írója tényként említi Eliot magyarországi ismeretlenségét és „a magas konzervatív szellemiség s az anglikatolicizmus” képviselőjeként mutatja őt be az olvasóközönségnek.¹⁴⁶ Az 1940-es évek második felének sajtóhíradásai alapján igazolódni látszik, hogy nem sokkal később, a szocialista direktíva térhódítása idején a „széles tömegek” továbbra sem ismerték, a művészetpolitika vezető körei pedig kifejezetten elítélték Eliot munkásságát. 1948-ban az irodalmi Nobel-díjat Eliot nyerte el „a kortárs költészetben nyújtott úttörő, kiemelkedő tevékenységéért”,¹⁴⁷ ám a díj odaítélésének háttérében a *Népszava* rövid híradása „jogtalan politikai és világnézeti szempontok” közrejátszását vélte felismerni. A tudósítás szerint ugyanis „Thomas Stearne [sic] Eliot munkássága nem szolgálja sem a haladás, sem a béke ügyét, tehát azokat a szempontokat, amelyeket a Nobel-díj alapítója a díj nyertesei számára annak idején kijelölt”.¹⁴⁸

Lajtha a közös munka idején írt leveleiben hangsúlyozott elismerésekkel és dicséretekkel mintha bizonyos mértékig saját művészi elképzeléseinek igazolását is

¹⁴³ Lajtha levele feleségének 1947. március 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.237:1.

¹⁴⁴ I.h.

¹⁴⁵ I.h.

¹⁴⁶ Kállay Miklós, „A hit győzelme”, *Színházi Élet* 28/22 (1938. május 21.): 70–72.

¹⁴⁷ T. S. Eliot – Facts. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2020. Sat. 4 Apr 2020. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/eliot/facts/>

¹⁴⁸ N.N., „Thomas Eliot angol költő kapta az 1948-as irodalmi Nobel-díjat”, *Népszava* 76/255 (1948. november 5.): 4.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

aláhúzná. Ezt a hatást kelti az a leírás, ami Eliot elsöprő lelkesedését idézi fel, melyet kettejük szakmai megbeszélése váltott ki az íróból:

Elmondtam, hogy gondolom a zenei beosztást. Hogy formáltam meg a muzsikát s hogy formálja az én elgondolt muzsikám magának a drámának azt a részét, amelyet megzenésíteni akarok. Eliot először hallgatott, hallgatott – majd közbeszólt és lelkesedett – végül kijelentette: hogy kevesen értették meg annyira költői elgondolását, mint én.¹⁴⁹

A *Murder in the Cathedral* filmadaptációját 1951-ben a Velencei Filmfesztiválon mutatták be,¹⁵⁰ ahol elnyerte a legjobb díszletnek (production design) járó díjat.¹⁵¹ Az Egyesült Királyságban és az Egyesült Államokban egyaránt 1952 márciusában mutatták be a mozik.¹⁵² A film szüzséje néhány ponton különbözik az alapjául szolgáló verses dráma sokszor statikus jeleneteitől, hosszas monológokban kulmináló struktúrájától. Új jelenetek beiktatásával, mások elhagyásával, illetve egyes, eredetileg szavalókóruson elhangzó szakaszok dramatizálásával cselekményesebbé vált. A verses regény filozofikus jellege, absztrakt mondanivalója ezáltal igazodott az eltérő műfaji követelményekhez,¹⁵³ azonban még ebben a formában sem eredményezett problémátlan alkotást. Feltehetően ifjabb Lajtha Lászlónak is akadtak kételyei a film sikerülségét illetően – bár a *Murderre* vonatkozó levele nem maradt fenn a hagyatékban, a zeneszerző válaszából mégis erre következtethetünk. Ezek szerint az ifjabb László a mű epikus jellegében vélhette felfedezni a filmadaptáció többször kifogásolt nehézkességének okát. Lajtha 1952. április 10-én kelt levelében védelmébe veszi Eliot drámáját:

A Murder nem epikus, hanem drámai mű. Eredeti alakjában, színpadon, misztérium-játék, amely jó előadásban, jó rendezésben, jó drámaképen hat.

¹⁴⁹ Lajtha levele feleségének 1947. március 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.237:1.

¹⁵⁰ Ugyanezen az eseményen mutatták be Igor Stravinsky operáját, a *The Rake's Progress*-t. További információk: <https://www.labiennale.org/en/history/post-war-period-and-60s> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.04.

¹⁵¹ Enrico Lancia, *I premi del Cinema 1927–1997* (Róma: Gremese Editore, 1998), 304. Solymosi Tari Emőke 2010-es tanulmányában két elnyert díjat említ adatolás nélkül. Solymosi, *Filmzeneírás – szabadon*, i.m., 71. Solymosi feltehetően a rendező Hoellering Arany Oroszlánra történt jelölését számolta az elnyert díjak közé. Ezt a díjat azonban ekkor Akira Kurosawa kapta meg *Rashomon* című filmjéért. Lancia, i.h.

¹⁵² https://www.imdb.com/title/tt0202483/releaseinfo?ref=tt_dt_dt Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.04.

¹⁵³ A film első New Yorki vetítéséhez 1952-ben készült füzet a film szövegén kívül előszót tartalmaz. Ebben Eliot és Hoellering egyaránt összefoglalja a dráma és a film különbségeit, a filmadaptáció készítése során felmerült problémákat és a megoldásukra tett kísérleteket. A kiadvány megtalálható a Lajtha-hagyatékban. T.S. Eliot, George Hoellering, *The Film of Murder in the Cathedral* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1952).

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Absolut semmi epika sincs benne.¹⁵⁴

Lajthának a misztérium-játéokra vonatkozó megjegyzése az e kategóriában foglalt időtlenség, idő-felettség dimenziójának hangsúlyozása által találónak bizonyul. Eliot műve ugyanis korántsem a hagyományos értelemben vett történelmi dráma, és a belőle készült film sem a hagyományos értelemben vett kosztümös mozi. Elsősorban a belső drámai történésekre, a történelmi időn kívül létező típusokra és jelenségekre koncentrál. Időtől és helytől függetlenül alkalmazható tézisek közvetítésére használja föl a kiválasztott eseményt, közel nyolcszáz év biztonságos távolába helyezve mondanivalóját. Többek között ezért sem volt arra szükség, hogy Lajtha egyfajta korhűnek szánt, stilizált zenét komponáljon, hiszen a dráma legbelső lényege időtől és helytől függetlenül érvényes.

A fentebbi levélrészlet alapján valószínűsíthetjük azt is, hogy Lajtha színpadon látta Eliot drámáját és saját tapasztalatai alapján formált véleményt annak drámaiságáról. A Nemzeti Kamaraszínház 1938. május 19-én műsorra tűzte az alkotást a 34. Nemzetközi Eucharisztikai Kongresszus alkalmából; az eredeti címet a kissé didaktikus *A hit győzelme* helyettesítette.¹⁵⁵ Talán ez is közrejátszhatott a darab sikertelenségében; az előadásról a *Katolikus Szemle*ben megjelent recenzió „műfeszültséget”, „álló helyzetképet”, „áldramaiságot” emlegetett.¹⁵⁶ A darab gyakorlatilag megbukott, és Lajtha életében további magyar színpadra állításról nincs tudomásunk. Akár látta azonban színpadon a *Murdert*, akár csak elképzeléseire támaszkodott véleményformálása során, mindenképpen érdeklődésünkre tarthat számot az, ahogyan Lajtha ugyanebben a levelében a film zenéjéről szólva drámai művészetről, drámai feszültségről beszél:

Ha a drámai feszültség igazán és mélyen emocionálisan megrázó, akkor a legnagyobb méltóságot hordozza. [...] Sajnáltnám, ha ép a film végén nem érvényesült volna jól a zene, mert az (a III. Symphonia első tétele) – úgy vélem, ilyenfajta muzsika.¹⁵⁷

Lajtha korábban már idézett *Zene és film* című írásában szót ejt arról a fajta alkalmazott

¹⁵⁴ Lajtha levele fiainak 1952. április 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.343:2.

¹⁵⁵ Kállay, *A hit győzelme*, i.m.

¹⁵⁶ „Különös színdarab: homályban hagyja az előzményeket, álló helyzetkép, érdekes lelki tépelődés, sejtelmességbe burkolt katasztrófa. [...] A szöveg áldramaiságát csak fokozza a díszletek és zenei aláfestés komorsága s a szereplők szereptelensége [...]”. Szira Béla, „Színház”, *Katolikus Szemle* 52/6 (1938. június): 372.

¹⁵⁷ Lajtha levele fiainak 1952. április 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.343:2.

zenéről, mely pusztán kiszolgálja a filmet. Ezt a típust ő maga nem tartotta sokra. Lehetségesnek érezte azonban a filmzenének egyfajta „komoly” zeneként történő értelmezését és művelését, melyre írásában példaként éppen a *Murder in the Cathedral* munkafolyamatát hozta.¹⁵⁸ Filmzene és úgynevezett komolyzene ilyesfajta összefüggése korántsem egyedülálló jelenség a 20. század zenetörténetében; példaként szolgálnak a jelenségre Szergej Prokofjev, Sosztakovics vagy Vaughan Williams hasonló kompozíciói.¹⁵⁹ Kurt Weill 1946-ban világított rá a filmzene és a zeneszerzők klasszikus termésének egyre szorosabb összefonódására, és a mozira mint egyfajta kortárs zenét népszerűsítő platformra.¹⁶⁰ Lajtha tehát a korabeli zenei gyakorlat egy mondhatni jellemző ágához kapcsolódva, abból mintegy ihletet merítve szerzett tapasztalatokat a filmzene és szimfonikus művészet kölcsönhatásában rejlő lehetőségekről. Egy szerencsés véletlen folytán történt, hogy szimfonikus művészetének alapköveit a filmzeneírás révén rakhatta le, és ebből szinte szükségszerűen következett az a mód, ahogyan erre a tapasztalatra a későbbiekben épített. Lajtha ez alapján nem csupán a nemzetközi kitekintést és a zenéjére irányuló figyelmet könyvelhette el úgy, mint a Holleringgel, majd később vele és Eliottal végzett közös munka nyereségét. Minden bizonnyal egész életre szóló tapasztalatokkal gazdagodott az egyéves munkafolyamat alatt, mely teljes későbbi szimfonikus termésében érzékelhető maradt.

A szimfonikus zenekarra való komponálás technikájának elsajátítása hosszas folyamat. Az egyes hangszerek adottságaival, lehetőségeivel mindenképpen szükséges megismerkedni ahhoz, hogy a zeneszerző otthonosan mozogjon ebben a közegben, és a rendelkezésre álló eszközökkel – a hangszínekkel, a szerkesztésmód sokrétű lehetőségeivel – és mindezen tapasztalatok birtokában önthesse formába művészi törekvéseit. Mivel Lajtha esetében a szimfonikus zenekar lehetőségeinek felfedezése szorosan összefonódott a filmzene megismerésével, nem érdektelen párhuzamos törekvéseket keresnünk e két terület zenei megoldásaiban. A vizsgálódás megalapozottságát igazolja az a tény, hogy a *Murder in the Cathedral* filmzenéjében többek között 3. szimfóniájának zenei anyagai is felbukkannak.¹⁶¹ A kiindulópont funkcióját támasztja alá a későbbi szimfóniák zenéjével fellelhető számos motivikai

¹⁵⁸ Lajtha, *Zene és film*, i.m., 271.

¹⁵⁹ Christopher Palmer, „Prokofiev, Eisenstein and Ivan”, *The Musical Times* 132/1778 (1991. április): 179–181.; Richard N. Burke, „Film, Narrative, and Shostakovich’s Last Quartet”, *The Musical Quarterly* 83/3 (1999. ősz): 413–429.; Grimley, i.m., 116–150.

¹⁶⁰ Weill, *Zene a moziban*, i.m., 341.

¹⁶¹ *A kockás füzet*, 62.

rokonság, hangszerelésbeli és strukturális hasonlóság.

A *Murder*hez készült filmzenében négy Lajtha-mű részletei csendülnek föl: a 3. szimfónián (op. 45, 1948) kívül a 2. hárfakvintett (op. 46, 1948), a 2. hárfatrió (op. 47, 1949) és a *Kísértések* („*Les Tentations*”, op. 44, 1947–48) című variációsorozat kapott benne helyet.¹⁶² A szakirodalomban különböző elméletek születtek az említett művek keletkezési sorrendjének meghatározására. Ez a kérdés nemcsak az időrendiség miatt fontos, hanem az alkotófolyamat technikájának szempontjából is sarkalatosnak bizonyul. Solymosi Tari Emőke amellett érvel, hogy Lajtha a műveket hangversenytermi kompozícióknak, önálló értékű zeneműveknek szánta, és a film érdekében semmilyen kompromisszumra nem volt hajlandó.¹⁶³ Solymosi ezért egyértelműen tévesnek tartja azt a Breuer Lajtha-monográfiájában megfogalmazott nézetet, miszerint a filmzene szolgált volna a négy hangversenydarab forrásául.¹⁶⁴ Érvelését Lajtha egybecsengő nyilatkozataira alapozza, melyeket bizonyítéknak tekint a művek formálódásának kronológiáját illetően. Idézi Lajtha 1948. január 17-én Szabolcsi Bencének a *Murder* munkálatai idején Londonból írt levelét, melyben a következőket írja a zeneszerző: „Először nemcsak megíratják, hanem fel is veszik a muzsikát, képek, szövegbeosztás már eleve a zenéhez alkalmazkodik.”¹⁶⁵

Fontos azonban hozzátennünk, hogy az idézetben Lajtha nem részletezi, pontosan milyen értelemben vett „muzsikáról” van szó.¹⁶⁶ Nem válik egyértelművé, hogy egy teljes tételt, egy teljes szimfóniát vagy csak egy rövidebb szakaszt ért-e az úgymond „megíratott muzsika” alatt.¹⁶⁷ Tizennégy évvel később, 1962 tavaszán Erdélyi Zsuzsannának jegyezte meg Lajtha: „A III. szimfónia, amelyet először írtam meg, aztán csinálta Höllering s Eliot a cselekményt hozzá (*Murder in the Cathedral*), kéttételes.”¹⁶⁸ Itt ugyan konkrétan fogalmaz a zeneszerző, az idézet mégis félrevezető lehet. A 3. szimfóniából a filmzene ugyanis jellemzően részleteket használ, a vágható pontokon sok esetben rövidítve az egyes szakaszokat, melyek egymásutánja hovatovább helyenként feltűnően eltér a szimfóniában rögzített sorrendtől.

¹⁶² Solymosi, *Filmzeneírás – szabadon*, i.m., 71.

¹⁶³ I.h. és Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 296.

¹⁶⁴ I.h. és *Fejezetek*, 189.

¹⁶⁵ Lajtha levele Szabolcsi Bencének 1948. január 17-én, idézi: Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 295. A teljes levelet közli: Kroó György, „Lajtha László arcképéhez”, in Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.), *Lajtha tanár úr. 1892–1992* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 21–29. és 47–60., 50–51.

¹⁶⁶ I.h.

¹⁶⁷ I.h.

¹⁶⁸ *A kockás füzet*, 62.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

A kérdés tárgyalása során fontos szem előtt tartanunk, hogy a filmzene nem különálló egységekként és nem teljes egészében tartalmazza a koncertelőadásra szánt Lajtha-műveket (3. táblázat). A filmben a szimfónia zárótételének első száztíz üteme például a film főcímeneként szerepel. Ezután rövid vágás következik, majd a film első jelenetében a tétel 169. ütemétől kezdve a 244. ütemig hangzik el a zene – a szimfóniában ezt a szakaszt perendosi előírás, majd egy fél ütemnyi szünet követi, látványosan „vágható” pontról van tehát szó. A film következő jelenete zenei kíséret nélküli szavalókórus, majd Becket Tamás király előtti megjelenését egy fanfár jelenti be a variációsorozatból. A király és Beckett párbeszédét követően, az érsek elvonulása után tér vissza ismét a zene, itt csendül föl a korábban – a 3. szimfónia zárótételének elrendezése szerint értelmezve – kimaradt több mint ötven ütem, a szimfónia fináléjában a 115. ütemtől a 168. ütemig terjedő szakasz. A szimfónia első tételét nyitó klarinét szóló és az ugyane tétel lezárásaként megfogalmazott korál a filmben későbbi, az érsek halálát ábrázoló képsorokhoz társul. Semmiképpen sem az elkészült, teljes szimfóniához alakította tehát Hoellering és Eliot a film cselekményét, hanem inkább a szimfónia egyes részleteihez, melyek azonban egymással könnyen felcserélhető és önmagukban is bizonyos keretek között módosítható szakaszokat jelentenek.

3. táblázat. A *Murder in the Cathedral* című filmben felhasznált zenék elrendezése

	Filmjelenet	Zenei részlet
1.	Főcím	3. szimfónia (op. 45) – a 2. tétel elejétől a 110. ütemig
2.	Bevezetés	3. szimfónia – 2. tétel, 170–245.
3.	Fanfár (Becket Tamás a király előtt) és harangozó jelenet	<i>Variations</i> (op. 44) és 3. szimfónia – 2. tétel, 115–168. ütem
4.	Szavalókórus	2. hárfakvintett (op. 26) – 2. tétel
5.	Becket Tamás szobájába vonul	<i>Variations</i> – 1. közjáték
6.	Első kísértő	<i>Variations</i> – téma, majd 1. variáció
7.	Becket első monológja	<i>Variations</i> – 2. közjáték
8.	Második kísértő	<i>Variations</i> – 3. variáció (részlet)
9.	Becket második monológja	<i>Variations</i> – 3. variáció vége és 3. közjáték
10.	Harmadik kísértő	<i>Variations</i> – 4-5-6. variáció

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

11.	Becket harmadik monológja	<i>Variations</i> – 4. közjáték
12.	Negyedik kísértő	<i>Variations</i> – 7-8. és 10. variáció
13.	Dramatizált kórusjelenet (családi idill)	Trio (op. 47) – 2. tétel
14.	A lovagok érkezése	3. szimfónia – 2. tétel, 346–476. ütem (a tétel végéig)
15.	Szavalókórus	1. hárfakvintett (op. 26) – 2. tétel
16.	Becket halála, szavalókórus	3. szimfónia – 1. tétel (klarinétszóló, majd kórus) 1–25. ütem és 54–157. ütem (a tétel végéig)

Mindezek alapján úgy tűnik, hogy a filmzenéhez Lajtha bizonyos keretek között problémamentesen alakítható – kiúztatott figurációkkal dolgozó vagy szünetekkel tagolt – kisebb egységeket, ha tetszik mozaikdarabokat készített, melyeket a filmjelenetekhez könnyen, plasztikusan, kirakósjáték módjára lehetett hozzáilleszteni, és mindemellett – egy szigorúan szerkesztett zenei formától lényegesen eltérő módon – a témacsoportok sorrendje is felcserélhetővé vált. A zene és a filmjelenetek illeszkedésének finomhangolását a sokszor szinte időtlenséget sugalló képhatás, például a közelítés vagy távolítás sebességének szabad megválasztása, a kép kimerevítése megoldhatóvá, sőt mi több evidenssé tette. A cselekmény átalakítására tehát a zene rugalmassága miatt nem volt szükség, a képi világ kivitelezésének módja pedig a zene szabadságát biztosította. 1948-ban Szabolcsi Bencének a következőképpen írja le a munkafolyamat menetét Lajtha:

Én nem festek alá, nem magyarázok zenével, – jól megértette Hoellering, hogy ezt nem lehet és erre semmi szükség sincsen. Nem köt egyéb, mint az idő. Ez pedig – lévén a muzsika időben elhangzó, – nem idegen formaalkotó princípium.¹⁶⁹

Az idő mint, úgymond, „formaalkotó princípium” valóban különösen fontos szerepet tölt be Lajtha filmzenéiben és szimfonikus műveiben egyaránt. Kompozícióival kapcsolatban már említette a szakirodalom a vizuális erejű gesztusokat, az érezhetően drámai

¹⁶⁹ Lajtha levele Szabolcsi Bencének 1948. január 17-én. Idézi Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 295. Kroó, *Lajtha arcképéhez*, i.m., 51.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

indíttatást.¹⁷⁰ Mivel a hagyományos értelemben vett zenei formák – például a szonátaforma – merevségétől határozottan idegenkedett, így egyfajta gesztusokon alapuló zenei gondolkodásmódból alakította ki szimfóniáinak rendhagyó formavilágát. A filmzene és a zeneszerzői attitűd tökéletesen egymásra talált. A formálásmódhoz és az idő kérdéséhez szervesen kapcsolódik egy másik, a variációsorozat és a 3. szimfónia felépítésében egyaránt tetten érhető sajátosság: a kisebb-nagyobb formaszakaszok egyfajta elvágása, megvágása a zenei folyamat logikus helyein. Ezáltal egy-egy formailag egységes részlet a zenei folyamat egészéből kivehetővé válik, filmzeneként könnyen adaptálható építőkö lesz belőle. A jelenségnek maga a zeneszerző is tudatában volt, sőt részletezte is a korábban már említett, 1948-as londoni előadásában:

Becket Tamás bírái előtt állva így szól: „Ártatlan vagyok!” Ehhez a fontos jelenethez 8 percnyi zene volt szükséges, három részre osztva. Ezt úgy oldottam meg, hogy a címfeliratokkal egy időben induló tételt komponáltam, amely bizonyos pontjain szétválasztható. Igen könnyű azt megoldani, hogy a zene darabokra „vágható” legyen. Lényegében minden zenei forma – a legtöbb klasszikus típus is – „vágható”, hiszen az epizódok, stb. 1-1 új szakasz csatlakozási pontjánál leválaszthatók.¹⁷¹

Igazat adhatunk Lajthának abban, hogy az úgynevezett klasszikus típusok is többnyire vághatóak. Az alapvető különbség azonban például egy klasszikus szonátaforma és Lajtha egyes tételeinek „vághatósága” között a terjedelem: míg egy klasszikus tételtípusban nagyobb formaszakaszok után következik „leválasztható” csatlakozási pont, Lajtha filmzenéjében a funkcióhoz igazodva a csatlakozási pontok adott esetben sűrűbben követik egymást. Egy ilyen „vágható” szakaszt találunk a 3. szimfónia első tételében, ahol különböző zenei hangulatok gyors egymásutánban váltakoznak. A szimfóniában jelentős szerepet játszó klarinét gregorián jellegű dallama után következik az első vágási pont. Hirtelen mennydörgésszerű ütőhangszeres effektusokat hallunk, melyek egészen naturalisztikus hangzást kölcsönöznek a zenének. A klasszikus értelemben vett szimfóniától elvárható szonátaforma hagyományos felépítése helyett Lajtha zenéje itt is kisebb elemekből, kifejezésteljes gesztusokból építkezik.

A filmzenében felhasznált másik szimfonikus mű, a *Variations* („*Les Tentations*”) című variációsorozat is bőven tartalmaz az előbbiekkal rokonítható, vágható pontokat. A kompozíció témabemutatása után tizenegy, többnyire gyors vagy

¹⁷⁰ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 310.

¹⁷¹ Lajtha, *Zene és film*, i.m., 273.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

legalábbis lendületes tempójú variáció következik, közöttük négy lassabb tempójú, szemlélődő közjátékot – *interlude*-öt – helyezett el a zeneszerző. Az első közjáték zenei anyagának szándékos töredezettsége révén számos ponton megállítható lenne. A filmben ennek a zenei anyagnak úgynevezett „vághatóságára” tanulságos példát kínál az első kísértő megjelenését megelőző és azt aláfestő zene összeállítása. Először az említett első közjáték zenéje hangzik fel, majd a kísértő megjelenésekor a közjátékot egy ponton megállítva a partitúrában korábban szereplő szakasz, a variációsorozat témája hangzik el. A téma végeztével ott folytatódik a zene, ahol az előbb abbamaradt: a már elhangzott első közjáték után következő első variációval. A zenei folyamat mindkét esetben természetesen halad a maga útján, nem érződik erőltetettnek egyik megoldás sem. Ez a példa nyilvánvalóvá teszi, hogy Lajtha zenéje a „vágható” pontok jóvoltából nem csupán könnyen rövidíthetővé válik, hanem többféle elrendezést is elvisel. Bizonyos határok között az egyes mozaikdarabok sorrendje szabadon variálható. Ezek a filmzeneírás során megtapasztalt formaépítési lehetőségek Lajtha későbbi szimfonikus művészetének kialakítását érezhetően befolyásolták, és az általuk megismert szabadsággal új távlatokat nyitottak a zeneszerző előtt (3. táblázat).

Lajtha a főcímen és a zárójeleneten kívül elsősorban azokhoz a szakaszokhoz szolgáltatott zenét, melyek a főhős, Becket Tamás canterbury-i érsek megkísértését ábrázolják – ezekben a jelenetekben szimfonikus apparátust használt a zeneszerző. A kamarazenei együttesre méretezett szakaszok, a két kamaramű részletei Canterbury lakosainak mindennapjait ábrázoló filmkockák aláfestéseként szerepelnek: a szavalókórus megszólalását, illetve egy parasztcsalád beszélgetését illusztrálják. Az apparátusok eltérő mérete hangsúlyozza a két történeti lépték különbözőségét: egyrészt a nagyszabású történéseknek, azaz Becket Tamás történelmi tragédiájának, másrészt a Canterbury-ben élő egyszerű nép, a tragédiát kívülállóként szemlélő egyes emberek szűkebb perspektívájának ad hangot. A drámában Canterbury lakosai személytelenségükben vannak jelen: a görög színjátszás kórusait idéző alaktalan tömegként szerepelnek. A filmben alkalmankénti megszemélyesítésük emberibbé, érzékelhetőbbé teszi a közönség számára Becket mindennapi környezetét. Ezt az emberközelséget a zenében a kamarazenei szakaszok bensőséges hangzásvilága támogatja meg.

A filmzene legnagyobb részét kitevő variációsorozat szakaszai az érsek kísértőinek jelenetei közben hangzanak fel. Ez az arány talán nem is meglepő, hiszen a zene mint a csábítás eszköze régóta közkedvelt téma a művészetben és a filozófiában egyaránt. A

variációsorozat partitúrájában a komponálás dátumának kezdetét 1947 augusztusára teszi Lajtha.¹⁷² Majdnem fél évvel korábban, ugyanez év márciusában írt levelében Lajtha rögzíti Eliot gondolatát, melyet az író a zene és a filmjelenetek viszonyáról mondott: „az ön zenéjével lesz csak igazi a film, nagyon segíteni fog és emelni fogja szavaimat, gondolataimat, elképzeléseimet”.¹⁷³ A filmet megtekintve mintha világosabbá válna, mire célozhatott Eliot. Az egyes jelenetek statikusságát Lajtha zenéje valóban példászerűen ellensúlyozza, összetettebb értelmezési síkra emeli. Az élénk zenei textúra, a csillogó hangszerelés mintegy más dimenzióban közvetíti a kísértők szavait. Érzékletesen mutatja be azt a pezsgést, azokat a világi gyönyöröket, melyeket az első kísértő sakkozás közben az érseknek részletez. A második kísértő hatalmat, dicsőséget kínál Tamásnak. Az előző jelenettel közel megegyezően lezajló párbeszédet a zene teszi igazán egyedivé: Lajtha zenekarának rézfúvós pompája, maestoso előadói utasítása érzékletesen adja vissza a kísértő által felajánlott világi nagyságot. A harmadik kísértő opportunizmusát, gátlástalan érdekhajhászását a zene ide-oda hajló motívumainak állhatatlansága, a szólamok súlytalan fürgesége jellemzi. A kísértők zenei anyagai között mintegy átvezetésként mindegyik alkalommal a hegedűket előtérbe állító közjátékok hangzanak el, melyben a zenei anyag visszatérése, ismétlődése Tamás rendíthetlenségét, a kísértésekkel szemben tanúsított ellenállásának erejét nyilvánítja ki.

A negyedik kísértő szavait – melyek a filmben T. S. Eliot hangján hangzanak el – az angolkürt olykor egészen hátborzongató hatást keltő szólójával társítja Lajtha.¹⁷⁴ A zenében a szólóhangszer használata által kiemelt individualizmus szemléletesen festi az érsek önmagával vívott küzdelmét. Hiszen a negyedik kísértő immár nem kínál világi javakat, sem felhőtlen gyönyört, hanem önnön vágyaival, magasztosnak és önzetlennek hitt szándékai fonákjával kísérti meg az érseket. Szavai hatására Tamás rádöbben: a nagylelkűség és az önfeláldozás mögött is állhat hiúság és önzés, az erkölcsi győzelem vágya ugyanúgy a mások felett aratott győzelem mámorából fakadhat, s ezért nem az önmagában szemlélt tett, hanem a mögöttes indok számít igazán. Döbbenetes erejű, ahogyan a negyedik kísértő szavai – és az azt kísérő angolkürtszólo – után a korábbi kísértések dramaturgiájából megszokott zenei megoldás, az összefoglaló-feloldó

¹⁷² A befejezés 1948. ?[olvashatatlan]/16. A partitúra megtalálható a Lajtha-gyűjteményben. Jelzet: MZA-LL-LI-Mus. 7.041:1 és 7.041:2.

¹⁷³ Lajtha levele feleségének 1947. március 29-én. *Önarckép tollal* (3), 9–10.

¹⁷⁴ Az 1952-ben New Yorkban kiadott szövegkönyvből kiderül, hogy a munka kezdetén Hoellering a dráma teljes szövegét hangfelvételre rögzíttette Eliottal. Ez adta az ötletet a rendezőnek, hogy a negyedik kísértő szavait a filmben magára az íróra bizza. Eliot–Hoellering, i.m., V.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

vonóskari szakasz nem hangzik el újra. Mintha ezen a ponton egyszerre megtört volna Tamás addig rendíthetetlen állhatatossága.

Bár messzemenően illeszkedik a film egyes történéseinek dinamikájához, és a szüzsé ismeretében könnyen társítható az egyes filmjelenetekkel, mégsem programzene a variációsorozat. Talán maga Lajtha fogalmazta meg igazán pontosan a filmet alkotó három művész, Eliot, Hoellering és önmaga munkafolyamatának természetét:

Három művészi kategória, és azok képviselője van jelen: a „film-koreográfus”, azaz a rendező, az író vagy költő és a zenész. Bizonyos fokig egymástól függetlenül, de összehangoltan is dolgoznak.¹⁷⁵

A variációsorozatának alapjául szolgáló téma Lajtha saját leleménye, nem szó szerinti idézet, sem önidézet (1. kotta). A dallam vonala világosan felismerhető rokonságot mutat a 3. szimfónia második és egyben zárótételének egyik melléktémájával, mely az említett tétel 40. ütemében a kürtön hangzik fel elsőként, majd többször felbukkan a zenei folyamat különböző pontjain (2. kotta). Első ütemében mindkét dallam kisszeptim távolságot jár be, valamint megegyezik a két melódiát záró motívika, a felfelé lépő tiszta kvart és a közvetlenül ezután lefelé lépő kisterc hangköz is, mely hosszan kitartott hangban, *calando* előadói utasítással ellátva cseng le. A ritmikai és dinamikai különbség egyfajta tématranszformációként hat. Ezek az önálló hangversenytermi előadásra szánt kompozíciókat összekötő motívumazonosságok azt látszanak alátámasztani, hogy Lajtha a filmzenekomponálás idején párhuzamosan dolgozott a művek részletein. Miközben formálódott a filmzene, az azonos zenei materiát tartalmazó szimfonikus alkotások – a variációsorozat illetve a 3. szimfónia – is elkészültek. Az egyes szakaszok ugyanabból a zenei alap gondolatból kinőve, ám mégis két, formájában és hangvételésben is különböző zeneműben találták meg helyüket.

Moderato ♩=92 THÉME

1ers Vons

pp très court

calando
presque rien

1. kotta. *Variations („Les Tentations”)* – A variációsorozat témája, 1–5. ütem.

¹⁷⁵ Lajtha, *Zene és film*, i.m., 271.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia



2. kotta. 3. szimfónia – 2. tétel, 39–45. ütem.

A mindkét melódiavonalat záró, lefelé lépő tercpár története itt még nem ér véget. A filmben ugyanis szinte egyfajta „Leitmotivként” tér vissza, és megjelenése minden alkalommal Tamás alakjához kapcsolódik valamilyen formában (3. kotta). A filmzenében a tercpár elsőként az érsek kísértőinek feltűnése előtt hangzik el, amikor a zavartalanul magára maradt Tamás belép szobájába, és az oltár előtt letérdelve imádkozni kezd.¹⁷⁶ Az érsek monológjaihoz társított zenében sokszor elhangzik e tercmotívum kissé variált formája, olykor egészen hangsúlyosan, máskor mintegy a dallamvonal lezárásaként, szinte szándékosan rejtőzködve a kíváncsi szemek előtt. Ez a megoldás kifejezetten különös annak tükrében, hogy Lajtha a wagneri vezérmotívum-technikára „tévedésként”, sőt egyenesen „bűnként” hivatkozott,¹⁷⁷ példaként emlegetve föl, hogy egy C-dúr hármashangzatnak – Wagner kard-motívumának – semmi köze sincs a kardhoz. A filmzenében mégis tagadhatatlanul vezérmotívumszerű funkciót tölt be az említett tercmotívum, annak ellenére, hogy két, lefelé tartó tercpárnak sincs közvetlen köze Canterbury érsekéhez és e világból származó vagy egy másik dimenzióból érkező kísértőihez.



3. kotta. *Variations („Les Tentations”)* – 2. közjáték, 257–259. ütem. Az érsek kisterces vezérmotívuma a hegedű szólamában



4. kotta. 3. szimfónia – 1. tétel, 2. ütem. Az eltorzított vezérmotívum – az érsek halála

¹⁷⁶ A *Murder in the Cathedral* dvd felvételének 35. percében, a variációsorozat első közjátékában. A Pécsi Szimfonikus Zenekar 1995-ben rögzített hangfelvételén 2'18"-tól 2'20"-ig. Marco Polo, 8.223669.

¹⁷⁷ *A kockás füzet*, 72. Egy 1962. november 19-re datált beszélgetés lejegyzése.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Figyelmet érdemel a Tamás alakjához kapcsolódó zenei részletekben a terc pár hangszerelésének változása, ami nem mellesleg egy újabb összekötő kapcsot jelent a variációsorozat és a 3. szimfónia zenei anyaga között (3. és 4. kotta). A filmben jellemzően a vonóskaron hangzik fel Tamás vezérmotívuma, mely rendre a hegedű szólamában kap helyet – e megoldás alapján válik kézenfekvővé a feltételezés, miszerint a Lajtha szimfóniáiban gyakorta felhangzó szólóhegedű vagy egyéb vonós szólóhangszer egy tragikus hőst, az adott kompozíció narratívája pedig az e hős által végigjárt kálváriát hivatott megjeleníteni. Hasonlóképpen sokatmondó és a későbbi szimfonikus alkotások hangszerelési megoldásaira is jellemző adalék, hogy a filmzenében fúvós hangszer nem korábban mint az érsek végzetének beharangozójaként veszi át e jelentőségteles motívumot. A lovagok érkezését követően az érsek sorsát vállalva megjelenik a színen, és belépését a tercmotívum a fafúvókon és a trombitán felhangzó változata jelenti be (3. szimfónia – 2. tétel, 470–473. ütem).¹⁷⁸ A filmzenében a gyilkosságot követően a klarinét szólójában kap helyet a motívum, és a teljes film egyetlen naturalisztikus, sőt borzongatóan brutális képi jelenetéhez, a saját elfolyó vérében fekvő érsekhez társul (4. kotta). Figyelemre méltó, hogy míg a hegedűn felhangzó motívum a variációsorozat sajátja, addig az áthangszerelt tercmotívumot tartalmazó a szakasz a 3. szimfónia nyitótételének klarinétszólójában, előkéssel eltorzítva és a kisterccsel enharmonikus bővített szekundus leírásban szerepel. Ez a motivikus kapcsolat szintén a két kompozíció zenei anyagainak egy közös alap gondolatból történő párhuzamos formálódását, és az elkészült részletek hangversenydarabokká való későbbi összeállítását látszik bizonyítani.

A motívum hangszerelésének jelentőségteles átlényegülése kapcsán érdemes visszautalnunk Lajthának arra a megoldására, hogy szintén fúvós hangszerrel, az angolkürt szólójával kísérte a testtelen negyedik kísértő vészjós, a végső tragédiát mintegy előrevetítő szavait. Ez alapján úgy tűnik, mintha Lajtha zenekarában a vonóskar és a szólót játszó vonós hangszer az életet, a küzdő hőst, míg a fúvósok a transzcendenciát, a misztériumot jelenítenék meg.¹⁷⁹

¹⁷⁸ A filmben 1:17'30" másodpercnél.

¹⁷⁹ A fúvósok és vonósok hasonló szerepekben tűnek föl a 8. szimfónia (op. 66) második tételének kétrészes „éjszaka-zenéjében” (*Lent et triste* és *Lent et calme*). A tétel részletes elemzése értekezésem II.4. alfejezetében szerepel.

3. Toposzok a kései szimfóniákban

Lajtha kései szimfóniaciklusában meghatározó szerep jut azoknak a többé-kevésbé állandó zenei eszközöknek, hangszerelés- vagy szerkesztésbeli megoldásoknak, melyek hasonlóságuk alapján toposznak tekinthetők. Ezek közé a toposzok közé tartozik a korálszerű szerkesztésmód, a tizenhatodos *perpetuum mobile*-szerű tematika, a fúvós és vonós hangszerszólók megformálása által sugallt dramaturgia, valamint a kisszekundos sóhajmotívumok és a belőlük továbbvezetett dallamformulák, többek között a B-A-C-H motívum. A kései szimfóniák zenei világát mintegy megelőlegező 3. szimfóniában és a variációsorozatban – a *Murder in the Cathedral* filmzenéjében – szintén felbukkantak ezek a toposzok, és a film szüzséjéből fakadóan jellemzően tragikus képzettársításokkal bírnak. Ez alapján azt feltételezhetjük, hogy megjelenésük a szimfóniákban is valamiféle tragédia zenei megfogalmazását jelzi. A tragédiaélmény különféle zenei megjelenési formáinak listázása, valamint a toposzok műveken átívelő jelentéstartalmának kibontása előtt érdemes kitekintnünk a vizsgálódás középpontjában álló kései szimfóniaciklus keletkezésének időszakára, melyre 1961 tavaszán Lajtha sokatmondóan a „tragédiák koraként” hivatkozott.¹⁸⁰

Lajtha már a 8. szimfónia (op. 66) megírását követően, 1960 márciusában úgy érezte, hogy kimerítette a tragikus szimfóniák lehetőségeit:

Én magam nagyon szeretem ezt a VIII. szimfóniát, s ha csak valami közbe nem jön, úgy érzem, hogy a tragikus szimfóniák sorozatát egyelőre befejeztem. [...] Most érkeztem oda, hogy nem tudom, milyen tragédiát tudnék megírni¹⁸¹

Lajtha mégis hamarosan megírta 9. szimfóniáját (op. 67), amely zenei eszköztárát tekintve egyértelműen a tragikus szimfóniák sorozatát folytatja. A mű megszületésének okairól szólva a zeneszerző nagyzenekari műveinek az 1960/1961-es évaddal kezdődő betiltását emlegette fel, melyet néhány hónappal korábban Barraud-hoz írt levelében is megfogalmazott.¹⁸² Mindazonáltal azt sem zárhatjuk ki, hogy a Barraud által ígért bemutató lehetősége lendítette előre az új szimfonikus mű munkafolyamatát.

¹⁸⁰ A kockás füzet, 60.

¹⁸¹ I.m., 23.

¹⁸² Lásd értekezésem első fejezetét.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

A komponálás a zeneszerző feleségének megjegyzése alapján 1960 őszen már tervben volt,¹⁸³ bár ebből az időszakból a kompozíció leendő hangulatvilágára vonatkozó megjegyzés nem maradt fenn. Lajtha 1961 áprilisának közepén említi először a művet, ami kijelentései alapján ekkor már javarészt készen volt.¹⁸⁴ A tervezés pontosságát bizonyítja, hogy Lajtha felesége 1960 októberében valóban 1961 április végére ígérte a mű elkészültét Henry Barraud-nak.¹⁸⁵ Az így elkészült 9. szimfónia azért is jelentős, mert a zeneszerző saját bevallása szerint csupán e mű befejezése után értelmezte egységként a teljes kései szimfóniaciklust, melyet ekkor látott körvonalazódni és egyben beteljesedni. Ezzel függ össze Lajthának az az Erdélyi Zsuzsanna által 1961 áprilisára datált kijelentése, miszerint „lezáródik a kor, a tragédiák kora”.¹⁸⁶ Egy évvel később, 1962. április 10-én szintén Erdélyi jegyezte fel a zeneszerző szavait:

Most, hogy IX. szimfóniámat befejeztem, úgy érzem, hogy egy ciklus végére tettem pontot. [...] Most érzem a IX. szimfónia után először, hogy nem kívánom a tragikus szimfóniasorozat folytatását.¹⁸⁷

Ugyanebben az időben, 1962 tavaszán valósulhatott meg az a hosszabb külföldi utazás, amely végre valóra váltotta a Lajtha-család egy részének sok éve ellehetetlenített találkozását. Angliában, a Manchesterhez közeli Wilmslow városában találkozhatott 1948 óta először újra a zeneszerző fiaival, Ábellel és az ifjabb Lászlóval, és itt ismerte meg végre személyesen idősebbik fiának családját, addig csak fényképeken látott menyét és két unokáját.¹⁸⁸ A találkozást kis idővel később, immár az akkor csehszlovákiai Gottwaldoból (ma Csehország, Zlín)– az 1962. július 13. és 21. között megrendezett IFMC kongresszus helyszínéről – feleségének szóló egyik levelében így nyugtázta: „Együtt voltunk, kik együvé tartozunk.”¹⁸⁹

E látogatás után írt leveleiben Lajtha gyakran említi az angliai élmények hatására megfogalmazott új, „könnyes, boldog” 10. szimfónia terveit, amire többször a wilmslow-

¹⁸³ Lajtháné levele Barraud-éknak 1960. október 15-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 36–37.

¹⁸⁴ „A IX. szimfóniámat tulajdonképpen befejeztem, hisz az első két tételt már megírtam, csak most le kell tisztázni, s a kis fecnijeimből – mert azokra szoktam összetömörítve írni – megcsinálni a partitúrát.” *A kockás füzet*, 55.

¹⁸⁵ Lajtháné levele Barraud-éknak 1960. október 15-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 36–37.

¹⁸⁶ *A kockás füzet*, 60. Egy levelében Lajtháné valóban 1961 áprilisának végére ígérte Barraud-nak a mű elkészültét. Lajtháné levele Barraud-éknak 1960. október 15-én. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 36–37.

¹⁸⁷ *A kockás füzet*, 62.

¹⁸⁸ Ábel felesége, Marie és két lányuk nem tudott személyesen jelen lenni a találkozón.

¹⁸⁹ Például Lajtha levele feleségének 1962. július 14-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.601:2.

i szimfónia címmel utal.¹⁹⁰ Ha az Erdélyi által megadott időpontra támaszkodunk, akkor a tragikus szimfóniaciklus így is, úgy is lezárult volna, ebben nem feltétlenül játszott volna döntő szerepet az 1962-es angliai tartózkodás. A nyugati utazás idején írt levelekből sugárzó valóban „könnyes boldogság”, a hihetetlennek tűnő élmények hatása alatt megfogalmazott néhány soros képeslap-üzenetek meghatottsága mégis egyértelműen tükrözi a tervezett 10. szimfónia elképzelt hangvételét.¹⁹¹

Feltételezhetünk-e a meg nem írt tizedikhez hasonló önéletrajzi indítást a tragikus művek háttérében is, és ha igen, akkor mi lehetett vagy inkább milyen részletekből tevődött össze az a tragédiaélmény, melyet Lajtha nem is egyetlen szimfóniában, hanem csupán egy nagyszabású szimfóniaciklusban tudott kifejezni? Kézenfekvő lehet a gondolat, hogy az 1950-es évek második felében a zeneszerző körül egyre halmozódtak a tragikus történések, és műveinek egyre komorabb hangja aktuális lelkiállapotát tükrözte. Ennek az interpretációnak némileg ellentmondhat Lajtha egy gondolata, melyet élet és művészet egymástól sokszor látványosan elváló útjaival kapcsolatban fejtett ki 1952 augusztusából származó, Mariay Ödönnek írt levelében.¹⁹² Miután felvázolta egy vidám opera komponálásának terveit, melynek Mariay készíthette volna a librettóját, Lajtha a következőképpen folytatta gondolatmenetét:

Ne vedd kérlek megnemértésnek, iróniának vagy akármilyen másnak, hogy éppen Tőled, ki súlyos gondokkal terheltelen élsz, várok visszhangot ötletemre. Nézd pl. Beethovent. Akkor írta legvidámabb műveit, amikor legjobban tépázta a balsors, és akkor a tragikusakat, amikor simább volt élete folyása. Nem ő az egyedüli. Schubert életéből is idézhetnék. Élet és művészet ilyen vonatkozásban nem haladnak párhuzamosan.¹⁹³

Solymosi Tari Emőke Lajtha színpadi műveiről szólva egy bővebb szakaszt idéz ebből a levélből, alátámasztandó ezzel, hogy a művészet Lajtha számára egyfajta „irreális világot”, a művészi alkotómunka pedig a „menekülés lehetőségét” jelentette.¹⁹⁴ Bár az

¹⁹⁰ „[...] a wilmslowi X-ik symphonia a könnyes boldogságról”. I.m. Egy másik, keltezés nélküli levélben, szintén feleségének: „[...] ha lehet könnyes boldog szimfóniát írnom, „Wilmslow” lesz a neve.” Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.621:2.

¹⁹¹ Lajtha László és felesége képeslapja Pap Lajosnak 1962. május 22-én és 1962. június 6-án Monte Carlóból és Párizsból. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.597:1/a–b.

¹⁹² Mariay Ödön (1883–1952) író, a *Szép művészet* című folyóirat szerkesztője, a Petőfi Társaság tagja. 1906 és 1941 között a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium tisztviselője. Lajtha és Mariay kapcsolatáról lásd Bakó Endre, „Lajtha László Mariay Ödönért”, in Uő, *Rejtett vízjelek* (Debrecen: Hajdú-Bihari Napló, 2008), 327–332.

¹⁹³ Lajtha levele Mariay Ödönnek 1952. augusztus 9-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.349/a. Kiadása: Bakó, *Lajtha László Mariay Ödönért*, i.m., 328–329. 329.

¹⁹⁴ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 19.

idézetben megfogalmazott gondolatmenet bizonyos értelemben valóban alkalmazható Lajtha saját élethelyzetére,¹⁹⁵ a levél értelmezéséhez mégis fontos adalék, hogy Mariay ekkoriban politikai üldözöttként rendkívül nehéz, sőt túlzás nélkül elviselhetetlen körülmények között élt, és Lajtha biztató szavainak célja feltehetően nem az esztétikai hitvallás, hanem elsősorban a vigasztalás volt.¹⁹⁶

A tragédiák ugyanakkor mintha vonzották volna Lajthát. A zeneszerzői önelemzésekben – legyen szó akár *A kockás füzet*ben rögzített vallomásokról, akár Lajtha levelezéséről – a szimfóniák kapcsán szinte soha nem marad el a „tragikus” jelző használata. Az is feltűnő ugyanakkor, hogy a kevésbé tragikus vagy egyenesen vidám hangvételű szimfóniáival, a 4. és a 6. szimfóniával alig foglalkozik ezen elemzésekben. *A kockás füzet* feljegyzéseihez és a szimfóniákat behatóan elemző-értelmező Weissmann–Lajtha levelezéshez időben közelebb áll ugyan az 1957 és 1961 között írt három utolsó, tragikus szimfónia, de minden bizonnyal nem ez lehet a kizárólagos magyarázat zeneszerzői önelemzéseknek a tragikus művekre irányuló preferenciája tekintetében. Lajtha ugyanis az utolsó tragikus szimfóniákhoz hasonlóan sűrűn emlegeti az 1948-ban írt 3. szimfónia zenei megoldásait, továbbá az 1952-ben befejezett 5. szimfónia háttérében húzódó jelentéstartalmat is fölvezet, miközben az 1951-ben és 1955-ben írt 4. és 6. szimfónia – a két könnyedebb hangvételű alkotás – észrevehetően a háttérben marad, említéseikkor Lajtha egy-egy rövid mondatra szorítkozik.¹⁹⁷ Az elemzéseket és megjegyzéseket áttekintve az lehet az olvasó érzése, mintha Lajtha zeneszerzői energiáit mindenekelőtt a tragikus karakterű művek megformálásában koncentrálna volna, és visszatekintve is ezeket a zenéket értékelte volna bizonyos értelemben a legmagasabbra alkotóműhelyének termései közül.

A szimfóniákon kívül Lajtha egyéb saját műveinek karakterét, illetve más zeneszerzők egyes kompozícióinak hangvételét feltűnően ritkán nevezte tragikusnak. Kivételként említhetjük, amikor Vaughan Williams 4. szimfóniáját (1931–1934) éppen ezzel a szóval jellemezte.¹⁹⁸ Lajtha leveleiben életrajzi események leírásakor elvétve bár, de gyakrabban és többnyire következetesen fordul elő a „tragikus” mint jelző. A fiától,

¹⁹⁵ Mint azt Solymosi Tari Emőke hangsúlyozza, a Lajtha-életmű egyik legvidámabb darabja, a *Capriccio* című balett például 1944-ben készült el. I.h.

¹⁹⁶ Mariay négy hónappal később, 1952 decemberében meghalt. Bakó, *Lajtha László Mariay Ödönért*, i.m., 328.

¹⁹⁷ Például: „(A IV. Tavasz szimfónia más vonal.)” vagy „A VI. szimfónia megint egy vidám szín.”. *A kockás füzet*, 63.

¹⁹⁸ „Hatalmas ereje [t.i. a 4. szimfóniáé], nagy tragikus feszültsége mindenütt mély hatást keltett.” Lajtha László, „Vaughan Williams”, *LÖI* I. 282–286., 284. Az említett Vaughan Williams-szimfónia partitúrája nem található meg Lajtha hagyatékában.

Ábeltől és családjától való elszakítottságra utal ezzel a szóval; arra az időszakra, amikor személyes találkozásra nem volt lehetőségük, és egyetlen kommunikációs csatornájuk a levelezés lehetett, mondván: „A levél pedig, tragikusan csak levél.”¹⁹⁹

A családjától való fájdalmas és megváltoztathatatlanak tűnő elszakítottságon kívül Bartók Béla haláláról szólva használja több helyen is ezt a szót Lajtha. 1954. január 2-án Esteban Feketének írt levelében így fogalmaz: „Más úton haladok nemcsak én, hanem más európai kartársaim is, és a letragikusabb, hogy erre az útra áttérve halt meg időnek előtte Bartók Béla.”²⁰⁰ 1957 áprilisában a következőképpen írt Weissmann Jánosnak: „Szerintem Bartók halála többszörösen tragikus. Tragikus azért is, mert akkor amikor az igazi remekművek követték volna egymást, élete megszakadt.”²⁰¹ 1962. július 14-én feleségének hasonló gondolatot fejt ki, miközben párhuzamba is állítja saját tevékenységét a Bartókéval: „és utazni, dirigálni – és 70 éves múltam. Vagy én is olyan tragikusan haljak meg, mint Bartók: »úgy megyek el, hogy még tele volt a zsákom«.”²⁰² Ugyanakkor nem kizárólag Bartók halálát nevezte „tragikusnak”, hanem Weissmann-nak írt levele tanúsága szerint Stravinsky stílusának végérvényes megváltozását is ekképpen definiálta: „Nem veszed-e észre, hogy válhat Stravinsky 12Tonler-é, (ez a tragédiája, de ez külön levelet igényel).”²⁰³

A tragikus jelző tehát minden esetben a megvalósulatlanságot, a beteljesületlen reményeket, a kihasználatlanul maradt lehetőségeket írja le. Minden esetben hasonló jelentéstöbblettel bír, és így többet láthatunk benne, mint csupán egy szomorúságra okot adó helyzet szentimentálisan túlzó megfogalmazását. Mivel Lajtha szóhasználata a tragikum jelentéstartalmának leírásában és általában más megszólalások esetén is rendkívül következetes, feltételezhetjük, hogy a tragikus hatású elemeket zeneműveiben is összeköti valamiféle jelentésbeli szál. A következőkben ezt a feltételezett közös jelentéstartalmat vizsgálva kísérlem meg bemutatni a tragikum ábrázolását Lajtha kései szimfóniáinak – a 3., 5., 7., 8. és 9. szimfóniáinak – zenei anyagában. Elsőként azokat a tragikum kifejezéséhez kötődő eszközöket tekintem át, melyek az egyes művekben csupán egyszer vagy szórványosan bukkannak föl. Ezután térek rá azoknak a

¹⁹⁹ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 5-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.472:1.

²⁰⁰ Lajtha levele Esteban Feketének 1954. január 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.370:1.

²⁰¹ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. április 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.426:1.

²⁰² Lajtha levele feleségének 1962. július 14-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.602:2.

²⁰³ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.464:1. Kijelentésével Lajtha ismét mintha Aszafjev nézeteihez kerülne közel, aki 1949-ben a következőképpen nyilatkozott: „De Stravinszkij [sic] is ott végezte, ahol számos kispolgári »zendülő«, – átment a legsötétebb reakció táborába.” Aszafjev, *Új zenei esztétikáért*, i.m., 682.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

jelenségeknek tárgyalására, melyek a szimfóniaciklus több tagját fűzik össze, és ezzel megteremtik a tragikum zenei ábrázolásának koherens érzetét (4. táblázat). Az elemzés során a tragikust kifejező zenei megoldásnak tekintem a zenetörténetben hagyományosan ehhez a jelentéskörhöz kapcsolódó műfaji utalásokat (gyászinduló, stilizált sirató); tragikus tartalmú zenei allúziókat (utalások *A kékszakállú herceg vára* bizonyos szakaszaira); a zenei tradícióban szenvedésmotívumként meghonosult motívumokat (kisszekundos sóhajmotívum és a belőle kibomló B-A-C-H motívum). Szintén tragikus jellemzőként tekintek az olyan egyedi szerkesztésmódokra, melyekben a drámai kontrasztok szoros egymás mellé állítása fejt ki tragikus hatást. Ide tartoznak a motorikus szakaszoktól közrefogott korálszerű dallamok megszólalásai vagy a vonós hangszerek lírai szólói.

Az egyes művekben a tragédia élményét kifejező zenei eszközök megegyeznek vagy legalábbis szervesen kapcsolódnak egymáshoz, a hasonló megoldások közötti súlyponteltolódás azonban mindegyik szimfónia esetében sajátos kontextust alakít ki. Mintha a zeneszerző a tragédiát különböző nézőpontokból – vagy, mint arról Lajtha maga vallott Erdélyi Zsuzsannának – „grádusról grádusra” lépve mutatná be.²⁰⁴ Ezek szerint az 5. szimfónia Erdély tragédiáját festené, a 7. szimfónia Magyarországot, a 9. szimfónia pedig gregorián idézeteivel és allúzióival egy egyetemes európai tragédia-élmény kifejezésére lenne hivatott.²⁰⁵ Mindegyik kompozícióra – és Lajtha stílusára általában – jellemző a szabad formaépítés, a dallamok szabad fejlesztése és átalakítása, egyáltalán a melódiaközpontú gondolkodás, valamint bizonyos hangszerelésbeli fordulatok következetes alkalmazása.

²⁰⁴ *A kockás füzet*, 60.

²⁰⁵ I.h.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

4. táblázat. A tragikum jelentésköréhez társítható zenei eszközök Lajtha kései szimfóniáiban

Tételek száma	3. szimfónia		5. szimfónia		7. szimfónia			8. szimfónia				9. szimfónia		
	1.	2.	1.	2.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.
gyászinduló						X								
„Könnyek-tava” allúzió						X							X	
sírató			X	X		X								
„Hajsza” allúzió				X										X
B-A-C-H motívum					X							X		
sóhajmotívumok	X	X	X	X	X				X			X	X	X
ütőhangszeres effektusok	X	X	X	X	X				X			X	X	X
korálszerűen szerkesztett dallamok	X		X	X			X				X	X	X	X
vonós hangszerszólók	X			X		X					X	X		
motorikus szakaszok		X		X			X			X	X	X		X

3.1. Korálszerűen szerkesztett dallamok

A 3. szimfónia első tétele lezárásaként hallható, és filmzenei minőségében a teljes *Murder in the Cathedral* záró korálról Lajtha a következőképpen nyilatkozott:

Nem tudom elégszer ismételni, hogy mennyire nem programzenét írtam, mégis egy angol szent, Becket Tamás imádkozott székely módra. (I. tétele a III. szimfóniának: székely korális.) Ugyanez a zene a filmé is.²⁷

A korálszerű szerkesztésmód a későbbiekben is állandó toposz maradt Lajtha szimfóniáiban, e dallamok megjelenésére ő maga is nyíltan hivatkozott. Ezek szerint az 5. szimfóniában a „Boldogasszony anyánk” szövegkezdetű néphimnusz – Lajtha szóhasználatával „korál”²⁸ – dallamát használta fel, a 7. szimfónia (op. 63) Himnusz-idézetben kiteljesedő szakaszát pedig „záró korál”-nak nevezte.²⁹ 8. szimfóniájának fináléját elemezve szintén korálként nevezte meg a „Jaj, régi szép magyar nép” szövegkezdettel idézett Rákóczi-dallamot, a „Boldogasszony anyánk” dallami rokonát.³⁰

A korálszerű szerkesztésmód ezek szerint egyértelműen toposzként jelenik meg a kései tragikus szimfóniák struktúrájában. Nemcsak a szerkesztésmód, a kis lépésekből kibontakozó dallammozgás, a jellemzően izoritmikus akkordhasználat és a harmonizálás teremt kapcsolatot e korálszerű szakaszok között, hanem a kompozíció dramaturgiájában betöltött szerepük is sok tekintetben azonos. A 3. szimfóniában a korált követő zárótétel elején tizenhatodos motivika hangzik föl, ami Lajtha csatazenéinek jól felismerhető hangját teremti meg. A *Murder in the Cathedral* filmzenéjében a főcím alatt hallhatjuk, majd az érsek gyilkosává váló lovagok első érkezését is ugyanez a tematikus anyag illusztrálja. A két zenei anyag egymás mellé állítása már ebben a szimfóniában is megjelenik – a zeneszerző megjegyzése szerint a tételpárban a „szent” és a „zsarnok” arcképét mintázta meg³¹ –, jóllehet itt még csak egy alkalommal kerül egymás mellé a kétfajta matéria, a későbbi szimfóniákban pedig sűrűbb lesz a váltakozás. A 3. szimfónia dramaturgiáját, „két arcképét” továbbgondolva a két pólus, a korálszerű dallamok és az erőteljes, feltartóztathatatlan harci zenék közvetlenül egymás melletti szerepeltetése révén e két toposz küzdelmét követhetjük nyomon a kései szimfóniákban is. A „zsarnok”

²⁷ *A kockás füzet*, 60.

²⁸ I.m., 15.

²⁹ I.h.

³⁰ I.m., 48.

³¹ „A II[I]. szimfónia két tétele tulajdonképpen két portré: a szenté és a kegyetlen zsarnoké.” *A kockás füzet*, 62. A szövegben tévesen 2. szimfónia szerepel, de a kontextusból egyértelmű, hogy a 3. szimfóniáról van szó.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

arcképeként említett tétel egyenletes és folyamatos, *perpetuum mobile*-szerű mozgásához a nyolcadok vagy tizenhatodik önmagukba visszakanyarodó, szekundlépésekből kialakított dallamvonala társul. Hasonlóan szerkesztett szakaszokkal találkozhatunk a 7. szimfónia Himnusz-idézetet tartalmazó zárótételében, a 8. szimfónia feltételezhetően Lajthától származó jellemzése szerint Edgar Allen Poe költészetének kísértetiességét idéző víziójában, illetve a 9. szimfónia zárótételének zenei anyagában is. Érzelemmentes motorikusságával, önmaga körüli céltalan forgásával az emberi hangot megidéző, korálszerű dallamok letisztultságának ellentétét teremti meg.

A 8. szimfónia zárótételében különösen sűrűn váltakozik a korál és a harci zenére alludáló zenei textúra. Ez a szimfónia – mint arra a zeneszerző felesége utalt egyik levelében –, egy olyan tragédia kifejezése, mely nélküli a vigasz nyújtotta feloldást és megkönnyebbülést.³² Dramaturgiája ugyanakkor különbözik a hetedikétől: míg az végig a tragikum vonzaskörében mozog, egy tragédiaélmény körül koncentrikus pályákon kering, addig a 8. szimfónia hangulati struktúrája lineáris irányt követve tart a világosságból a sötétségbe. A furcsán vidám, groteszkbe hajló árnyalatokkal játszó nyitótételt követően keresztülhalad egy scherzón, melyet Lajtha motorikus, harci zenéinek gépies hangja ural, majd a dantei pokol köreiből ér véget.³³ A scherzo tételre az előadáshoz Barraud által jegyzett műismertetésben is alkalmazott „cauchemar” szó *A kockás füzet* lapjain is feltűnik, itt a zeneszerző jellemzi ezzel a szóval a tétel hangulatát.³⁴ A Lajtha-hagyatékban található dokumentumok alapján az 1961. május 16-án Párizsban lezajlott előadás előtt a szervezők néhány mondatos leírást kértek Lajthától a műre vonatkozóan.³⁵ Ez az önelemzés, ha elkészült is, nem maradt fenn a hagyatékban, de *A kockás füzet*ben és a későbbi műsorfüzetben található szöveg mindenesetre valószínűsíti, hogy Lajtha részletekbe menően konzultált Barraud-val, és az ismertetés saját elképzeléseit tükrözi. Mivel a koncertplakát és a programfüzet egyaránt ösbemutatóként tünteti föl az előadást,³⁶ nem lehetünk biztosak abban, hogy Lajtha ejtett-e szót a mű 1960. május 21-ei budapesti elhangzásáról.

³² Lajtha Lászlóné 1961. április 12-ei levele Lajtha francia kiadójának, Leduc-nek. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.565:1. A 8. szimfóniáról szólva: „C'est une tragedie sans consolation.” I.h.

³³ Lajtha Lászlóné szavai a fentebb hivatkozott, Leducnek írt levélből: „un Inferno quasi Dantesque”. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.565:1. Hasonlóan jellemzi a művet a zeneszerző *A kockás füzet* lapjain. *A kockás füzet*, 59. Ezek alapján feltételezhető, hogy a műsorfüzet Lajtha és Henry Barraud együttműködéséből készült.

³⁴ *A kockás füzet*, 59., és Barraud ismertetése a műről az 1961. május 16-ai párizsi koncerthez. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 7.868.

³⁵ Programfüzet és hozzá mellékelte levél a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 7.869.

³⁶ „Sa VIII^e Symphonie sera exécutée en création mondiale le mardi 12 mai 1961 au Théâtre des Champs-Élysées par l'Orchestre National de la R.T.F., sous la direction de Manuel Rosenthal.” Programfüzet a

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

A 8. szimfóniában a tizenhatodos zenei anyag már a harmadik tételben felbukkan, ám ott még nem válik egyeduralkodóvá. Sokatmondó Lajtha megjegyzése, miszerint ez a harmadik tétel egy másik szimfóniában egy másik tételtípus helyén is állhatna.³⁷ Valóban, a motivikai és karakterbeli tulajdonságok alapján zárótételnek is beillene Lajtha valamely kései szimfóniájában, a 8. szimfónia esetében a zeneszerző azonban tovább megy a tragédia kibontásában. A zárótétel alapkaraktere pontozott ritmikájával és erőteljes rézfúvós és ütőhangszeres színeivel mintha Lajtha harci zenéinek sorát folytatná. A 13. ütemben azonban a zenekari tutti kavargásából néhány ütem idejére kiemelkedik egy korálszerű dallam, a Rákóczi-dallam egy változata (5. kotta), a harsonák megismétlik a motívumot, majd mintha mi sem történt volna, folytatódik a katonai asszociációkat keltő, ütőhangszeres hangszínek által uralt zene (5. táblázat).

Poco più ♩ = 96

Gdes Fl. 1.2. *ff* *sfz*

Pte Fl. *f* *sfz*

Htb. 1.2. *ff* *sfz*

C.A. *ff*

Cl. 1.2. (La) *ff* *sfz*

Sax. Alto (Mi b) *ff*

Bons. 1.2. *ff*

5. kotta. 8. szimfónia – 4. tétel, 13–14. ütem. Rákóczi-dallam a fúvósckaron

A tétel dramaturgiája ezután mintha a korálszerű dallam és a mélyben kavargó csatazene küzdelmét mutatná be a szerkesztésmód és a hangszerelés eszközeivel. Az

Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 7.869. Az 1961. május 16-ai koncertet a fennmaradt műsorlap szintén ősbemutatóként hirdette („première audition mondiale”), annak ellenére, hogy Magyarországon már egy évvel korábban, 1960. május 21-én bemutatta Ferencsik János vezényletével a Magyar Állami Hangversenyzenekar. A budapesti koncertről kritika is megjelent: Pernye András, „Magyar bemutatók”, *Muzsika* 3/3 (1960. március): 41. A francia programot Manuel Rosenthal dirigálta, helyszíne a Théâtre des Champs-Élysées volt. A műsorlap megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 7.870.

³⁷ *A kockás füzet*, 19.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

egyfajta rondótémaként is értelmezhető Rákóczi-dallam megszólalásai a teljes zenekaron vándorolnak végig, különböző hangszerkombinációkkal árnyalva a megszólalásához társított színeket. A dallamot rendre a motorikus ritmikai modellen alapuló harcias, militáris zenei toposz fogja közre, sőt utolsó megszólalása a 190–191. ütemben már egyenesen egy katonai asszociációkat keltő hangszínhez társítva, a rézfúvókön csendül fel, így simulva lassanként bele a tétel militáris hangzásvilágba. Ezzel a zeneszerző azt a hatást éri el, mintha a kezdetben éteri hangszínekhez társított Rákóczi-dallam fokozatosan megadná magát a katonai asszociációkat keltő zenei környezet hatásának, amellyel korábban még küzdelmet folytatott. Ebben az olvasatban a 74–75. ütemben az eltorzított hangközökkel felcsendülő témaalak már a megingás jelének bizonyul (6. kotta). A közvetlenül ezt követő imitációs dallamforma (76–79. ütem) még erőt venni látszik magán, a későbbiekben azonban kénytelen erejét veszítve hozzáidomulni a tétel egészének hangzásához, a Rákóczi-dallam által képviselt világ vereségét fogalmazva meg a zene eszközeivel.

The musical score shows measures 74 and 75. A dashed line above measure 74 indicates a measure rest for 8 measures. The score is for a full orchestra and includes parts for Harpe 1, Harpe 2, Cél., Xyl., Timb., Gr. C., C. cl. sans corde, and C. cl. avec corde. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and a change in meter to 5/4. Dynamics range from *mp* to *pp*.

6. kotta. 8. szimfónia – 4. tétel, 74–75. ütem. Az eltorzított Rákóczi-dallam a hárfa, a cseleszta és a xilofon szólamában, infernális ütőhangszeres hangszínnel társítva

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

A 74–75. ütem hangszerelése is sokatmondó. Ezekben az ütemekben a Rákóczi-dallam fúvós-kari megszólaltatását követően a xilofon, a cseleszta és a hárfa eltorzítva imitálja a melódiát. A hangzásban a xilofon éles hangzása dominál, mintha groteszk csontzenéjével kifigurázná a jajszót (lásd az 5. és a 6. kottapéldát). Mint arra a fentebbi megoldás következtetni enged, Lajtha az ütőhangszerek megszólalásait a szubjektummal mintegy szembehelyezte, és az embertelen, fenyegető világ egyik zenei reprezentánsaként alkalmazta műveiben. Ez a témátranszformációként értelmezhető variálás és az ütőhangszereknek érezhetően egyfajta infernális jelentéstartalommal történő társítása a Liszt Ferenc műveiben kikristályosodott hagyományig nyúlik vissza.

Formaalkotás terén is előszeretettel alkalmaz Lajtha ütőhangszeres foltokat. Erre láthatunk példát a 2. szimfónia fináléjának drámai lezárásában, ahol a timpani ütései felhangzása egy, az addigiaktól gyökeresen eltérő hangzásvilágnak nyit utat. A 7. szimfónia nyitótételében az egyes szakaszokat tagoló, összesen tíz alkalommal felbukkanó ütőhangszeres szakaszok hasonlóképpen formaalkotó szerepet játszanak.³⁸ A szimfónia nyitótételének formája emlékeztet ugyan a szonátaformára, amennyiben különböző hangvételű témacsoportokat szerepeltet, ám ezek egymásutánja nem felel meg maradéktalanul egy szonátaforma felépítésének, sokkal inkább az érzelmi töltet hullámzásaira fókuszál. Ezt a hullámzást emelik ki az ütőhangszerek megszólalásai. Esetenként piano induló és forte kitörésben kicsúcsosodó gesztusok (többek között lásd 100–104. ütem a B-A-C-H téma első megjelenése előtt, vagy 200–206 ütem a főtéma visszatérése előtt), máshol a fortétól pianóba visszahajló elhalványulás tanúi lehetünk (64–66. ütem, a lírai téma szaxofonon történő első felhangzása előtt), megint más helyeken egy pianótól pianóig visszatérő ívet írnak le (16–19. ütem, a melléktemaszerű lírai téma első megjelenése előtt).

³⁸ Az ütőhangszerek ilyesféle szerepköre mélyen gyökerezik a zenetörténetben, Stravinsky *Petruskájában* is ütőhangszer jelzi a két világ – a realitás és a bábok világa – közötti váltásokat. Hasonló megoldással él többek között a dán zeneszerző, Carl Nielsen 1928-ban írt Klarinétversenyében, ahol az ütőhangszeres effektusok – a kisdob megszólalásai – különböző hangulatú témacsoportokat választanak el egymástól.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

5. táblázat. A Rákóczi-dallam megjelenési formái és az egyes szakaszok karaktere a 8. szimfónia zárótételében

Ütemszám	1–12.	13–14.	15–16.	17–33.	34.	35–49.	50–70.	71–72.	73.	74–75.
Karakter, dinamika	harci zene, ff	Rákóczi-dallam, ff	Rákóczi-dallam, ff	harci zene, ff	átvez.	pasztorális, lírai téma, mp	harci zene, ff	Rákóczi-dallam, f	átvez.	Rákóczi-dallam elhangolva, mp
Hangszerelés	tutti	fúvóskar	harsona	tutti	ütők	klarinét + hárfa, vonóskar	tutti	fúvóskar	ütők	hárfa, celesta, xilofon

Ütemszám	76–79.	80–90.	91.	92–103.	104.	105–128.	129.	130–131.	132–189.	190–191.	192–204.
Karakter, dinamika	Rákóczi-dallam imitációval, ff	harci zene, ff	átvez.	vonós unisono	átvez.	lírai monológ, p	átvez.	Rákóczi-dallam, ff	harci zene	Rákóczi-dallam, imitációval ff	harci zene, fokozás, fff
Hangszerelés	klarinét, fagott, kontrafagott + rézfúvók+vonóskar	tutti	fafúvó + vonós	tutti	ütők	hegedűszóló	hárfa, ütők	hegedűk	tutti	rézfúvók +tutti	tutti

3.2. Hangszerszólók

Központi jelentőségű toposz Lajtha kései szimfóniáiban a zenekar valamely szólamából szólístává előlépő vonóshangszer alkalmazása. Az ilyen megoldással felcsendülő melódia már az 1930-as években, így gyakorlatilag a kezdetektől Lajtha zenekari eszköztárának részét képezte. Jelentőségteljes gesztusként csendül fel például a hegedűszóló az 1939-ben befejezett 2. szimfónia fináléjában (209–229. ütem, lásd a 2. táblázatot), vagy a különböző hangszerek szólói az 1941-ben komponált *Les Soli* (op. 33) vonószekari szimfónia tételében.³⁹ A *Murder in the Cathedral*hez komponált filmzenében immár egyenesen kulcsfontosságú szerepet kapott ez a technika, amikor a zeneszerző ezzel, a szimfonikus apparátus kontextusában figyelemfelkeltő hangszínnel társította Becket Tamás magányos vívódásait.⁴⁰ Gyakorlatilag a szubjektum szimbólumává tette a vonóskari tuttiból kiváló, mintegy az együttes fölé emelkedő hegedűszólót, amikor felhangzását az érsek alakjához, általános értelemben pedig az egyén személyes küzdelmeihez, magához az individuum legbelsőbb megnyilvánulásaihoz kapcsolta.⁴¹

Ez a rendhagyó és jelentőségteljes gesztus Lajtha kései tragikus szimfóniáiban kivétel nélkül előtérbe kerül. A megoldás nem csupán a hangzásvilágot határozza meg kamarazeneszerű áttetszőségével, hanem egyúttal a zenei kifejezésnek hangsúlyozott szubjektivitást kölcsönöz. A mélyebben a hagyományban gyökerező fúvósszólók mellett a zenekari tuttiból kiemelkedő szóló vonós hangszerek hosszan vezetett, szinte monologizáló hatást keltő dallamai mindenképpen ezt az érzetet erősítik a hallgatóban. Bizonyos szakaszokban egyenesen mintaként sejlik fel a filmzene formálásmódja. A variációsorozat második közjátékában például a szóló közben hallható, zörejeiből összeálló kíséret és a lezárásként fölfelé törekvő, semmibe vesző dallam vonala szinte idézetként hat a 8. szimfónia hegedűszólójának (128. ütem) megformálásában. Szintén jellemző, hogy a hegedűszóló visszaidéz egy, korábban a zenekari tuttin megismert

³⁹ Például a 2. tételben a brácsa szólója a 21. ütemtől egészen a tétel végéig vagy a cselló szólója a 3. tételben.

⁴⁰ A Becket alakjához társított religiózus felhangok akár egészen Ludwig van Beethoven *Missa Solemnis*ének Benedictus tételéig, azon belül is a tételben fontos szerepet játszó hegedűszólóig visszavezethetők. A Beethoven-mű szólójának „éter”, az „isteni jelenlét” megidéző hangulatát már a kompozíció korai elemzői is észrevételezték. Fr. Niecks, „An Analysis of Beethoven's »Missa Solemnis«”, *The Musical Times* 20/442 (1879. december 1.): 638–641., 639.

⁴¹ Egyén és közösség, zenekar és szólóhangszer viszonya Mozart versenyműveiben lépett elő hasonlóan sokatmondó dramaturgiai elemmé. A zenei anyag különböző karaktereinek jelentéstartalmáról, a motívumok egyes szólamok közötti átvételéről lásd többek között Susan McClary, „A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's »Piano Concerto in G Major, K. 453«, Movement 2”, *Cultural Critique* 4 (1986. augusztus): 129–169. McClary a zongora egyfajta „megtérítését” olvassa ki a versenymű második tételének struktúrájából. McClary, *A Musical Dialectic*, i.m., 154.

dallamot vagy annak reminiszcenciáját. Ilyen szerkesztésmódra bukkanunk az 5. és a 7. szimfónia zenei narratívájában, valamint az énekkarra és szimfonikus zenekarra komponált első mise (*Missa in tono phrygio*, op. 50) Agnus Dei tételében is.

A tutti anyag szubjektív felhangokkal gazdagított szólisztikus megismétlésén túl a drámai hatást sok esetben a szólók szerkesztésmódja, zenei környezetük eredményezi. A 7. szimfónia második tételében egy hosszú szakaszon át a szólóhegedű a főszerep (7. kotta). A magas regiszterben érzelemdús, romantikusan áradó melódiát hallunk, mely azonban mégsem tud érvényesülni: bárhová is igyekezne a dallam, a rézfúvók otromba, ellentmondást nem tűró akkordjai nem engedik kibontakozni. Hasonlóan talányos a 8. szimfónia fináléjában elhangzó, 23 ütemes hegedűszóló jelentése a 105–128. ütemben (8. kotta). A „tragikus freskó” közepette csendes, szemlélődő nyugalma szinte nosztalgikus emlékezőként hat, bölcsődalhoz hasonló, ringatást idéző ritmusok, kisterces motívumok bukkannak fel benne. A szólót lezáró, felfelé törekvő kromatikus skála felhangzott már a 7. szimfónia szólójához kapcsolódva is, ám ott csupán a szólóhegedűt kísérő zenekari szólásokban szerepelt. A 8. szimfónia fináléjának esetében ez a gesztus a szólóhegedű utolsó megnyilvánulása lesz, melyet a megelőző két ütemben (126–127. ütem) a zenekaron fenyegető dobütések előznek meg. Mindez azt sugallja, hogy ami a 7. szimfóniában a külső körülmények által támasztott akadályként, vagy kívülről érkező fenyegetésként jelent meg, az a nyolcadikban már felismert elkerülhetlensége miatt belső döntéssé vált. A tragédia és a tragikus egyik lehetséges definíciójához tartozik, hogy minden esetben valamilyen feloldhatatlan ellentétén alapul.⁴² Lajtha szimfóniáiban a hegedűszólók árnyalt megformálása a szubjektum törekvéseinek és az őt körülvevő olykor ellenséges, olykor csak könnyörtelenül sorsszerű történéseknek tragikus kibékíthetlenségét sejteti meg.

⁴² Johann Wolfgang Goethe 1824. június 6-ai levele Müller kancellárnak. Idézi: Szondi Péter, *Versuch über das Tragische* (Lipcse: Insel Verlag, 1961), 30.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

au Mouvt .

The musical score is for the 7th Symphony, 2nd movement, 124th measure. It features a full orchestra. The woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) are marked with *cort* (crescendo). The strings are also marked with *pp* (pianissimo). The woodwinds are marked with *p* (piano). The brass instruments are marked with *cort*. The harp is marked with *cort*. The strings play a chromatic ascent from G4 to D5. The woodwinds play a chromatic ascent from G4 to D5. The brass instruments play a chromatic ascent from G4 to D5. The harp plays a chromatic ascent from G4 to D5. The strings are marked *cort* and *pp*. The woodwinds are marked *cort* and *p*. The brass instruments are marked *cort*. The harp is marked *cort*. The strings play a chromatic ascent from G4 to D5. The woodwinds play a chromatic ascent from G4 to D5. The brass instruments play a chromatic ascent from G4 to D5. The harp plays a chromatic ascent from G4 to D5.

7. kotta. 7. szimfónia – 2. tétel, 124. ütem. Fölfelé tartó kromatikus menet előbb a fűvósok, majd a vonóskar szólamaiban

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

8. kotta. Lajtha 8. szimfónia – 4. tétel, 124–128. ütem. Fölfelé tartó kromatikus menet a hegedű szólamában

8. kotta. Lajtha 8. szimfónia – 4. tétel, 124–128. ütem. Fölfelé tartó kromatikus menet a hegedű szólamában

3.3. Kisszekundos motívumok

A kisszekundos sóhajtó, síró motívum alkalmazása gyakori alkotóelem, aminek gyökere a 3. szimfóniánál is korábbra, az *In memoriam* (op. 35) szimfonikus költeményig vezethető vissza. A 8. szimfónia második tételben (*Lent et triste*) jelentős szerephez jut, mivel belőle bomlanak ki a fúvóshangszereken központi szerepet kapó, tizenkéthangú témák, sőt a téma lezárása is a kisszekundos sóhajba torkollik.

9. kotta. 8. szimfónia – 2. tétel, 51–56. ütem. Tizenkéthangú téma a klarinéton

9. kotta. 8. szimfónia – 2. tétel, 51–56. ütem. Tizenkéthangú téma a klarinéton

10. kotta. 8. szimfónia– 2. tétel, 57–62. ütem. A téma tükörfordítása az oboán

10. kotta. 8. szimfónia– 2. tétel, 57–62. ütem. A téma tükörfordítása az oboán

A 7. és a 9. szimfónia zenei anyagában szintén kibővül a kisszekundos motívum, aminek eredményeképpen a B-A-C-H téma jelenik meg. Nem ez az első alkalom, hogy a nagy zenetörténeti múltra visszatekintő motívum feltűnik Lajtha műveiben. Már-már

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

egyfajta hitvallásként értelmezhető, hogy a zeneszerző 1923-ban komponált 1. vonósnégyesének (op. 5) nyitótételét, a már formaválasztásában is barokk mintákra utaló kettősűgát ezzel a jelentőségteljes, szimbólumszerű motívummal indítja útjára (11. kottapélda).⁴³

Adagio ♩ = 60

p esp.

11. kotta. 1. vonósnégyes (op. 5) – 1. tétel, 1–4. ütem. A B-A-C-H motívum a cselló szólamában

Az 1957-ben befejezett 7. szimfónia nyitótételében a rendhagyó szonátaforma exozíciójának végén, illetve a repríz analóg helyén, a tétel lezárása előtt nem sokkal, a 106–107. ütemben, zárótémaszerű funkciót tölt be a négyhangos motívum és a belőle továbbfejlődő zenei anyag, ez azonban mégsem jelenti azt, hogy valódi megoldásként hatna, és a tétel lezárása sem ebből a gondolatból fejlődik ki. Az is egyfajta befejezetlenséget sugall, ahogyan a különböző transzpozíciók közül az autentikus, B-ről induló változat látványosan hiányzik. A ritmizálás és a motívumhoz társított crescendo apropóján a zenei gesztus előre mutat a négy évvel később komponált 9. szimfónia megoldásai felé.

8

Gdes Fl.

12a kotta. 9. szimfónia – 1. tétel, 118–119. ütem. A B-A-C-H motívumot kísérő fűvós formula (kivonat)

⁴³ Lajtha zeneakadémiai tanulóévei alatt 1909-ben néhány hónapot Lipcsében töltött. *Fejezetek*, 22. Breuer idézi Kórodi András, egykori Lajtha-tanítvány szavait, miszerint Lajtha „Bachon tanította a zenét.” I.h.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

12b kotta. 9. szimfónia – 1. tétel, 118–119. ütem. A B-A-C-H motívum Cesz transzpozícióban (kivonat)

A 9. szimfóniában ismét több alkalommal hangzik fel a B-A-C-H fordulat, először Asz-ról, majd Cesz-ről csendül fel (12a–b kotta). Végül mintha a sokáig homályban maradt kinyilatkoztatás következne el, az eredeti transzpozícióban, B-ről csendül fel a motívum (13. kotta). Ugyanakkor mégsem problémátlan a zenei megfogalmazás, mivel a motívum jóllehet fősúlyon kezdődik, a melléksúlyra, a 3/4-es ütem harmadik negyedére Lajtha marcato és fortissimo utasítást egyaránt jelöl. Ráadásul a zenekari tutti sem követi unisono a motívumot, és nem is kísérőfigurációkat játszanak a hangszerek, hanem izoritmikus, vonalában azonban különböző melódiatöredéket. Ez a megoldás a hangszerszólamok dallamvonal szempontjából látványos függetlenedése révén az individualizmus zenei megfogalmazásaként értelmezhető.⁴⁴ Ezzel nemcsak a kései

⁴⁴ A szakasz a szólamok sokfélesége révén párhuzamba állítható Durkó Zsolt Széchenyi-oratóriumának (1981) egy szakaszával, melyben a huszonnégy szólamra osztott kórus azonos töről fakadó, ám végső megfogalmazás tekintetében különböző szólamai Mohács mindent átható tragédiáját szimbolizálják. Ozsvárt Viktória, „Mohács és más történelmi szimbólumok megjelenési formái a 20. századi magyar zeneszerzésben”, in Fodor Pál–Varga Szabolcs (szerk.), *Több mint egy csata: Mohács. Az 1526. évi*

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

szimfóniák tragikus ciklusát, hanem bizonyos értelemben az egész életművet is keretbe foglalja.⁴⁵ A személyes tragédiaélményből fakadó szimfóniákat a B-A-C-H motívum felidézése által a zenetörténetben található megannyi lehetséges előképpel hozza kapcsolatba a komponista; és így a magányos szenvedést általánosan emberi dimenzióba emeli.

13. kotta. 9. szimfónia – 1. tétel, 160–161. ütem. A B-A-C-H motívum (kivonat)

Mindazonáltal izgalmas jelenség, hogy Lajtha a nagy múltú motívumot látszólag bármiféle posztmodern áthallás nélkül alkalmazza, amennyiben felhangzása barokk mintákat idézve szinte kinyilatkoztatást szimbolizál. Ugyanakkor a 20. század első évtizedeiben a B-A-C-H motívum olykor már egészen különös zenei képzettársításokkal is találkozott. A Lajtha tájékozódási körébe tartozó Francis Poulenc például 1932-ben egy *Valse-improvisation* komponált Bach nevére, melyben a téma és fordításai egy szándékoltan triviális keringő témájául szolgálnak.⁴⁶ A frivolitással kacérkodó darab lezárásaként ráadásul egy négyhangos clusterben csendülnek föl a B-A-C-H hangok, ily módon feltűnően újraértelmezve és egyben eredeti, feltétlen tiszteletet parancsoló

Ütközet a magyar tudományos és kulturális emlékezetben (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019), 507–537., 536–537.

⁴⁵ Ménesi észrevételez egy B-A-C-H motívumot a második mise (op. 54) Credójának „Et incarnatus” szövegrészénél az alt szólamban (37. ütem), ami enharmonikusan (G-Fisz-A-A-Asz) valóban megfelel ennek a motívumnak, ám éppen az enharmonikus lejegyzés, a ritmikai bővítés és az egyszerű előfordulás miatt nem lehetünk teljesen bizonyosak a motívum használatának szándékos vagy az ornamentikából fakadóan véletlenszerű felbukkanásában. Ménesi Gergely, *Lajtha László egyházzenei művei*. DLA disszertáció, kézirat (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016), 53.

⁴⁶ Francis Poulenc, *Valse-improvisation sur le nom de Bach* (op. 62, 1932).

szerepköréből kaján gesztussal kiforgatva a szimbólumot. Poulenc műve a francia zenei folyóirat, a *La Revue Musicale* 1932 decemberi számához készült, hasonlóképpen, mint a szintén Lajtha személyes ismerősei közé tartozó Arthur Honegger *Prélude, arioso e fughetta sur le nom de Bach* című zongoradarabja.⁴⁷ Honegger műve szerkesztésmódjában is hivatkozik Bach stílusára, ilyen értelemben közelebbi rokonságban áll Lajtha nézőpontjával, mint a Bach művészetéhez saját bevallása szerint is ambivalens szálakkal kötődő Poulenc.⁴⁸

Lajtha és Bach viszonya sem nélkülözte az ambivalenciát: az özvegy visszaemlékezése szerint Lajtha „mindenekelőtt Mozartot, aztán Bachot, Beethovent” szerette.⁴⁹ Sokatmondó a zeneszerző fiának, ifjabb Lászlónak emlékezése is, melyből az körvonalazódik, hogy Lajtha az általa kétségtelenül tisztelt Bach művészetéből az emberi vonásokat hiányolta, az olyan vonásokat, melyek például Mozart műveiben jelen vannak.⁵⁰ 1954. szeptember 17-ei levelében Lajtha fiainak saját készülő Magnificatja kapcsán említi „Bach és a többiek harsogó, trombitáló, forte, barokkan-majesztózus” Magnificatjait, melyeket ő ekkor „már régen” nem szeretett.⁵¹

E töredékes megnyilvánulásoknak azonban lényegesebb adalékokat rejt az az 1931-ben a *Protestáns Szemle* hasábjain publikált recenzió, melyben Lajtha Albert Schweitzer munkásságáról, azon belül is elsősorban Bach-könyvének tanulságairól írt.⁵² A zenei publicisztika általános jellemzői és szófordulatai mellett figyelemre méltó Lajtha egy gondolata, melyben arról ír az elismerés hangján, ahogyan Schweitzer Bach műveinek motívumait felkutatva összeállította „Bach nyelvének úgyszólván egész zenei szótárát. Megtalálja – többek között – a vizek hullámainak, az öröm, a fájdalom, a szilárd hit, az ünnepélyesség, a járás lépteinek, a sóhajnak, a béke, a harc, az ördög, az angyal, az erő, a fáradt csüggedés, az ijedtség motívumait.”⁵³ A megállapításban egyrészt a dallamok „szótárszerű” rendszerezésének kodályi gondolata tükröződik, másrészt a motívika ilyen értelmű szimbolikus jelentéstartalma a Lajtha-féle toposzokban is

⁴⁷ Geoffrey K. Spratt, *The Music of Arthur Honegger* (Cork University Press, 1987), 243.

⁴⁸ Nicolas Southon–Roger Nichols (szerk.), *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart* (Ashgate Publishing Ltd., 2014), 188.

⁴⁹ *Két világ közt*, 43. Az említett zeneszerzők portréja a lakás falán is helyet kapott. I.m., 62.

⁵⁰ „Azt mondta: Bach, a hatalmas zseni, a muzsikával úgy tudott bánni, ahogyan csak akart, mivel ismert minden szabályt. Amit Bach kirázott a kisujjából (például egy sokszólamú fűgát), az olyan komplikált, hogy ma egy számítógép sem tudná létrehozni. De bizonyos szempontból Bach nem volt egészen emberi.” *Két világ közt*, 89.

⁵¹ *Önarckép tollal* (4), 14.

⁵² Lajtha László, „Schweitzer zenei munkássága”, *Protestáns Szemle* 40/2 (1931): 130–133. Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 242–244.

⁵³ Lajtha, *Schweitzer zenei munkássága*, i.m., 242.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

egyértelműen felismerhető. A Bach műveiben azonosítható zenei megoldások Lajtha szavai szerint „mindig ugyanazt a fogalmat, érzelmet vagy tárgyat kísérik”,⁵⁴ és bár ő maga sohasem vont nyíltan ilyesféle párhuzamot, szimfóniáinak toposzai mégis e bachi modell jelenlétét sejtetik.

⁵⁴ I.h.

4. Lajtha „éjszaka zenéi” – idill és tragikum határán

David Schneider *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* című könyvében egy teljes fejezetet szentel a bartóki „éjszaka zenéje” leírásának.⁵⁵ A zeneszerzésben fogalommá vált tételtípus a *Szabadban* (1926) című zongorakompozíció negyedik tételének címadása nyomán vált a zenei köztudat részévé.⁵⁶ Jürgen Hunkemöller ugyanakkor felhívta a figyelmet arra a tényre – amire Hunkemöllerre hivatkozva Büky Virág is rávilágít –, hogy az „éjszaka zenék” elsősorban szubjektív, kritikusi vélemények kikristályosodását jelentik, és kifejezetten szerzői intenció alapján igen kevés kompozíció tartozik ebbe a csoportba.⁵⁷ A *Szabadban* mindenesetre hamarosan igen nagy népszerűsége tett szert, és a tétel elnevezése egyszerű címből toposszá vált a Bartók zenéjéről folytatott diskurzusban.⁵⁸ Öt, egymástól félhangnyi távolságra elhelyezkedő hangból összeálló cluster képezi a hangzás állandó komponensét, az időnként megszólaló különös hangzások pedig az éjszakai állatok – tücskök, rovarok, békák – neszezését jelenítik meg.⁵⁹ A tétel második felében megjelenő két melódia az ember jelenlétét sejteti: az egyik egy korálszerű dallam, ami oktávkettőzéssel hangzik fel, a második melódia a népi furulya hangját imitáló táncdallam.

1947-ben, Bartók 1926-os éjszaka zenéjének elemzésekor Lendvai Ernő ugyanebbe a zenei típusba sorolja *A kékszakállú herceg vára* „éjszakából kiemelkedő-elmerülő” struktúráját.⁶⁰ Lajtha kottatárának fennmaradt darabjai között nem találjuk meg sem a *Kékszakállú*, sem a *Szabadban* kottáját,⁶¹ egy levelében maga a zeneszerző utal

⁵⁵ David Schneider, *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (University of California Press, 2006). A fejezet címe: „Tradition Transformed. »The Night’s Music« and the Pastoral Roots of a Modern Style”, 81–118. A könyvben Schneider nem kizárólag az „éjszaka zenéje” újszerűségét, hanem a magyar zenei és irodalmi hagyományhoz köthető vonásait is vizsgálja. A Tóth Aladár által is hivatkozott Kodály és Beethoven előképek mellett Schneider felhívja a figyelmet Erkel Ferenc, Mosonyi Mihály, Szendy Árpád, Dohnányi Ernő és Weiner Leó hasonló típusú zenéire. Schneider, i.m., 86.

⁵⁶ A tétel címe eredetileg „Hangverseny éjjel” volt. Somfai László, „Bartók Béla: Szabadban (öt zongoradarab)”, in Kroó György (szerk.), *A hét zeneműve 1983–84.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983): 210.

⁵⁷ Hunkemöller a *Szabadban* ciklus 4. tételét, a Mikrokosmos 4. füzetének Nottruno tételét és *A kékszakállú herceg vára* egyes szakaszait sorolja ide. Jürgen Hunkemöller, „»Klänge der Nacht« in der Musik Béla Bartóks”, *Archiv für Musikwissenschaft* 60/1 (2003): 40–68.; Büky Virág, „Dittáié – az éjszaka zenéi”, *Magyar Zene* 52/2 (2014. május): 137–158. 138.

⁵⁸ Schneider, i.m., 84.

⁵⁹ I.m., 81.

⁶⁰ Lendvai Ernő, „Bartók: Az éjszaka zenéje (1926.)”, *Zenei Szemle* 1/4 (1947): 216–219. 217.

⁶¹ A fennmaradt kották listája megtalálható a Solymosi Tari Emőke által szerkesztett <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=601> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.05. A kották a zeneszerző hagyatékából fennmaradt könyvekkel együtt jelenleg a BTK ZTI Zenetörténeti Múzeumának Lajtha- emlékszobájában elhelyezett szekrényekben találhatóak.

arra, hogy kottái nagy része a II. világháború idején megsemmisült.⁶² Írásos dokumentumok, széljegyzetek alapján tehát nem tudjuk rekonstruálni a bartóki „éjszaka zene” koncepciójáról vallott nézeteit, illetve azokat a módokat, ahogyan ezt a zenei típust értelmezhetette Lajtha. Ugyanakkor egy 1957 februárjában írt levele alapján arra következtethetünk, hogy néhány Bartók-művet még a II. világháború előtti időszakban elemzett. Mint a levélben Lajtha megfogalmazza: „Sajnálom, hogy az analysisben nem tudok kidolgozott adatokkal segítségemre lennem [sic], de tudod, hogy még 45-ben, a háborús események következtében kottáim nagy része elpusztult.”⁶³ Lajtha éjszakát megidéző zenéinek egy része azért sem követhette mintaként a bartóki „éjszaka zene” típusát, mert korábbi nála, a későbbiekben azonban számos ponton összekapcsolódott vele.⁶⁴

Az éjszaka a 19–20. század fordulóján a magányosságra ítéltetett alkotószellem kedvelt szimbolista toposzának számított.⁶⁵ Nyilvánvalóan Lajtha sem vonhatta ki magát a korszakra jellemző gondolkodásforma hatása alól, ugyanakkor mintha kezdetben kevésbé tragikus felhangokkal társította volna ezt a legsötétebb, leginkább magányos napszakot. 1915 augusztusában Lajtha a következőképpen számolt be a nyári éjszakáról:

Odahaza, tudom, most pompázik legszebben a nyár. Ilyenkor szoktam népdalgyűjtő útra indulni. Muzsikus csavargások. Künn lehet aludni a friss szénakazal tövében; – éjszaka csak langyos kis szellők hajtogatják a mindenféle mezei illatokat, az esti pásztortűz inkább csak szalonna-pirításra való, meg hogy messziről versenyt pirosoljon a kis ezüst csillaggal.⁶⁶

⁶² Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. február 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.420:1. A Lajtha kottatárából fennmaradt Bartók-partitúrák valóban kivétel nélkül a II. világháború után kiadott példányok. Különös ugyanakkor, hogy például Debussy művei egészen korai, 1908 és 1919 közötti kiadásokban maradtak fenn.

⁶³ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. február 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.420:1.

⁶⁴ Weissmann az éjszaka összefüggésében említi Lajtha 3. szimfóniájának 1. tételét, melyben „»a lélek sötét éjszakájáról« szerzett tapasztalatait” és a „Természetről és Életről” szerzett megfigyeléseit osztja meg a zeneszerző. A hangfestő textúrákat Bartók „kongeniális” „éjszaka zenéjével” hasonlítja össze Weissmann. Weissmann, *Lajtha László: A szimfóniák*, i.m., 200. Az összehasonlítás és a kategorizálás némiképp különös, mivel a 3. szimfónia alapvetően más hangulati tartalmat közvetít, mint Lajtha „éjszaka zeneként” értelmezhető természetképei általában. Weissmann megfigyeléseit konkrét zenei párhuzamokkal nem támasztja alá.

⁶⁵ Carl Leafstedt, „The Stage Works: Portraits of Loneliness”, in Amanda Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge University Press, 2001), 62–77. Leafstedt Krúdy Gyula *A vörös postakocsi* című könyvéről tett megjegyzésére hivatkozik, és Frigyesi Judit vonatkozó munkáját idézi. I.m., 63. Frigyesi Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Berkeley: University of California Press, 1998), 110.

⁶⁶ Lajtha levele a harctérről 1915. augusztus 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.004:1.

Megdöbbenően hasonló az éjszaka leírása egy negyven évvel később, 1955. március 7-én kelt levélben. Lajtha itt a következőket fogalmazta meg angol nyelven fiatalabb fia, Ábel feleségének, Marie-nak:

Talán mivel a legszebb nyári időben születtem. Emlékszem azokra az estekre és éjszakákra, amikor a szalmán vagy a virágos fűvön feküdtem, – egyedül voltam, – semmi hang, semmi mozgás, csak a millió és millió fölöttem ragyogó csillag.⁶⁷

Az idézetekben inkább vizuális ingerek és különböző szagok kapnak hangsúlyos szerepet, hangokról nem esik szó.⁶⁸ Azonban feltűnően sok olyan tételcímet találunk Lajtha életművében, amelyek valamilyen formában az éjszakára utalnak, és feltételezhetjük, hogy ezekben a zeneművekben az éjszaka valamilyen formában tükröződik (6. táblázat). Ezek egy része klasszikus formákra utal vissza, ilyen például a komponista első opuszának „Farsangi szerenád” című tétele, az 1936-os Divertimento „Sérénade” című negyedik tétele, vagy a *Capriccio* című balettben található „Sérénade”. A kései alkotókorszakban a szerenád műfaj eltűnik, helyette azonban feltűnik egy másik, az éjszaka nyugalalmát idéző zsánerkép, a bölcsődal.

⁶⁷ „Perhaps, because I was born in the nicest summer time. I remember on evenings or nights lying on the hay or on the flowery grass, – I was alone, – no sound, no movement, only the million and million glittering stars above me.” Lajtha levele Marie-nak és Ábelnek 1955. március 7-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.389:1.

⁶⁸ Figyelemre méltó adalék, hogy Lendvai Ernő a bartóki éjszaka zene elemzése kapcsán 1947-ben szintén a csillagok kiemelt szerepéről írt. „Bartók természettudományi érdeklődésének ismeretében korántsem meglepő ez a minden kottafejet kontrolláló, minden momentumra kiterjedő tudatosság. Jellemző esetet mesél Balázs Béla egy mesterünkkel töltött éjszakai sétájának emlékeit idézgetve. A mágikus kapcsolatról esett szó, ami a primitív embert a csillagokhoz fűzi. Bartók asztalán másnap csillagászati szakkönyvek heverték. Még évek múltán is számot tudott adni asztronómiai tájékozottságáról.” Lendvai, *Bartók: Az éjszaka zenéje*, i.m., 218. Ha Lendvai elemzését Bartók zenéjére vonatkoztatva nem is feltétlenül kell mérvadónak tekintenünk, a korszak gondolkodásmódját illetően jellemző adalék.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

6. táblázat. Címükben az estére vagy az éjszakára utaló Lajtha-művek

Opusz- szám, komp. éve	Cím	Apparátus	Ütemmutató, tempójelzés, zenei jellemzők
op. 1 (1913)	<i>Egy muzsikás írásaiból V. – Farsangi szerenád</i>	zongora	2/4, Allegro giocoso (Debussy allúzió?)
op. 1 (1913)	<i>Egy muzsikás írásaiból VI. – Nyugtalan sóhajtás a tavaszi éjszakába</i>	zongora	4/4, 6/4 stb. Moderato poco rubato quasi fantasando; arpeggiók, változó ütemmutató
op. 2 (1914)	<i>Mesék – 1. (...egyszer volt, hol nem volt...és egy kerti asztal, rajta egy lámpás arany kört húzott a két fa közé kifeszített függő hálóra...és a nyári éjszakába csak a csillagok...és csak a tücskök muzsikáltak...mondjon mesét kedves”...)</i>	zongora	3/4, Andante quieto; változó ütemmutató; pontozott ritmika, eltolt súlyozás
op. 2 (1914)	<i>Mesék – 3. (...kis mese a csöndről, a sötétről, a várásról és egy nagy karosszékről...)</i>	zongora	4/4, Andante A tétel középrészében összesen 4 ütemnyi „éjszaka zenét” idéző, recitativ szakasz <i>grazioso, sonore espressivo</i> előírással, szabad ritmikával.
op. 9 (1927)	1. vonóstrió – Sérénade I. (Marcia) Felvonulás II. (Canzonetta) Az ablak alatt III. (Fox-trott) Báli reminiscencia IV. (Scherzo) Csendes duhajkodás V. (Dialogue) Végül kinyílt az ablak VI. (Marcia) Elvonulás	hg., br., gka.	I. 6/4, Allegro, molto vivace, majd Meno mosso e piu quieto II. 3/4, Andantino (végig 3/4-ben marad) III. alla breve, Allegro IV. 6/4, Presto molto V. 4/4, Lento VI. 4/4, Moderato
op. 16 (1932)	Két kórus – I. Esti párbeszéd (Áprily Lajos versére)	vegyeskar	3/4, Molto moderato („A napsugár sem sejtí sírjainkat” szövegrészénél Sempre decrescendo e più quieto al fine)

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Opusz-szám, komp. éve	Cím	Apparátus	Ütemmutató, tempójelzés, zenei jellemzők
op. 25 (1936)	Divertissement – IV. Sérénade	szimfonikus zenekar	6/8, –
op. 26 (1937)	1. hárfaötös (<i>Marionettes</i>) – II. La nuit dans le foret	hárfakvintett (fl., hg., br., gka., hf.)	6/8, Andantino quieto (az első valódi „éjszaka zene”), oktávketőzések
op. 34 (1941)	<i>Trois nocturnes</i> I. Nuit de neige (Guy de Maupassant) II. Nuits de juin (Victor Hugo) III. Nuit d’automne (Henri de Régnier)	ének, fuv., hf., vonósnégyes	I. 6/8, – II. 3/4, – („On ne dort” szövegnél <i>toujours très tranquille</i>) III. 4/4, –
op. 38 (1943)	2. szvit - <i>A négy isten ligete</i> – III. Le chant de la nuit	szimfonikus zenekar	4/4, Molto quieto
op. 39 (1944)	<i>Capriccio</i> – 2. szvit - Sérénade	szimfonikus zenekar	2/4 + 3/4 + 4/4 + 3/4, Allegretto (menüett 2 + 3 + 4 + 3 osztással?)
op. 41 (1945)	3. vonótrió („Erdélyi esték”) – Négy vázlat vonóshármasra I. Tavaszi este vagy kora hold és a kökörcsines hegyi rétek II. Nyári este vagy a Végtelen melankóliája III. Őszi este vagy árnyak és csupasz fák IV. Téli este vagy szánút a ködben	hg., br., gka.	I. 2/2, – II. 4/4, Lento III. 7/4, Presto molto IV. 12/8, Molto vivace
op. nélkül (1955–1957)	Három bölcsődal	zongora	1. For Terry: Very Slow 2. For Christopher: Lento 3. For Kathryn and Adrian: Very Slow

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Az éjszaka Lajtha műveiben sokszor tűnik föl valamilyen hangsúlyosan költői kontextus részeként. 1962-ben emlékezett vissza első zenekari művére, melyet tizenhárom-tizennégy éves korában – tehát 1905–1906 körül – Ady hatására írt.⁶⁹ Bár az emlékek haloványságára utal a feltételes mód gyakori használata – „13–14 éves lehettem”, „talán Ady hatására” – a darab az emlékezés szerint egy szimfonikus költemény volt és *Az éjszaka* címet viselte.⁷⁰ Az Ady-inspirációt, ha a szimfonikus költemény valóban ebből az időből származott, az 1906-ban napvilágot látott *Új versek* valamelyik darabja jelenthette.⁷¹ Ugyanebben a visszaemlékezésben egyfajta elnéző iróniával emlegeti föl tíz-tizenkét éves korában – tehát a megadott életkor alapján 1902–1904 körül – írt zongoradarabjait és azok hangzatos címadását:

Hosszú című zongoradarabokat írtam, amely címek mind nagyon érzékeny, gyengéd tartalmakat fedtek. Egy ilyen címre még emlékszem: *A tavaszi lélek titka*. Bűn-rossz volt. Emlékszem *Sóhajok* című zongoradarab-ciklusomra. Körülbelül 10–12 éves koromban írtam.⁷²

Bár a Lajtha által hivatkozott fiatalkori zsengek nem maradtak fenn, és egyéb közvetett forrásból sem tudunk tájékozódni felőlük, sejtethetően rokonai és előfutárai lehettek a sok évvel később, a húszas évei elején járó zeneszerző műhelyéből kikerült zongoraműveknek. Meglepően hasonló címet visel például az *Egy muzsikusz írásai* (op. 1) hatodik tétele, a „Nyugtalan sóhajtás a tavaszi éjszakába”. Ezt a vonalat folytatja a következő szóló-zongoradarab sorozat, a *Mesék* (op. 2), melynek két tétele szintén az éjszakára hivatkozik és hasonlóan poétikus címet tudhat magáénak, ezekre a címadásokra utal tehát vissza pályája kései szakaszában Lajtha elnéző iróniával. A sorozatot nyitó tétel címe: „(...egyszer volt, hol nem volt...és egy kerti asztal, rajta egy lámpás arany kört húzott a két fa közé kifeszített függő hálóra...és a nyári éjszakába csak a csillagok...és csak a tücskök muzsikáltak...mondjon mesét kedves...)”; a harmadik darabé pedig: „(...kis mese a csöndről, a sötétről, a várásról és egy nagy karosszékről...)”. A zenei jellemzőket tekintve számos ponton megegyezik a felsorolt három zongoradarab. Ide

⁶⁹ Lajtha 1962. november 19-én rögzített visszaemlékezése. *A kockás füzet*, 68–69.

⁷⁰ I.m., 69.

⁷¹ Ady Endre, *Új versek* <https://mek.oszk.hu/00500/00588/html/versek01.htm> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.09. A zeneszerző könyvtárában fennmaradt legkorábbi Ady-kötet az 1908-ban megjelent *Vér és arany*. Ady Endre, *Vér és arany* (Budapest: Franklin Társulat, 1908). Az *Új versek* az 1909-es második kiadásban található meg. Ady Endre, *Új versek* (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1909).

⁷² *A kockás füzet*, 68.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

tartozik például a lassú alaptempó (Moderato, Andante quieto és Andante), valamint a mindegyik esetben rendkívül szabad ritmika, melyben olykor recitatív szakaszok bukkannak fel. A ritmikai szabadság pontos rögzítése miatt az ütemmutató mindhárom darab esetében váltakozik. Ezek a művek, bár az éjszakáról szólnak és rendkívül egyéni, bensőséges zenei eszközökkel fejezik ki a hozzá tapadó jelentéseket, még semmiképpen sem a bartóki értelemben vett „éjszaka zenék”, hiszen a *Szabadban* megfogalmazása előtt íródtak. Magányosságuk sem egy érett felnőtt személyiség izolációja, hanem inkább a meg-nem-értett, cikázó, ifjonti gondolatok felségterülete.

Dalos Anna hívta fel a figyelmet az „»éjszaka zenéje« toposz” hangsúlyos szerepére Lajtha kamaraműveiben.⁷³ A hárfasötösök esetében jellemzően a darabok lassú tételeiben figyelhető meg ez a sajátos hangzástípus. A susogó, neszező hangzó háttérrel többnyire a hárfá, a hegedű, a brácsa és a cselló arpeggiói, tremolói és pizzicatói szolgálatják, olykor a fuvola frullato technikával megszólaltatott hangjai vagy hosszú trillái is zörejeket idéznek. A hangzástípus azonosítása mellett Dalos rámutat az azonos toposzt megidéző tételek eltérő karakterére. Véleménye szerint a *Marionettes* „La nuit dans le foret” címet viselő lassú tétele egy mesebeli varázserdő hangzó képét festi, a második hárfáskvintett azonban a realitáson alapul.⁷⁴

A *Marionettes* lassú tételének tempóelőírása „Andantino quieto”, és ezzel visszautal a *Mesék* nyári éjszakát idéző nyitótételének „Andante quieto” utasítására. A „quieto” („csendes, nyugalmas”) előírás megjelenik egy további, éjszakára utaló kompozíció címében, ez az 1943-ban *A négy isten ligete* (op. 38) című balett zenéjéből összeállított 2. szvit harmadik tétele, a „Az éjszaka dala”. A quieto előírás nem kifejezetten gyakori a zeneművek előadói utasításaként, helyette sokkal inkább a tranquillo szerepel. Bartók műveiben alkalmanként találkozhatunk vele: a fiatalkori Hegedűverseny második tételében és az 1903-ban hegedűre és zongorára írt Szonáta második tételében bukkan föl.⁷⁵ Utóbbi tételben az előíráshoz con passione előadói utasítás társul. Ez alapján arra következtethetünk, hogy a quieto Bartók műveiben sem

⁷³ Dalos Anna, „Festő? Szobrász? Zeneszerző! Magyar zene Hungaroton felvételeken (1)”, *Muzsika* 43/12 (2000. december): 30–33. A Hungaroton 2000-ben jelentette meg azt a Lajtha-lemezt, melyre a két hárfasötös (1937, op. 26; 1948, op. 46) és az énekhangra és kamaragyüttesre készült *Trois Nocturnes* felvételét rögzítették. „Lajtha: Chamber Music with Harp” Hungaroton HCD 31776

⁷⁴ Dalos, *Festő? Szobrász? Zeneszerző!*, i.m., 33.

⁷⁵ A fiatalkori hegedűverseny második tételének 13-as próbajelénél a tempo (ma più quieto) az előírás. Ugyancsak *Quietto* szerepel a 16-os próbajel előtt 4 ütemmel. Az 1903-as hegedű-zongora szonáta második tételében a 177. ütemnél szerepel quieto előadói utasítás.

kietlen, hanem emberi érzelmektől fűtött éjszakát jelent, és ugyanezt a kifejezéstartalmat feltételezhetjük Lajtha hasonló előírással jelölt tétéleiben is.

A 2. hárfafőtös lassú tételének előírása egyszerűen *Lento*, tehát konkrétabb érzelemre vagy lelkiállapotra nem utal, és a korábbi kvintetthez fűződő hangulatbeli kapcsolatot sem állítja előtérbe. A darab zenei megoldásai azonban sok tekintetben megegyeznek a *Marionettes*-ben találhatóakkal. A tétel lezárása a *Marionettes*-ben *morendo*, a 2. hárfafőtösben *calando*, a dinamika többnyire *p* és *pp*, az ennél hangosabb jelzések inkább egyfajta gesztusszerű megnyilvánulást írnak elő a hangszerjátékosnak. A két kompozíció között eltelt több mint egy évtized talán a dallamalkotás gazdagságában és a hárfa professzionálisabb kezelésében érhető tetten. A 2. hárfafőtösben az egyes hangszerek – bár továbbra is kifejezik az „éjszaka zenéjének” jellemzésére használatos magányos szemlélődés képét –, mégis sokkal inkább kamarazenei relációba lépnek egymással. Olykor az lehet az érzésünk, hogy a hangszerek motívumai valóban reagálnak egymás jelenlétére, még akkor is, ha végül nem jutnak el a konfliktust feloldó egyetértésig.

A két hárfafőtös „éjszaka zenéje” toposzt hordozó lassú tételai alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy Lajtha éjszakája sokkal nyugalmasabb, békésebb, mint Bartóké, miközben mégis nagyban hasonló elemekből épül föl – megtalálható benne a cluster-szerű motívum,⁷⁶ az akkordfelbontások zizegése, a dallamfoszlányok és az állathangokat, madarakat idéző megszólalások. A *Marionettes* lassú tételében a fuvola és a hárfa között oktávpárhuzam hangzik fel, csakúgy, mint a *Szabadban* releváns szakaszában. Ami talán másképpen jelenik meg Lajtha „éjszaka zenéjében”, az az ember hangja, amit Bartóknál a korálszerű dallam és a népi furulyát idéző táncos tematika szimbolizál. Persze Lajthánál is jelen van az egyén: az ő megszólalását képviseli például a 2. hárfafőtös lezárása felé közeledve a szinte cadenzaszerű fuvolaszó a hárfa közbeszúrt glissandói fölött. Itt is az individuum jelenik tehát meg, ám ő egyáltalán nem szenved a magánytól, hanem inkább felszabadultan csapong benne, távol az emberi tekintetek keresztüzétől. Ez a kompozíció azonban még jóval Lajtha 1950-es évekbeli izoláltsága előtt íródott, és feltételezhetjük, hogy életkörülményeinek változása az „éjszaka zenéje” típushoz sorolható lassú tételek felépítésén is nyomot hagyott. A továbbiakban a kései, tragikus szimfóniák „éjszaka zenéinek” vizsgálata közben azt a kérdést feszegetem, hogy Lajtha vajon az életműbeli előzményekhez hasonló

⁷⁶ Például a *Marionettes* 17. ütemétől a hárfa szólamában.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

megbékéléssel vette-e tudomásul ekkor állandósulni látszó magányát, vagy érzékelhetünk-e bármilyen alapvető változást az éjszakához kötődő asszociációk terén.

Éjszaka zenének tekintem Lajtha műveiben azt a tételt vagy egyes tételek olyan szakaszait, ahol arpeggio, tremolo vagy glissando technikákból összeálló zenei háttér előtt, esetleg cluster hangzások megjelenése mellett egyes szólóhangszerek vagy a partitúrában szólistaként jelzett kisebb hangszercsoportok individuális megszólalása kerül a középpontba. A továbbiakban az ilyen megszólalások szerepét vizsgálom a kései szimfóniaciklus darabjainak dramaturgiájában, értelmezve az e szakaszokhoz jellemzően társuló hangszerezést, a tempójelzéseket és zenei karaktereket.

Az „éjszaka zene” Lajtha kései szimfóniáinak lassú tételeiben a kamaraművekéhez képest lényegesen bővebb hangszeres apparátus által nyújtott lehetőségeknek köszönhetően méginkább gazdag és sokrétű jelentéstartalommal bír. Elsőként az 1955-ben befejezett 6. szimfónia lassú tételében kap helyet ez a tételtípus, a hárfás kamaraművek lassú tételeinek rokona, majd állandó toposz marad a 7., a 8. és a 9. szimfónia lassújában is. A szóban forgó szimfóniatételek hangszerezésének megoldásai sok tekintetben hasonlóak, ami már pusztán a kottakép alapján is feltűnik, a Lajtha szerkesztésmódjára jellemző toposzok tehát itt is nyilvánvalóan jelen vannak.

A 6. szimfónia második tételében – tempóelírása *Très calme* – a kíséret textúrája a vonóskar neszezésével kelti az „éjszaka zene” hangulatát. E hangzásképből emelkedik a 9. ütemtől ki a fuvola közel nyolcvan ütemnyi szólója, mely a teljes tétel 153 üteméhez viszonyítva szinte egy látens fuvolaverseny illúzióját ébreszti fel a hallgatóban. A dallam helyenként mintha a Lajtha által sokszor saját szimbolikus motívumaként használt „Szegény legény” szövegkezdetű dallamra alludálna. Ezt támasztja alá a dallamot nyitó kvint lépés fölfelé, majd a dallamsort lezáró, lefelé tartó hármashangzat-motívum. Utóbbi ugyan dúrban hangzik el, ám Lajtha a dallamot éppen ilyen dúrosított formában már néhány évvel korábban, az 1950-ben komponált 7. vonósnégyes lassú tételében is felhasználta (14. kotta).

⑩

1. Solo (toute la mélodie bien en dehors)

Gdes Fl.

quasi *mf*, très doux et souple

14. kotta. 6. szimfónia – 2. tétel, 9–12. ütem. Kiemelve a „Szegény legény” allúzió a fuvolaszólabban

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

A tétel szerkesztésmódja – mint Lajtha műveiben sokszor – itt is hamarosan fellazul. A fuvola puha hangzása átadja helyét az oboa és az angolkürt nazális hangszínének, és kezdeti hangsúlyos szerepéhez képest meglepő módon nem is tér vissza a főszerephez a tétel folyamán. A fafúvók megszólalásait követően a cselló egy új, lírai dallamot játszik, ami a tétel csúcspontjának szánt ütemekben ismét a fúvósokon – ezúttal szaxofonon és oboán – imitációs szerkesztéssel csendül fel.

A szimfónia 1955-ös budapesti ősbemutatójáról Fábíán Imre írt kritikát, melyben a darab fantáziadús hangzását elismeréssel illette, azonban a szimfónia egésze határozottan hiányérzetet keltett benne:

A francia hatás kiváltképpen hangszerelő fantáziájának ötletességében s zenekarának színgazdagságában mutatkozik. Most bemutatott szimfóniájának is ezek a legértékesebb sajátosságai. [...] Költői átéléssel a lassú tételek sem ajándékoznak meg bennünket. Az egyszeri meghallgatás vezethet ugyan hiányosabb értékeléshez, de nem némíthatja el azt a hiányérzetet, amit azokban keltett, akik – helyénvaló elismeréssel a jeles magyar mester korábbi alkotásai iránt – a magyar zenei élet új eseményeként teljesebb értékű Lajtha-művet vártak.⁷⁷

A négy évvel később, 1959-ben komponált 8. szimfónia második tétele a kései „éjszaka zenék” egyik gondosan megszerkesztett és éppen ezért egyik legizgalmasabb példáját kínálja. Már a tétel kezdete megelőlegezi a különleges és jelentőségteljes mondanivalót, mivel kíséret nélküli nagybögőszóló hangzik fel, majd nem kevésbé meglepő folytatásként a kontrafagott veszi át a dallamot. A *Lent et triste* előírással jelzett tétel 6. ütemében az egyik hárfá arpeggiókból kialakított szólama egyfajta hangszőnyeg hatását kelti, miközben a másik hárfá clustereket szólaltat meg – innentől veszi kezdetét a zenei matéria jellemzői alapján is az „éjszaka zene” (15. kotta). Lajtha 1960 márciusában beszélt erről a tételről, részletesen elemezve a zenei folyamatot. Mint megfogalmazta, a „tradícionosan éneklő” fafúvós megszólalások után „ultrakromatikus” rész következik, melyeket Lajtha a „tizenkét hang rendszerével” szerkesztett meg (lásd a 9–10. kottát).⁷⁸

⁷⁷ F. I. [Fábíán Imre], *Lajtha László új szimfóniájának bemutatója*, i.m., 22.

⁷⁸ *A kockás füzet*, 21.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Lent et triste ♩ = 104 environ

Contrabasson

Cors

Trompettes (U)

Harpe 1.

Harpe 2.

Xylophone

Block Chinois

Caisse claire sans corde

Grosse caisse

Contrebasses

pp souple

avec sourd. pp

perdendosi

avec sourd.

mf

gliss.

pp

ppp

tr

pp

pp

toujours pp sans nuances

pp

perdendosi

(v)

15. kotta. 8. szimfónia – 2. tétel, 1–6. ütem

A 8. ütemben a második hegedű és a brácsa szólamában kisszekundos sóhajmotívumok szólalnak meg, majd az angolkürt kezd nagyívű szólóba a vonóskar neszezése fölött. Az 55. ütemben a klarinéton hangzik fel egy kromatikus dallam, aminek eleje egy tizenkéthangú melódia bemutatása. Amennyiben hangpárokban gondolkodunk, akkor az egymást követő párok közötti hangközök folyamatosan tágulnak: szekund, terc, kvart és kvint hangzik el. Az első pillanatban igen szigorúnak tűnő szerkesztés azonban hamarosan kilép a szilárdnak hitt keretek közül, és a dallam második szakasza már nem értelmezhető a tizenkéthangúság szabályai szerint. A 62. ütemtől újra felhangzik a dallam ugyanúgy A hangról indulva, ám ezúttal az oboán és nem az alapformában, hanem tükörfordításban indul a témafej. A hangköztágításban most a szextig jut, a tizenkéthangú rendszer keretei azonban fellazulnak. A fúvósok szinte beszédszerű monológjainak különös lezárása a 75–76. ütem, ahol izoritmikus tömbökben, mintegy egyéni arcélüket elveszítve játszanak, és ezzel a közjátékkal egy új szakasznak adják át helyüket (16. kotta).

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

Più mosso $\text{♩} = 168$

Gdes Fl. $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$

Htb. $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$

C. A. $\frac{3}{4}$

Cl. 1. $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$
(La)

Cl. 2. $\frac{3}{4}$
(Si b)

1. $\frac{3}{4}$
Cors

2. $\frac{3}{4}$
4.

Harpe 1. $\frac{3}{4}$
 $\frac{3}{4}$

Harpe 2. $\frac{3}{4}$
 $\frac{3}{4}$

Cél. $\frac{3}{4}$
 $\frac{3}{4}$

16. kotta. 8. szimfónia – 2. tétel, 75–76. ütem

A 77. ütemtől az addigi *Lent et triste* helyett *Lent et calme* lesz az előírás. A magányos éjszaka szomorúsága és gondterheltsége mintha a Lajtha fiatalkori „éjszaka zenéi”-ből ismerős quieto nyugalomba fordulna át. A hangszerelés és általa a hangzárkép gyökeresen megváltozik. Eddig a vonóskar szolgáltatta azt a hangzó háttérrel, ami előtt a fúvósszólók megszólalásaiból kibontakozó főcselekménye zajlott, most azonban a divisi vonóskar susogásából az első hegedű szólamából válik ki négy szólista. Dallamuk letisztultabb, kevésbé folyondárszerű. Ha nem is emlékeztet korálra, mégis egyfajta nyugalmat áraszt az egyenletesen haladó ritmika és a főként kis hangközlésekből

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

építkező dallam (17. kotta). A szakasz a 98. ütemben ér véget, ahol – mintegy a fenyegető külvilágból érkező figyelmeztetésképpen – fölfelé haladó kromatikus menetek hangzanak el (18. kotta), Lajtha tragikus kicsengésű vonósszólói jellemző lezárásainak gondolatköréhez csatlakozva. A 104. ütemtől a fuvola hasonlóképpen kromatikus, ám ezúttal lemondóan lefelé hajló megszólalása mintha mementóként emlékeztetné a vonóskart – az emberi lélek hangját – arra, hogy megszólalása egy nyugodt álmovilág képe volt csupán, amelyből vissza kell térni a realitásba. A tételt a vonóskar Lajtha kedvelt megoldásával H-Fisz üres kvinttel zárja le, a tonalitás ekképpen történő elbizonytalanításával a belső űrnek és bizonytalanságnak adva kifejezést.

Lent et calme ♩ = 126

4 Soli
1 ers Vons
(les autres)
p *très doux*

17. kotta. 8. szimfónia – 2. tétel, 78–81. ütem

4 Soli
1 ers Vons
(les autres)
2 ds Vons
div.
Alt.
div.
Vcelles
C. B.
div.
p *trem.*
tr. *gliss.* *pp* *trem.*
mf *chantant* *pp* *gliss.*
mf *chantant* *p*
1ere corde *mf* *chantant* *pp*
pp

18. kotta. 8. szimfónia – 2. tétel, 98–101. ütem

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

A fentebbi elemzésben körvonalazott hangulati kettősséget a komponistának a 8. szimfóniát érintő megjegyzései is alátámasztani látszanak. Lajtha 1961 áprilisában ugyanis éppen e tétel kapcsán a fúvóshangszerek szólóiról megjegyezte, hogy „nem lírai bánat, hanem melankólia”⁷⁹ fejeződik ki bennük, ami „a végén már nem is énekel, hanem inkább beszél.”⁸⁰ A hegedűk megszólalásáról ugyanitt a következőt olvashatjuk: „a hegedűk édesebb éneke, a legnagyobb fájdalom, a legnagyobb tragédia: búcsú a boldogságtól”.⁸¹ A zenei elemzésből megismert kép és Lajtha megjegyzései egybehangzóan afelé mutatnak, mintha a tételben kétféle éjszaka kétféle zenéje kapcsolódna össze: a fúvósok tragédiákkal terhelt, áthatolhatatlanul magányos éjszakája (*Lent et triste*) és a hegedű álmodozó, az egykori boldogságot idéző éjszakai éneke (*Lent et calme*). Előbbi a sivár jelen magányosságát jeleníti meg, utóbbi a fiatalság éjszakáinak boldog álmodozását idézi vissza, melytől a komponista tragikus búcsút venni kényszerült.

A 9. szimfónia lassú második tétele (*Lento*) első pillantásra nem tűnik tipikus éjszaka zenének. Bár a tétel elején az első hárfa trillája susogó háttérhangzást hoz létre, a szólamok tömbökben történő mozgatása nem kelti a magányos individuuum éjszakai szemlélődésének hatását. A hangzaskép a 62. ütemben változik meg, ahol az előírás „Plus lent. Calme, sans traîner” lesz. A hárfák inntől arpeggiókat kezdenek játszani, a kürtök szólamában pedig négyhangos cluster hangzik fel. A közel harminc ütemen keresztül kibontakozó szólót a 6. szimfónia második tételéhez hasonlóan itt is a fuvola játssza, ez a hosszas monológ azonban nem bizonyul többnek a tétel narratívájában nosztalgikus álomnál vagy álmodozásnál. A 90. ütemtől „sec” és „marqué” előírásokkal ellátott, két ütemes ütőhangszeres effektus szakítja félbe, majd a tétel elején megismert, nagyobb hangszer-tömböket foglalkoztató szerkesztésmód veszi vissza az irányítást. Ezt követően az eltérő karakterű szakaszok váltakozása felgyorsul: helyenként a ritmikus figurák által dominált izgatottabb tempót ír elő a szerző, máshol pedig a tétel kezdetéről ismerős textúrát idézi vissza. A fuvolaszólo nemcsak hangszerelése miatt tarthat számot az érdeklődésre, hanem a melódiaépítés szempontjából is, mivel ráirányíthatja a figyelmet Lajtha éjszaka zenéinek egy további jellemző vonására, ami a dallamalkotás mikéntjéhez kapcsolódik. Bartók 4. vonósnégyesével kapcsolatban Amanda Bayley hívta fel a figyelmet azokra a sajátosságokra, amelyek a megformált dallamokat a *hora lungă* Bartók

⁷⁹ *A kockás füzet*, 59.

⁸⁰ I.h.

⁸¹ I.h.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

által leírt jellemzőivel rokonítják.⁸² Ugyanezek a vonások – egy variált, nem állandó szerkezetű, erősen instrumentális jellegű dallam – Lajtha hasonló típusú zenéire is tökéletesen illenek (19. kotta).

Plus lent
Calme, sans trainer ♩ = 60

Solo

Gde Fl. *mp* toujours en dehors

(1.)

70

19. kotta. 9. szimfónia – 2. tétel, 62–75. ütem

A fentebbi elemzésekben Lajtha kései alkotókorszakának túlzás nélkül központiként definiálható műcsoportja, a szimfóniák zenei világának elemzése révén kíséreltem meg képet adni a zeneszerző által előszeretettel használt zenei eszközök és zeneszerzési technikák jellemzőiről, továbbá a művek lehetséges inspirációs forrásairól és e források Lajtha általi újraértelmezéséről is. Egyértelmű, hogy a komponista igyekezett távol tartani magát mindenféle megkövesedett – vagy legalábbis annak vélt – tradíciótól. A zenei struktúrát elsősorban a toposznak nevezhető, állandó jellemzőkből megformált, ám sorrendiségüket tekintve figyelemreméltó szabadsággal alkalmazott konstrukciókból építette fel. E zenei folyamatokban bármiféle szigorú rendszer – akár forma, akár hangkészlet terén – csupán rövid ideig kaphat központi szerepet. A leginkább lényeges formaalkotó elem az egymás után következő részek érzelmi töltetének logikája és az így elbeszélte történet hatásos vezetése. E komponálásmód gyökeréül alighanem a filmzenekomponálás révén nyert tapasztalatok szolgálták, ami megnyilvánul nemcsak a motivikai kapcsolatokban, hanem egyes jellemző hangszerelési fordulatok, akusztikus asszociációk többször ismételt alkalmazásában is. Az a zeneszerzői preferencia, ami és ahogyan e műcsoportban alakot öltött, az változó hangsúllyal, de az egyéb műfajok

⁸² Amanda Bayley, „The String Quartets and Works for Chamber Orchestra. String Quartet No. 4.”, in Amanda Bayley (szerk.), *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001): 160–163., 162. Bayley munkájára hivatkozik Büky, i.m., 145.

II. Az utolsó alkotókorszak reprezentatív műfaja: a szimfónia

termésében is félreismerhetetlenül megjelenik. A továbbiakban azt helyezem vizsgálódásom középpontjába, hogy ez a Lajtha-féle zenei világ, a maga sajátos öntörvényűségével miként illeszkedhetett az 1945 és 1963 közötti magyar zenei diskurzus irányvonalai közé, és milyen kimondott vagy kimondatlan kapcsolatban állt a korabeli művészeti közbeszéd sarkalatos kérdésfelvetéseivel.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

1. A „programmszerűség” Lajtha zenéjében

Az 1951 novemberében megrendezett I. Magyar Zenei Hét egyik mérvadó vitája a zene „programmszerűségéről” szólt.¹ Mint azt a vitaülést megnyitó Szabó Ferenc megállapította, ez a kérdés – az intonáció nemzeti jellege mellett – a zeneművészet leginkább időszerű problémáját jelentette.² A vitaindító előadást Ujfalussy József zeneesztéta tartotta, célként tűzve ki azt, hogy a szóban forgó terminus körül eloszlassa a „többértelműség kódját”.³ Mivel az általa megfogalmazott gondolatok több helyen párhuzamba állíthatóak Lajtha bizonyos nézeteivel, érdemes részleteiben is áttekintenünk az előadás főbb kérdésfelvetéseit.

Ujfalussy gondolatmenete kiindulópontjaként Andrej Alekszandroviics Zsdanov 1948-as határozatára hivatkozott, miszerint a programzene jelentőségének csökkenése egyenes arányban áll a „formalista irányzat” elharapódzásával.⁴ Ezután Ujfalussy kitért a programzene fogalmának tisztázatlanságára, ami – meglátása szerint – alapvető oka volt annak, hogy a magyar zeneszerzők, úgymond, „még nem jutottak közös véleményre a programzene kérdésében”.⁵ Egyetértését fejezte ki azzal a vélekedéssel, miszerint a zene „nem alkalmas egyjelentésű fogalmak kifejezésére”.⁶ Ez utóbbi gondolat, mint a korabeli zeneesztétika egyik alapvetése, azért olyan jelentős elemzésem szempontjából, mert Lajtha programzenéről tett nyilatkozatai között is több alkalommal felbukkan. 1962

¹ A „programmszerűség” már a 20. század elején is feltűnik magyar művészeti közbeszédben a programzene szinonimájaként. Dienes Valéria, „Lélektani megjegyzések a programzenéről”, *Husadik Század* 7/2 (1906. július–december): 201–215. Dienes cikkében arra a következtetésre jut, hogy „a programmszerűség és a zenei szépség követelményeit összeegyeztetni nem lehet.” Dienes, i.m., 211. Négy évtized múltán a téma a szocilaista-realista művészeti irány egyik kulcskérdésévé lépett elő. 1951 márciusában például az *Új Zenei Szemle* közölte a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége II. plénumán elhangzott beszédet a programzenéről. Zdenek Nejedly, „A programzenéről”, *Új Zenei Szemle* 2/3 (1951. március): 5–7. Ugyanez év augusztusában ugyane periodika közölte Sosztakovics azonos témájú cikkének magyar fordítását, melyben a zeneszerző a *Szovjetszkaja Muzika* (Szovjet zene) és a *Szovjetszkoje Iszkusstvo* (Szovjet művészet) folyóiratok hasábjain zajló vitára reflektált. Dmitrij Sosztakovics, „Vita a programmszerűségről. A valódi és a hamis programmszerűségről”, *Új Zenei Szemle* 3/8 (1951. augusztus): 1–4. Sosztakovics a zene programmszerűségét annak tartalmasságával azonosította. I.m., 1. Ujfalussy előadásának szövegét nyomtatásban az *Új Zenei Szemle* közölte. Ujfalussy József, „A programmszerűség”, *Új Zenei Szemle* 3/1 (1952. január): 1–6. Előadása elején Ujfalussy a terminológia kérdéseit feszegetve hivatkozik Zsdanov 1948-as beszédére és Sosztakovics cikkére egyaránt.

² Jegyzőkönyv az I. Magyar Zenei Hét 1951. november 20-ai vitájáról. MNL OL. Jelzet: P 2146/61.

³ I.h. Ujfalussy előadásának szövegét nyomtatásban az *Új Zenei Szemle* közölte. Ujfalussy József, „A programmszerűség”, *Új Zenei Szemle* 3/1 (1952. január): 1–6., 1.

⁴ I.h.

⁵ I.h.

⁶ I.h.

novemberében Medveczky Jenő festőművész kiállításának megnyitó-beszédében kijelentette, hogy „a zene nem tud fogalmakat kifejezni”,⁷ 1960. március 22-én pedig így fogalmazott: „[A zenéhez] tapadnak ugyan bizonyos képzetek, de e képzetekkel sem alkalmas arra, hogy valamely cselekményt, természeti jelenséget, vagy határozott érzelmet, mégpedig fogalmilag meghatározott érzelmet fejezzen ki.”⁸

Nem ez az egyetlen párhuzam, ami Lajtha és Ujfalussy vélekedései között kimutatható. Ujfalussy előadásában kísérletet tett azon zenei technikák leírására, melyek mégis lehetővé teszik a zenemű értékelése szempontjából alapvetőnek tekintett program, valamint a zene által és a zene eszközeivel kifejezett érzelmek pontos összehangolását. Véleménye szerint a helyesen értelmezett „programmszerűség” kritériumának megfelelő zene a hallgatóság minden tagjában „ugyanolyan érzelmeket és hangulatokat” volna hivatott kelteni, mint amit a zeneszerző az alkotáskor érzett.⁹ Eme ábrázolásmódtól eltérő megoldásként, a naturalisztikus ábrázolás elrettentő példajaként hozza fel Ujfalussy Richard Strauss „hírhedt” szimfonikus költeményének, a *Don Quijoténak* azt a pontját, ahol a zeneszerző a bárányok bégetését utánozza.¹⁰ Lajtha a hangokat utánzó zenékről az Ujfalussyéhoz hasonló véleményt tudhatott magáénak. 1960. március 22-én a következőket mondta Beethoven 6. szimfóniája kapcsán: „Beethoven Pastorale (VI.) szimfóniájában a vihar-zene és mindazok muzsikája melyek a vihart akarják utánozni (Verdi, Rossini), szánalmasan kicsik és szegényesek ahhoz képest, ahogyan zúg, zeng, dördül a vihar.”¹¹

A programzene alapvető ismertetőjeleként tehát nem az illusztratív ábrázolást, hanem az érzelmek és a zene egységét nevezte meg Ujfalussy, ily módon jóval szélesebb értelemben használva a programzene kategóriáját, mint annak idején a műfaj megteremtője, Liszt Ferenc tette azt.¹² Az előadás hozzászólói – miközben nem kérdőjelezték meg a programzene elsőrendűségét a lehetséges egyéb zenei konstrukciók

⁷ Lajtha László, „Megnyitó beszéd Medveczky Jenő kiállításán”, LÖI I., 287–288., 287.

⁸ *A kockás füzet*, 41.

⁹ Ujfalussy, *A programmszerűség*, i.m., 1.

¹⁰ I.m., 2.

¹¹ *A kockás füzet*, 41–42.

¹² Liszt programzene-értelmezéséről és a műfaj terminológiájának alakulásáról részletes leírás található a Grove-lexikon „Programme music” szócikkében. Roger Scruton Liszttől eredezteti a programzene terminusának és a leginkább programzenei műfaj, a szimfonikus költemény elnevezésének megalkotását, ám felhívja a figyelmet a arra is, hogy nem Liszt találta fel („invented”) azt, amit szavakkal leírt, hanem elnevezést alkotott egy korábban is létező zenei jelenségre. Scruton Carl Maria von Weber zongorára és zenekarra készült Konzertstükkjét nevezi az első romantikus szimfonikus költeménynek. Roger Scruton, „Programme music”, *Grove* Vol. 20, 396–400., 396–397. Scruton szintén felhívja a figyelmet a jelenségek zenei reprezentációja és az expresszivitás közötti határvonal elmosódottságára is. I.m., 398.

között – javarészt szintén ehhez a kérdéshez kapcsolódtak. Szelényi István szerint nemcsak az érzelmek jelenléte a fontos, hanem jóval nagyobb súllyal esik a latba, hogy a teljes közösség érzelmeit fejezi-e ki az adott mű. Maróthy János hozzászólásában a zenei formák és az érzelmek kapcsolatára irányította a figyelmet, amikor a programszerűség érdekében elvetette az úgynevezett „hagyományos formákat” és helyette „szabadabban kibontakozó” zenei struktúrák létrehozását sürgette.¹³ Ez azonban – tette hozzá Maróthy – távolról sem öncélú formabontás, hanem általa egy egész kor összefüggéseit kell a komponistának bemutatnia. Mihály András – miközben Beethoven 5. szimfóniájának esetleges programzenei töltetére kérdezett rá –, a zene célját az érzelmek felnagyításában jelölte meg. Meglátása szerint a szórakoztató műfajok, így például a divertimento, erre nem alkalmasak.¹⁴ Sokatmondó, hogy e jelenség kapcsán Mihály hozzászólásában éppen Lajtha egyik művére, a 7. vonósnyegyésre (op. 49) hivatkozott divertimentóként.¹⁵

A műfajválasztás láthatóan sarkalatos kérdését illetően Ujfalussy arra jutott, hogy a programzenét nem lehet műfajilag körülhatárolni, mivel az sokkal inkább egy módszernek tekintendő, egy olyan alapelvnek, melyre az egész zenemű struktúrája támaszkodhat. A program megvalósításának értéke Ujfalussy szerint függ a kompozíció eszmei tartalmától, a zeneszerző és a hallgatóság megfelelő érzelmi közösségétől, illetve a zeneszerző tehetségétől és mesterségbeli tudásától. A hallgatóságnak a zenemű követésében és megfelelő értelmezésében segíthet egy program, habár – amennyiben igazán jó programszerű alkotásról van szó – a tételcímek vagy akár egyetlen cím is elegendő.¹⁶

Lajtha éppen a fent említett vita évében, 1951-ben fejezte be negyedik, „Tavaszi” címet viselő szimfóniáját (op. 52), melyet az Ujfalussy által kifejtett szempontrendszer – a cím jelenléte és az azt kifejező hangulati tartalom – alapján akár programzenének is tekinthettek a kortársak. A kompozícióról a *Magyar Nemzet* hasábjain „sz. i.” monogrammal feltehetően Szelényi István írt kritikát,¹⁷ melyben bizonyos mértékig a

¹³ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetségének az I. Magyar Zenei Hét keretein belül 1951. november 20-án lezajlott vitájáról. MNL P 2146. 61. doboz. Maróthy e megjegyzése a vita *Új Zenei Szemlé*ben közölt kivonatában nem szerepel. N.N., „Vita a programszerűségről”, *Új Zenei Szemle* 3/1 (1952. január): 7–10. Figyelemre méltó párhuzam, hogy Lajtha – jöllehet közel egy évtizeddel később – szintén beszélt „emocionális építkezésről”, szembeállítva azt az „architekturális” zenei formaképzéssel. Lajtha beszélgetése Erdélyi Zsuzsannával 1960. március 18-án. *A kockás füzet*, 21.

¹⁴ Mihály András hozzászólása a vitához. N.N., *Vita a programszerűségről*, i.m., 9.

¹⁵ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetségének az I. Magyar Zenei Hét keretein belül 1951. november 20-án lezajlott vitájáról. MNL OL, P 2146/61. Mihály eme hozzászólása az *Új Zenei Szemlé*ben közölt összefoglalásban nem szerepel.

¹⁶ Ujfalussy, *A programszerűség*, i.m., 2.

¹⁷ (szi), „Lajtha László: 4. szimfónia”, *Magyar Nemzet* 7/244 (1951. október 19.): 5.

„programmszerűség” vitája során fölállított kategóriákat alkalmazza. Szelényi elismeri Lajtha tehetségét és mesterségbeli tudását,¹⁸ és nyugtázza a hangulati tartalom jelenlétét.¹⁹ Mint megfogalmazza: „A szerző a tavaszt, vagy inkább a tavasz keltette érzelmeket akarta hangokba önteni és ez a zene ragyogó, vidám pezsgésében – itt-ott szertelen túlhabzásaiban – ki is fejeződik.”²⁰ Az eddigiek alapján tehát minden szempontból tökéletes programzene lenne – a szó korabeli értelmezése szerint – Lajtha szimfóniája. Szelényi elégedettsége mégsem teljes. Lajtha – így Szelényi – kifejezi ugyan a választott témát, de mindezt saját egyéni megoldásaival teszi, és ennek következtében hiányzik a közösség az egész nép érzésével. Az így megfogalmazott kritika egybecseng Szelényinek a programzene vitáján elhangzott hozzászólásával, melyben az érzelmek öncélú jelenléte helyett azok közösségi jellegét tartotta igazán döntőnek egy-egy zenemű értékelése szempontjából.²¹ Eltekintve a recenzió művészetpolitikai vonzataitól, pusztán a programszerűség kérdésére koncentrálnak megállapíthatjuk, hogy a kortársak számára Lajtha kompozíciói programzeneként értelmezhetőnek bizonyultak. De vajon hogyan vélekedhetett minderről Lajtha?

A zeneszerző közel egy évtizeddel korábban, a *Magyar Csillag* folyóirat 1943 áprilisi számában fejtette ki gondolatait a programzenéről *Liszt és a modern zene* című írásában.²² Ebben a programzenét – Ujfalussy 1951-es definíciójától eltérően – egyetlen műfajhoz, a szimfonikus költeményhez társítja.²³ E műfaj legfőbb jellemzőjét a kétrészségben jelöli meg, és ez alapján állítja szembe a három- vagy négyteteles szimfóniával. A programzenei forma első megjelenésére Liszt *Tassóját*, pontosabban annak kétrészes „Lamento–Trionfo” szerkezetét hozza fel példaként.²⁴ Némileg zavarba ejtő ez a szimfonikus költemény formájára vonatkozó megállapítás a komponista későbbi művei, különösképpen a 3. szimfónia (op. 45, 1948) és az 5. szimfónia (op. 55, 1952) ismeretében, ugyanis mindkét alkotás – annak ellenére, hogy szimfóniának nevezte őket

¹⁸ „Nagy mértékben tehetséges, szikrázószellemű, dús színérezékű, remekül hangszerelő zeneszerző.” I.h.

¹⁹ „A »Tavasza« alcím már előre jelzi a szimfónia hangulati tartalmát.” I.h.

²⁰ I.h.

²¹ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetségének az I. Magyar Zenei Hét keretein belül 1951. november 20-án lezajlott vitájáról. MNL P 2146, 61. doboz.

²² Lajtha László, „Liszt és a modern zene”, *Magyar Csillag* 3/4 (1943. április): 480–486. Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 260–266. A kötet bibliográfiájában tévesen a *Nyugat* folyóirat 1940-es évfolyama szerepel. A cikk a *Nyugat* utódja, az Illyés Gyula által szerkesztett *Magyar Csillag* 1943-as évfolyamában jelent meg. Lajtha László, „Liszt és a modern zene”, *Magyar Csillag* 3/8 (1943. április 15.): 480–486. A szöveg fénymásolata a Lajtha-hagyatékban fennmaradt. Jelzet: MZA-LL-Script 4.041.

²³ „Liszt nevéhez a programzene s formaképpen a szimfonikus költemény fűződik A kettő tulajdonképpen egy.” Lajtha, *Liszt és a modern zene*, i.m., 262.

²⁴ Lajtha, *Liszt és a modern zene*, i.m., 263.

a zeneszerző –, kéttételes. Az 5. szimfónia második tétele ráadásul visszaidézi és szinte liszti módon transzformálja is az első tétel melléktémáját, így forrasztva össze koherens zenei egységgé a két tételt. Felmerülhet a kérdés: ha nem kellett volna tartania a programzenei elemzések túlkapásaitól, vajon nevezte-e volna Lajtha ezeket a műveit szimfonikus költeményeknek? Annál inkább elgondolkodtató ez a felvetés, mivel egy 1960 márciusában rögzített megjegyzése szerint a 8. szimfónia tételeinek kezdetben alcímeket tervezett adni, ám erről a megoldásról éppen a programzenei tartalom gyanújának elkerülése érdekében mondott le.²⁵

1943-as írása következő bekezdésben Lajtha a programzenét két csoportra osztja fel, melyek közül az egyik érzelmekkel dolgozik, a másik illusztrál. Nemcsak ebben kapcsolódik az 1950-es évek diskurzusához, hanem a zenének tulajdonítható konkrét fogalmiság megkérdőjelezésében is, amikor a következőket írja:

De álljunk meg egy pillanatra a szimfonikus költeményeknél, illetőleg ezek programjánál. Liszt programzenéje más, mint Wagneré. Sőt más, mint sok utánzójáé. A többé-kevésbé zsákutcába jutott programzene, amely ellen a mai zenei irányok is oly hevesen tiltakoznak: illusztrál. Wagner motívumainak határozott fogalmi jelentést ad: személyekre, tárgyakra, erőkre vagy igen meghatározott érzelmi helyzetekre utal velük. Liszt programja még a *Les Préludes*-ben is tulajdonképpen nem szigorúan a költemény illusztrációja, hanem alkalom annak a fantáziának a megvalósítására, melyet Liszt inkább saját zenéjéből, mint a költeményből merített.²⁶

Az idézet tanúsága szerint elsősorban nem a zenén kívüli inspirációs források jelenléte, hanem a puszta illusztrálás, egyes zenei fordulatok konkrét fogalmi síkra történő helyezése az, amit Lajtha helytelenít.²⁷ Figyelemre méltó a szövegrészletben olvasható megjegyzés, miszerint Liszt programzenéje különbözik Wagnerétől – ennek alapján megállapítását úgy is értelmezhetjük, hogy Lajtha nem a programzene, hanem a vezérmotívum-technika ellen emel szót. Ezt támasztja alá Lajtha korábban már idézett, 1962. november 19-én tett megjegyzése, melyben a „*Leitmotiv*-rendszer” egyenesen

²⁵ „Tartva attól, hogy túlságosan irodalmi tartalmat tulajdonítanak a muzsikának, eltekintettem a címadástól.” 1960. márciusában rögzített beszélgetés. *A kockás füzet*, 19. A címadások terve és elhagyásuk Sosztakovics 7. szimfóniájának esetére emlékeztethet, melyről Sosztakovics a következőket írta: „Konkrétabb, csaknem »tárgyszerű« volt 7. szimfóniám programja; eredetileg az volt a szándékom, hogy minden rész élére megfelelő nevet állítsak.” Sosztakovics, *Vita a programmszerűségről*, i.m., 2.

²⁶ I.h.

²⁷ Ez ugyanaz a jelenség, ami ellen néhány évvel később, 1948-ban a filmzene kapcsán is kifogással élt, mondván: „A zene legyen zene, és sokkal nagyobb hatása lesz, mint bármilyen »illusztratív« hangképnek.” Lajtha László: „Zene és film”, *LÖI I.*, 270–274.

Wagner bűnének nevezte.”²⁸ Mindenesetre a programzene kettéosztása pusztán illusztratív hangzatokra és a fantáziát mozgásba hozó, zenén kívüli gondolatok jelenlétére az 1950-es évek zenei közbeszédében is jelentős teret hódított magának. Sosztakovics a programzene kérdéseit tárgyaló, 1951 augusztusában magyar nyelven is napvilágot látott cikkében feltűnően hasonló kategóriákat állít fel, elkülönítve a „csupán ábrázoló” zenét attól,²⁹ mely „aktívvá teszi hallgatói fantáziáját”.³⁰ Lajtha 1943-as kategorizálása tehát bizonyos értelemben megelőzte korát, legalábbis az 1950-es évek magyar zenei direktívájának ezen szegmense nem bizonyult összeegyeztethetetlennek saját, erre az időre már kétségtelenül kiforrott esztétikai meglátásaival.

Lajthától saját bevallása szerint távol állt bármilyen „deskriptív muzsika”,³¹ és előszeretettel hangoztatta, hogy a zene „elsősorban csak muzsika, és semmi egyéb”.³² 1960 márciusában a zene drámai jellegének kérdésében a következőképpen fejtette ki gondolatait:

Mozart zseniálisan tudott jellemeket alkotni a zene hangjaival, anélkül, hogy programzenét írt volna. Milyen ragyogóan rajzolja meg Leporellót és szinte ellentétét: Don Juant. Taminót és Papagenót. Abszolút és mégis zenei élőlényekké varázsolja a különben élettelen szerepeket.³³

Miközben példaképére, Mozarthra hivatkozva utasítja el a programzenét, árulkodó lehet Lajtha szóhasználata, ahogyan „zenei élőlényekről” és jellemalkotásról beszél.³⁴ Miközben Lajtha itt látszólag már mindenféle programzenétől elzárkózik, ez a fajta megszemélyesítés kétségtelenül magával hozza az érzelmek jelenlétét és azok kifejezését, tehát a programzene Ujfalussy által megnevezett egyik alapvető feltételét. Az is nyilvánvalóvá válik ugyanakkor, hogy Lajtha ezt a jelenséget, azaz az érzelmek megrajzolását nem tekintette, vagy legalábbis az 1960-as évek elején – és talán éppen a terminushoz az 1950-es évek közbeszédében hozzátapadó jelentéstöbblet miatt – már nem nevezte programzenének. Kicsivel később ugyanebben a beszélgetésben még explicitebb módon fejezi ki véleményét a zene természetéről:

²⁸ *A kockás füzet*, 72.

²⁹ Sosztakovics, *Vita a programmszerűségről*, i.m., 3.

³⁰ I.m., 2.

³¹ *A kockás füzet*, 15.

³² I.h.

³³ *A kockás füzet*, 42. 1960. március 22-én feljegyzett beszélgetés.

³⁴ I.h.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

A muzsika legnagyobb csodája az, hogy bele tud nyúlni minden ember lelkébe *jusqu' au profond du coeur*. Nem kell neki szó, fogalom, mert varázslatos ereje a hang, és az a csoda, amely a titkos tudat alatti emocionális erőkkel a különben absztrakt hangot élő mágiává teszi.³⁵

A „minden ember” szókapcsolattal Lajtha mintha a zenei kifejezés egyetemességének és közérthetőségének nagyszerűségét fogalmazná meg – e szemléletmód ellentétben áll a tömeg és közönség viszonyát taglaló gondolatainak jellemzően negatív konnotációival, amiről a későbbiekben lesz még szó. Nézete ezen a ponton ismét kapcsolódik Ujfalussy értelmezéséhez, aki szerint a zeneszerző feladata, hogy a saját átélt érzését keltse életre a hallgatóságban is.³⁶

Az idézetben emlegetett „varázslatos hang”, „az élő mágia” egészen messzire vezet a klasszikus zene megszokott formatanának terminusaitól, sőt még az elsősorban a zene mibenlétét vizsgáló zeneesztétikáétól is. A rituális szokásokat felidéző szóhasználatban inkább a néprajztudós Lajthára ismerünk. Mint népzenevel kapcsolatos írásaiból kitűnik, alapvető fontosságú volt számára a népművészet élő természetének hangsúlyozása. Ezt az életközelséget tekintette a folklór alapvető ismertetőjegyének, és a népi művészet létrejöttének és fennmaradásának első és nélkülözhetetlen feltételeként utalt rá.³⁷ Szemléletes az az analógia, melyben az 1940-es évek elején a népzene és a népművészet születésének folyamatát az élettelen porszem titokzatos átlényegüléséhez hasonlította, mely a kagyló belsejében, kapcsolatba kerülve egy élő organizmussal, igazgyönggyé válik.³⁸

Akárcsak az idézetben: az „absztrakt hang” az emocionális erők hatására „élő mágiává” alakul a zenében. Nem meglepő tehát, ha a folyamatos átalakulás, az élő változás alapelve emelése Lajtha motívumhasználatában és zenei formáinak struktúrájában egyre-másra tetten érhető. A témák sorrendjében éppúgy tükröződik, mint az egyes motívumok alakváltozásaiban vagy a hangszerelés variálásában. Talán éppen ez az életszerűség az, ami egyes témáit zenei karakterekhez, formaépítését pedig színpadi dramaturgiához teszi hasonlatossá.³⁹ A motívumok kidolgozásának módja pedig mintha

³⁵ I.h.

³⁶ Ujfalussy, *A programmszerűség*, i.m., 1.

³⁷ Lajtha László, „Les origines de l'art populaire”, *Nouvelle Revue de Hongrie* 34/2 (1941. február): 137–143.

³⁸ I.m., 140.

³⁹ Lajtha László színpadi műveivel Solymosi Tari Emőke doktori értekezésében részletesen foglalkozott. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m.

a liszti hagyományban, a szimfonikus költeményekből is ismerős tematikus transzformációban gyökerezne.

1945. május 25-én a Filharmóniai Társaság zenekara Ferencsik János vezényletével mutatta be Lajtha *In memoriam* című kompozícióját, mely egyben a háború utáni hangversenyélet első magyar zenei premierje lett.⁴⁰ Noha alkotására a zeneszerző magánlevelezésében olykor szimfonikus költeményként hivatkozott,⁴¹ a kiadott partitúrán mégis a „pièce symphonique”, azaz szimfonikus darab műfaji megjelölés látható. Így bár asszociál a szimfonikus költeményre – „poème symphonique” –, a *par excellence* programzenei műfajra, ugyanakkor el is határolódik tőle. Nem véletlen, hogy a bemutatóról írt kritikák nehezen definiálták a húsz perces, egytétéles zenekari darab műfaját. A *Magyar Nemzet* 1945. május 26-i számában megjelent kritika „szimfonikus költemény méretű alkotásról” tudósít, mely a háború áldozatait siratja.⁴² A *Kossuth Népe* lapjain megjelent beszámoló a „zenekari költemény” tragikus, szinte romantikusan szenvedélyes hangvételét emeli ki.⁴³ Némely műismertetés egészen konkrét programmal ruházta fel az enigmatikus címmel ellátott kompozíciót.⁴⁴ Bizonyos tartalmi elemek jelenléte tehát nyilvánvalónak tűnhetett a kortársak számára.

⁴⁰ *Fejezetek*, 153. A koncert adatai megtalálhatóak: MZA KAB 1945.05.25., ID_12551. Az előadásról több magyar lap beszámolt. J. S. [Jemnitz Sándor], „Két új magyar zenemű”, *Népszava* 73/103 (1945. május 31.): 6. p. i., „Kis beszámoló”, *Szabadság* 1/106 (1945. május 26.): 4. G. E., „Filharmónia magyar bemutatóval”, *Magyar Nemzet* 1/21 (1945. május 27.): 6. T. D., „Magyar zenei bemutatók”, *Kossuth Népe* 1/24 (1945. május 29.): 6.

⁴¹ Lajtha levele fiainak 1952. április 10-én illetve 1954. május 27-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.343:2 és MZA-LL-LI-Script 8.374:2.

⁴² G. E. [Gaál Endre], *Filharmónia magyar bemutatóval*, i.h.

⁴³ T. D., *Magyar zenei bemutatók*, i.h.

⁴⁴ 1964. április 17-én Rácz György egészen konkrét programot fest le az *In memoriam* kapcsán, és az alkotás műfaját – a kritika egyéb fordulatai alapján egyértelműen Tóth Margitnak a koncerthez készült műismertetője szövegére támaszkodva – szimfonikus költeményként jelöli meg. Sajtókiadvány a Lajtha-hagyatékban, 1964. április 17. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 5.089.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

7. táblázat. Az *In memoriam* (op. 35) formai felépítése

Ütemszám	1–15.	16–21.	22–28.	29–31.	32–33.	34–36.	37–42.	43–45.
Téma	A	B	A^v	B	C	D	C^v	átvezetés
Megjegyzés	fafűvós dallamok	sóhaj motívumok, fafűvők	fűvós szólók	sóhaj motívumok, fa- és rézfűvők	sírató, oboa	vonóskari téma	sírató, angolkürt, hegedűkön „éjszaka zenéje” kíséret	ütőhangszerek

Ütemszám	46–54.	55–68.	69–71.	72–78.	79–85.	86–90.	91–93.
Téma	B^v	E	átvezetés	F	F	átvezetés	A^v
Megjegyzés	téma a sóhajmotívumból, hegedűk, <i>p</i> <i>espressivo</i> ; 50-től A is a fűvósokon	gyászinduló, klarinét, <i>Andante</i> , <i>poco con moto</i>	ütők, rézfűvők, <i>f</i> -> <i>pp</i>	Bach-allúzió, angolkürt, <i>p</i> <i>espr. en dehors</i> , nincs ostinato	Bach-allúzió, fuvola és fagott, <i>mp cantabile</i>	tutti fokozás	rézfűvós motívumok, az ostinato újraindul

Ütemszám	94–107.	108.	109–121.	122.	123–136.	137–140.
Téma	E	B	F	átvezetés	F	F
Megjegyzés	gyászinduló, hegedűk	sóhaj-motívumok	Bach-allúzió, cselló, <i>f</i> <i>toujours largement chantè et bien en dehors</i> , nincs ostinato	rézfűvők, vonósok	Bach-allúzió, hegedűk, <i>pp. dolciss.</i> 131. ütemtől F témafej <i>ff</i> a kürtökön; innét ismét ostinato; 134. ütemtől F témafej <i>f</i> a trombitán, oboán, angolkürtön	Bach-allúzió töredéke, harsona, <i>p</i> , <i>molto cantabile</i>

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Ütemszám	141–151.	152.	153.	154–158.	160–161.	162–177.	178–182.
Téma	G	B	átvezetés	G^v	átvezetés	G^v	átvezetés
Megjegyzés	klarinét, új vonós textúra	sóhajmotívumok tutti, rézfúvók, fff	fafúvók, vonóskar, fff	angolkürt, közben 156-tól E^v a vonóskaron	rézfúvók, vonóskar	vonóskar, nincs ostinato	tutti, f -> p

Ütemszám	183–186.	187–189.	190–198.	199–204.	205–207.	208–210.	211.	212–213.
Téma	A	C	átvezetés	A^v	C^v	A^v	F^v és B	átvezetés
Megjegyzés	fúvósotívumok	sírató, oboa	tutti, p -> fff	klarinétdallam	sírató, csellók	fafúvók, cselló	tutti	tutti, ff

Ütemszám	214–225.	226–231.	232.	233–235.	236–248.	249–250.	251–258.
Téma	A^v	H	B	átvez.	F	átvezetés	I
Megjegyzés	fúvósdallam , angolkürt	vonóskar, <i>Sostenuto</i> , f	sóhaj- motívumok, tutti, fff	ütő- hangszerek	Bach-allúzió, vonóskar, ff, cantabile, a háttérben fúvós trilla, ostinato	fúvósok	klarinét, négysoros dallam, pentaton dallamfordulatok

Ütemszám	259–266.	267–279.	280–282.	283–292.	293–296.	297–306.
Téma	I	E^v	G^v	A	F	A
Megjegyzés	tutti, a téma megdicsőülése	gyászinduló, p espressivo, fagott	kürt	fúvósotívumok	Bach-allúzió, két brácsa szólója, mf, cantabile e ben legato	fúvós-motívumok (calando, pp)

Mint azt már a témák sokszínűsége is sejteni engedi, formai szempontból az *In memoriam* kifejezetten szabad alkotás (7. táblázat). Egytétélességén belül jól érzékelhető tagoló pontok kapnak helyet, melyek a későbbi filmzenékben a Lajtha által „vágható” pontoknak nevezett megoldások előfutárai.⁴⁵ E formaépítési megoldáson túl több zenei eszköz – motivikus vagy hangszerelésbeli sajátosság – hozzájárul ahhoz, hogy bizonyos értelemben már ez a kompozíció is a kései nagy szimfóniák előzményének tekinthető. Felmerülhet a kérdés, tartalmaznak-e vajon programot a szimfóniák? Van-e, és ha igen, mennyire éles a határ Lajtha vállaltan programzenei indíttatású *In memoriam*-ja és az abszolút zeneként újtára bocsátott szimfóniák között?

Lajtha alkotásában a zenei narratíva sokféle és rendkívül variábilis zenei anyag egymásutánjából körvonalazódik. A témák nem követik egyetlen klasszikus forma szigorú sorrendiségét, hanem tulajdonképpen permutálódnak, egyfajta különös elbeszéléshez téve hasonlatossá a mű egészét.⁴⁶ Helyet kapnak benne siratót idéző dallamtöredékek, sóhajszerű szekundlépések, éjszaka-zene hangulatát keltő ütőhangszeres effektusok és e mellett összesen nyolc, különböző alapmotívumokra visszavezethető dallamtípus, melyek a zenei narratívát igen széles érzelmi skálát bejárva mesélik el. A siratót idéző dallamtöredék először a 32–33. ütemben az oboákon, majd a 36–37. ütemben az angolkürtön hangzik fel.

A motívum már a filmzeneként született 3. szimfónia 1. tételében is helyet kapott, és közeli rokonát megtaláljuk az 1952-ben írt 5. szimfónia első tételét nyitó siratódallamban is (20a–b és 21. kotta). Ez utóbbi szimfóniájával kapcsolatban Lajtha egy 1958. augusztus 29-én kelt levele szinte nyíltan programzenei tartalomról tanúskodik, amikor a zeneszerző „madár-témáról”, és a menekülő madárra lesújtó „kegyetlen anankéről” beszél.⁴⁷ Gondolatait a szimfónia kapcsán szinte ugyanezekkel a szavakkal ismételte meg másfél évvel később, 1960 márciusában Erdélyi Zsuzsannának, itt még részletesebb leírást társítva művéhez.⁴⁸ A szimfónia első tételének szerkezetét A-B-C-C-B-A hídformaként írta le, a B jelű témát pedig az úgynevezett „madárka-témával” azonosította, amit a teljes kompozíció végén a szólóhegedű még egyszer „eldalol”, mielőtt lecsap rá az „ananké” (22a–b kotta).⁴⁹ E motivikus képzettársítás alapján tehát az

⁴⁵ Lajtha, *Zene és film*, i.m., 273.

⁴⁶ Ebből a szempontból a darab rokonítható Gustav Mahler 2. szimfóniájának scherzójával, melynek permutációs szerkesztését Péteri Lóránt elemezte. Péteri Lóránt, *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2015), 153–170.

⁴⁷ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.476:1.

⁴⁸ *A kockás füzet*, 16.

⁴⁹ I.h.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

In memoriam az „anankét” megjelenítő témátípus jegyében indul, sőt figyelemre méltó, hogy ebből az alapgondolatból, szekundlépésekben felfelé haladó kistercből fejlődik ki a lírai „madárka-téma” dallama, mintha már első megjelenésében is önmagában hordozná azt a sorsot, ami elől végül nem menekülhet el.

Più mosso
1. ♩=108

Htb. *mf parlando* *espr.* *pp*

20a kotta. 3. szimfónia – 1. tétel, 101–103. ütem

1. *mp* *en dehors espr.* *f* *pp*

Htb. 1.2. *mp* *en dehors espr.* *f* *pp*

20b kotta. *In memoriam*, 32–33. ütem. Siratódallam az oboán

Très modéré
♩ = 72-69 environ

FLÛTES *ff* (de toutes forces, un peu rubato)

HAUTOIS *ff* (de toutes forces, un peu rubato)

COR. ANGLAIS *ff* (de toutes forces, un peu rubato)

CLARINETTES (en Si b) *ff* (de toutes forces, un peu rubato)

SAXOPHONE (ALTO, en Mi) *ff* (de toutes forces, un peu rubato)

BASSONS *ff* (de toutes forces, un peu rubato)

21. kotta. 5. szimfónia – 1. tétel, 1–4. ütem. Siratódallam a tutti zenekaron (kivonat, a fafűvósok szólamai)

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

1^{ers} Vons
 2^{ds} Vons
 Alt.
 Vc.
 Cb.

♩ = 76
p dolcissimo
point d'archet
pp vibrato
pizz.
p
p
p
p

(70)

22a kotta. 5. szimfónia – 1. tétel, 69–72. ütem felütéssel. A tétel melléktémája, a „madárka-téma” az első hegedűk szólamában

Très modéré et calme
 ♩ = 72

1^{ère} Harpe
 2^{de} Harpe
 Timp.
 1^{ers} Vons
 2^{ds} Vons
 Alt.
 Vc.
 Cb.

p (*pax en dehore*)
p (*doux et harmonieux*)
 1. Solo
point d'archet
molto cantabile, con espressione
 4 Soli (*trem.*)
pp
 4 Soli (*trem.*)
pp
 2 Soli
pp

(540)

22b kotta. 5. szimfónia – 2. tétel, 539–543. ütem. A „madárka-téma” utolsó megjelenése a szólóhegedűn

Egy dallam felcsendülése előbb a zenekari szólamokban, majd pedig a narratíva egy későbbi pontján egyetlen hangszer szólójaként jellegzetes eszköze a kései szimfóniák világának, így ez a megoldás is e műfajcsoporthoz kapcsolja az *In memoriam* zenei

szövetét. Szintén párhuzamot mutat a táblázatban **E** betűvel jelölt, gyászindulót idéző téma, mely a kompozíció során összesen három alkalommal hangzik fel. Első megszólalása a klarinéthoz kötődik (55. ütemtől). Szintén a klarinéton csendül fel gyászinduló a több mint egy évtizeddel később, 1957-ben befejezett 7. szimfónia lassú tételében, mely az *In memoriam*éhoz hasonlóan összetett narratívával bír. Ezek az analógiák beszédesen példázzák azokat a megoldásokat, melyek a szimfonikus költeményt a későbbi szimfóniák zenéjéhez kapcsolják, és ezzel közvetve a két műfaj között is hidat teremtenek.

Az *In memoriam* struktúrájában feltűnő Lajtha zenei gondolatainak gazdagsága, amit sokatmondóan igazol az a tény, hogy a 306 ütemből álló zenemű utolsó harmadában két olyan téma is felbukkan (lásd a 7. táblázatot, **H** és **I** téma), melyek nem vezethetőek le a korábban már megismert motivikus csoportokból – a fűvósszólamok folyondárjaiból, a sóhajmotívumokból, vagy a gyászinduló pontozott ritmikájából. Ezek közül a 7. táblázatban **I** betűvel jelölt téma (251–266. ütem) érdemel kitüntetett figyelmet, mivel a darab többi, rendkívül szabad építésű dallamaitól eltérően meglepő szabályosságú négysorososság figyelhető meg benne. Elsőként a klarinéton csendül fel (251–258. ütem), majd közvetlenül ezután megismétlik a hegedűk (259–266. ütem), mintegy megdicsőítve a felépítése folytán és akusztikailag egyaránt kissé halovány melódiát. A megdicsőülés eme gesztusa a megelőző, tragikumot sejtető zenei anyag kontextusában felidézheti a liszti *Lamento e Trionfo* kettősségét – melyre Lajtha a programzenéről szólva maga is hivatkozott. Lajtha azonban mintha megfordítaná, vagy legalábbis kifordítaná önmagból ezt a dramaturgiát, és mintha a megdicsőülés valóságtartalmát kérdőjeleznék meg egy szándékoltan semmitmondó dallam felmagasztalásával. Ráadásul ezt követően még inkább elemi erővel hull vissza a zene a tragédia jelentéskörébe, amikor a fafűvósok legmélyebb regiszterében, a fagott szólamában csendül fel a gyászinduló témája (267–279. ütem). Mintha a győzelem csupán múló délibáb lett volna, utána már nincs újabb fénysugár: bár néhány ütem idejére még felsejlik a darab nagyívű, lírai melódiájának reminiszcenciája a brácsa szólamában (**F** téma, 293–296. ütem), a végső összeomlás már nem kerülhető el.

Ez utóbbi téma a darab kulcsfontosságú mozzanata, mivel melódiája – mint arra Tallián Tibor felhívta a figyelmet⁵⁰ – Johann Sebastian Bach *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (BWV 56) kantátájának kezdőmotívumára alludál (lásd 25. kotta). E témát Tallián

⁵⁰ Tallián Tibor, *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956* (Budapest: MTA BTK–Balassi Kiadó: 2014), 92.

a darab főtémájaként azonosítja. Az említett téma valóban központi szerepet kap a műben, ugyanakkor azt is hangsúlyoznunk kell, hogy – mint az a fentebbi elemzésből kitűnik – nem a szó klasszikus értelmében vett főtémáról van itt szó. Az említett Bach-allúzió hat alkalommal csendül föl, és Lajtha jellemzően a gyászinduló témával (7. táblázat – **E** téma) vagy a művet nyitó ütőeffektusokból, fúvósotívumokból kirajzolódó neszezéssel (7. táblázat – **A** téma) vezeti be megszólalásait. A téma a csellótól a fuvoláig a zenekar minden regiszterét bejárja, felhangzásának dinamikája a pianissimótól a fortissimóig terjed. Jóllehet a zenei szövetet minden lehetséges módon áthatja, a Bach-allúzióknak csupán ötödik elhangzása válik igazán reprezentatívá – máskor jellemzően *dolcissimo*, *pianissimo*, vagy *en dehors* előírás társul megjelenéséhez, ami a témák sokasága mellett mintha a háttérbe utalná a motívumot, mintha egyenesen megkérdőjelezné annak központiságát, jelentőségét. A keresztvitel Lajtha-féle ábrázolása így bizonyos értelemben párhuzamba állítható egy festménynek, idősebb Pieter Brueghel *Keresztvitel* (1564) című képének szerkesztésével, ahol a nyüzsgő, sokszereplős forgatag közepette, a Golgotára vonuló tömegben jóllehet a kereszt geometrikailag központi helyet foglal el, az azt hordozó Jézus mégis szinte elvész a tömegben. A körötte álló bábémszkodók másfelé tekintenek, elterelve a figyelmet az igazi tragédiáról.⁵¹ Az *In memoriam* keresztordozója – legyen az bárki is – hasonlóan közönyös, elidegenedő környezetben kénytelen cipelni nyomasztó terhét.

A 29-es próbajelnél a nagyzenekarból kiváló kamarazenei szövésű szakasz, két brácsa megszólalása a jól ismert Bach-allúzió utolsó megszólalásával mintegy összegzi az elhangzottakat (23. kotta). Ezt követően a zenei matéria fokozatosan veszít sűrűségéből, majd eltűnik a semmibe (*calando*, *pp*), és már csak motívumtöredékek bukkannak fel a kérlelhetetlenül tovább vonuló, bár egyre gyakrabban szünetekkel tűzdelt ostinato fölött. A partitúra *calando* előadói utasítása – eltérően a darabban található, a formát álzárlatként tagoló pontoktól – pusztán a hangerő csökkentését írja elő, tehát a szerző szándéka szerint a tempó változatlan marad. Ez a megoldás a filmzenekomponista Lajthát idézi. A darab elején szinte magunk előtt láttuk, ahogyan egy kamera először csupán a mozdulatlan, természeti tájat mutatja, majd egyre közelítve a képet kirajzolódik

⁵¹ Nincs ugyan bizonyítékunk arra, hogy Lajtha ismerte volna Brueghel említett képét, azonban leveleiből nyilvánvalóvá válik széleskörű képzőművészeti tájékozottsága, ami alapján feltehetően találkozhatott a németalföldi festő alkotásával. A kép Lajtha idején és jelenleg is a bécsi Kunsthistorisches Museumban található. Írásai szerint a festészet és a zeneművészet kapcsolatai mélyen foglalkoztatták; tanulságos feladatnak tekintette például Liszt és Delacroix művészetének úgymond „részletes összevetését”. Lajtha, *Liszt és a modern zene*, i.m., 262.

a vonuló emberek alakja. A kompozíció lezárása ennek fordítottját festi le: mintha a menetelés tovább folytatódna, csupán látóterünkéből tűnnének el a szereplők.

Akár ilyen vagy ehhez hasonló programot rejt az *In memoriam*, akár kevésbé konkrét eseménysort rögzített benne Lajtha, a mű nyilvánvalóan a II. világháborús traumára adott reflexió.⁵² Annak ellenére, hogy a hagyaték 1941-re teszi a komponálás idejét, és 1942-ből Solymosi Tari Emőke már egy BBC-beli előadásról is tudni vél,⁵³ ezeket a dátumokat egyéb dokumentumok eddig nem igazolták. Annál inkább meglepő lenne az 1942-es londoni előadás beigazolódása, mivel Lajtha 1947 elején írt levelei alapján érezhetően kitüntetett izgalommal várta az *In memoriam* párizsi előadását, miközben egy szóval sem említi a darab esetleges korábbi, külföldi fogadtatását,⁵⁴ csupán a darab 1945-ös budapesti bemutatójára hivatkozik.⁵⁵ 1947. március 18-án arról is ír, hogy az *In memoriam* elhangzása előtt nem akar tárgyalni a további lehetőségekről se Barraud-val, se Leduc-kel, hanem kivárja a kompozíció április 2-ai előadásának sikerét vagy kudarcát – „egy kártyára” tesz föl mindent.⁵⁶ Végül a várva-várt előadás Lajtha szerint nagy sikert aratott,⁵⁷ ám néhány nappal később mégis arról tudósította feleségét, hogy Leduc a remélnél kevesebb kompozícióját adja ki.⁵⁸ Lajtha közel két évvel később, 1949. január 1-én fiának, Ábelnek írt levelében tudósít az *In memoriam* „londoni premierjéről”, mely az említett év február 5-én a BBC zenekara előadásában, Adrian Boult vezényletével szerepel majd a műsoron.⁵⁹

Az 1940-es évek elején Henry Barraud is komponált egy, az *In memoriam*hoz apparátusában, szerkesztésmódjában és hangulatában egyaránt feltűnően hasonló művet *Offrande à une ombre* címmel a II. világháborúban elhunyt zeneszerző, Maurice Jaubert

⁵² Ebben a vonatkozásban említést érdemel Veress Sándor *Threnos – In memoriam Béla Bartók* című kompozíciója, mely Lajtha művéhez időben közel, 1945-ben készült, és a zenei eszköztár is nagymértékben megegyezik (ostinato figurációk, fúvós szólók, gyászinduló).

⁵³ <http://lajtha.hagyományokhaza.hu/index.php?page=1698> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.08. A Lajtha-hagyatékban fennmaradt, a mű előadásait listázó jegyzék a darab első négy előadásánál pontos dátumokat nem ad meg. A felsorolás első helyén London és Adrian Boult neve szerepel.

⁵⁴ Lajtha levelei feleségének. 1947. március 10-én és 1947. március 18-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.234:1 és 8.236:1.

⁵⁵ Lajtha levele feleségének 1947. április 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.238:1. A koncert adatai megtalálhatóak a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Koncertadatbázisában (MZA KAB) 1945.05.25., ID_12551.

⁵⁶ Lajtha levele feleségének 1947. március 18-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.236:1.

⁵⁷ Lajtha levele feleségének 1947. április 5-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.239:1.

⁵⁸ A levélben az első Sinfonietta és a négy Hommage kiadásának tervét említi Lajtha. A Sinfonietta 1948-ban valóban meg is jelent nyomtatásban, azonban az utóbbi darabot végül nem korábban mint 1957-ben adta ki Leduc. Lajtha levele feleségének 1947. április 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.242:1.

⁵⁹ Lajtha László levele Lajtha Ábelnek 1949. január 1-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.289:1. A bemutatóról a *Világ* rövidhírben tudósított 1949. április 20-án. Szintén a *Világ* 1949. január 27-ei számában rövidhír tudósít az *In memoriam* tervezett londoni bemutatójának átvételéről.

emlékének ajánlva. Jaubert kapcsolatban állt Lajthával is, ő kéttételes gordonka-zongora szonátáját ajánlotta ezekben az években francia pályatársa emlékének. Lajtha tudott Barraud készülő művéről, 1942. október 23-án Barraud-nak írt levelében érdeklődik először az *Offrande* iránt.⁶⁰

Az *Offrande* és az *In memoriam* között a művek struktúrája alapján párhuzam vonható: mindkét kompozícióban ritmikailag képlékeny és hangközök szempontjából is variábilis motívumok segítségével épít fel a zeneszerző egy erősen narratív zenei formát. Barraud darabja Lajtháéhoz hasonlóan szinte az időtlenség vízióját keltő fúvósszólókkal indul – az előadói utasítás *senza rigore* (23a–c kotta és 24a–b kotta) –, és egy indulószerű szakaszban kicsúcsosodó ívet bejárva ugyanebben a hangulatban is zárja a művet. Figyelemre méltó a fúvóshangszerek szólisztikus használata, egymásnak adott dallamaiknak a rokonságuk ellenére is jelentős plaszticitása. Szintén közös jellemző a rendkívül aprólékos ritmikai lejegyzés, a triolák és duolák sűrű váltakozása a motívumokon belül, mely mindkét mű esetében jól érzékelhető beszédszerűséget eredményez, és szinte azt az érzést kelti, mintha a sóhajtó, lihegő motívumtöredékekből a fülünk hallatára születnének meg a nagyobb lélegzetű melódiák.

Senza rigore ♩ = 64
1° Solo
2 FLUTES

mf espr.

23a. kotta. Barraud: *Offrande* – 1–5. ütem

accelerando
a 2
Clar. 1.2.
(si b)

f espr. *f espr.*

23b. kotta. Lajtha: *In memoriam* – 207–209. ütem

a tempo rit. a tempo rit. 2 a tempo

mf *p* *mf espr.* *p*

23c kotta. Lajtha: *In memoriam* – 19–21. ütem

⁶⁰ Lajtha levele Henry Barraud-nak 1942. október 23-án. Jelzet: 8.224:1. A levél a Lajtha-hagyatékban megtalálható, Berlász Melinda 1992-es közreadásában nem szerepel. Ezen kívül Lajtha 1948. november 30-án írt levelében említi az *Offrande* budapesti bemutatóját, mely Charles Brück vezényletével zajlott volna le. Az előadásról sem a MZA KAB, sem a korabeli sajtóhíradások nem tudósítanak. A közlést tartalmazó levél a Lajtha-hagyatékban található. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.284:1.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd



24a kotta. Barraud: *Offrande* –6–9. ütem



24b kotta. Lajtha: *In memoriam* –11–15. ütem

Mindkét kompozíció folyamán változatos karakterű témák bukkannak fel, és Barraud darabjában is találkozunk egy, a többinél lényegibbnek tűnő zenei gondolattal, mely a kompozíció sarokpontjain jelenik meg (26. kotta). A dallam vonalának egyes fordulatai emlékeztetnek Lajtha Bach-allúziójának dallamára (23. kottapélda). Mindkét esetben moll kvart-szext akkord hangzik fel, Lajthánál fölfelé, Barraud-nál lefelé halad az akkord felbontása. Lajtha a hangzatot eleve fölfelé vezeti, egy nagy szeptimig bővítve a motívum ambitusát, Barraud dallama a lefelé hajló moll kvart-szext után kanyarodik fölfelé és szintén szeptimhangzat-távolságot jár be. A dallam hangszerelése eltérő: míg Lajthánál a teljes zenekaron vándorol, minden megszólaláskor a dallamban rejlő új dimenziókra vetve fényt, addig Barraud művében feltűnő módon a fuvolák és a hegedűk kiváltsága lesz a megszólaltatása.



25. kotta. Lajtha: *In memoriam*, 293–297. ütem. A Bach-allúzió (F téma) utolsó megjelenése két brácsa szólójával



26. kotta. Barraud: *Offrande*, 28–31. ütem. A darab főtemájának megjelenése a fuvolán

A hangszerelés gazdagsága idézi elő azt is, hogy Lajthánál az ütőhangszerek nagyobb szerephez jutnak, mint Barraud alkotásában. Az *In memoriamban* szinte a teljes

művön végigvonul egy ostinato ritmus, mely hozzájárul a gyászinduló hatását keltő hangzás kialakításához. Az *Offrande*-nak csupán egy szakaszában válik az ostinato meghatározó elemmé, a 190. ütemtől induló largamento területen lesz igazán indulószerű a hangzás, miközben a vonóskaron egy espressivo dallam csendül fel. Ez a konstrukció egyben a darab tetőpontját jelenti, ami után a kompozíció elejéről már ismert *senza rigore* előírás jelenik meg, és a főtémaként megismert dallam két felhangzása kerekíti le a kompozíciót.

Mint a fentebbi párhuzamos elemzésből kitűnik, Lajtha és Barraud II. világháborús gyászdarabja között számos párhuzam fedezhető fel a struktúra, a motívika valamint a dallamszerkesztés területén egyaránt. A leginkább fontosnak mégsem az egyes megoldások azonosságai vagy különbözőségei, hanem a hasonló koncepció, a zenének egyfajta elbeszélő jelleget kölcsönző hangszeres megszólalások tűnnek, melyek mégis az abszolút zene területén mozogva vezetik végig a narratívát. A zenei gondolat folyamatosan variálódva bomlik ki egy kezdeti alapotívumból, olykor más irányba fordulva, máskor pedig egészen hosszú dallammá növe ki magát. Alighanem ez a közös zeneszerzői attitűd volt az, ami a két zeneszerző kapcsolatát az 1948 után ellehetetlenült személyes találkozások ellenére is fenntarthatóvá tette.

Összefoglalva abszolút és programzene kérdését, Lajtha kompozíciói abban az értelemben tartalmazznak zenén kívüli programot, hogy emberi érzelmekre reagálnak, illetve emóciók kiváltására törekszenek a zene eszközeivel. Ebből következően elsősorban nem az intellektus számára jelentenek kihívást, hanem közvetlenül az érzelmekkel és az érzelmekre hatnak,⁶¹ és kimondatlanul is sok szállal kötődnek a romantika szenvedélyes, érzelmek által uralt zenéjéhez és a korszak jellegzetes szülöttéhez, a Liszt által életre hívott szimfonikus költeményhez. Lajtha *In memoriam* című alkotása látványosan bizonyítja, hogy a látens program jelenléte korántsem mankó vagy csupán illusztrálandó nyersanyag volt a komponista számára. Sokkal inkább zeneszerzői fantáziájának zenén kívülről érkező, de zenei gondolatokat ébresztő inspirációs forrásává vált, aminek révén kialakulhatott kompozícióinak különleges, narratív, érzésekkel és asszociációkkal teli hangzó világa.

⁶¹ Ebből a szempontból Lajtha zenei stílusa a klasszika zeneesztétikájához kötődik. Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style* (London: Collier Macmillan Publishers, 1980): 1–8.

2. A Bartók-vitáról – A 7. szimfónia (op. 63)

Tallián Tibor az 1945 és 1958 közötti magyar hangversenyéletet bemutató monográfiájában említi azokat a „különös barátkozásokat [...] a zenei frontvonalak között”, melyekre a társadalmi változások következményeként a művészeti élet köreiben sor került, és melyek eredményeképpen egymástól gyökeresen eltérő esztétikai vagy ideológiai alapelveket valló zenészek kerültek váratlan véleményközösségre.⁶² Tallián példaként említi Szabó Ferenc és Vargyas Lajos véleményegyezését a Schoenberg-kör kedvezőtlen megítélésében, és szintén Szabó közösségét Jemnitzcel az új francia zene kárhóztatásában.⁶³ Erre a jelenségre kínál egy további példát Lajtha vélekedésének hasonlósága a bartóki oeuvre egyes darabjainak hivatalos értékelésével.

Közismert az a többszakaszos vita, melyet Bartók életműve, illetve annak kettéosztása gerjesztett a magyar zenei közéletben az 1950-es évek elején.⁶⁴ Bár Lajtha sohasem tett hivatalos nyilatkozatot az úgynevezett Bartók-ügyben, sőt leveleiben sem említette a Magyar Zeneművészek Szövetségében tapasztalható, heves vitákat generáló nézetkülönbségeket, magánlevelezésében többször kifejtette Bartók művészetével kapcsolatos gondolatait. Vélekedése a korszaknak a Bartók életművét érintő direktívával bizonyos pontokon meglepően egybecseng. Az avantgarde, expresszionista Bartók-művek, így például *A csodálatos mandarin* stílusától Lajtha nyilvánvalóan idegenkedett. 1954 januárjában például arról írt, hogy Bartók „utolsó művei, [a] divertimento, VI. Quartet, zenekari Concerto, III. Zongoraverseny, sokkal nagyobb művei[,] mint a »Mandarin« és az akörül írottak.”⁶⁵ Néhány évvel korábban, 1950 elején a *Szabad Nép* hasábjain egy éles hangú kritika látott napvilágot Losonczy Géza tollából éppen *A csodálatos mandarin* előadásának túlzott gyakoriságáról.⁶⁶ Izgalmas adalék, hogy míg Losonczy 1956 júniusában önkritikát gyakorolva revideálta a *Mandarint* érintő

⁶² Tallián Tibor, *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991), 25.

⁶³ Tallián, *Magyarországi hangversenyélet*, i.m. 25.

⁶⁴ Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2007), Lásd különösképpen a „Bartók's Concerto for Orchestra and the Demise of Hungary's »Third road«” című fejezetet. I.m., 1–27.

⁶⁵ Lajtha levele Esteban Feketének 1954. január 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.370:1.

⁶⁶ Az említett kritika *A csodálatos mandarin*ról a *Szabad Nép* 1950. február 5-i számában jelent meg. Többek között a következő kijelentést teszi: „nem helyeseljük Bartók Béla színpadi műveinek – különösen a „Csodálatos mandarin” című művének” – *tulságosan gyakori* [kiemelés az eredetiben] előadását az Operaház színpadán.” Losonczy Géza: „Az Operaház legyen a népé!”, *Szabad Nép* 8/31 (1950. február 5.): 10.

véleményét,⁶⁷ Lajtha mindvégig fenntartotta saját nézetét a művek értékelésével kapcsolatban.⁶⁸

A Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi Szakosztályának 1949. december 29-ei ülésén Bartók művészete kapcsán Szabolcsi Bence szintén egyfajta kettősségről, egészen pontosan a korai és a kései Bartók-stílus azonosságairól beszélt, mely koncepció értelmében az érettkori alkotások egyfajta kitérőt jelentettek volna. Szabolcsi szerint Bartók 1905 után megtagadta a verbunkos stílust, azonban kései alkotókorszakában visszatért hozzá.⁶⁹ Az előadás hallgatóságának soraiban Lajtha is jelen volt,⁷⁰ és jöllehet az előadáshoz nem szólt hozzá, a fennmaradt írásos dokumentumok tanúsága szerint maga is helyeselte az életmű egyfajta kettéosztását. Lajtha szerint azonban Bartók – Szabolcsi meglátásától eltérően – a kései stílusában nem a verbunkos stílushoz, hanem a szépség kereséséhez talált volna vissza.⁷¹

Lajtha Bartók legnagyobb mesterművei között tartotta számon a Szabolcsi által példaként hozott 3. zongoraversenyt valamint a Concertót. Danielle Fosler-Lussier a hidegháborús évek magyarországi Bartók-recepcióját tárgyaló monográfiájának a Bartók Concertója körüli vitákról szóló fejezetében említi, hogy a kompozícióról alkotott pozitív véleményt a zeneszerzők lojalitásának mércéjeként alkalmazták, a mű „modernista ízlés” („modernist tastes”) számára elfogadhatatlan egyszerűségét pedig a szocialista ideáltól történő elfordulásként értelmezték.⁷² Fosler-Lussier szerint Szabó Ferenc *Hazatérés* című egytételű koncertónak nevezett alkotását éppen Bartók Concertójának mintájára vagy legalábbis arra reflektálva komponálta meg.⁷³ Ez a mintaválasztás arra utal, hogy Szabó a szocialista művészet alkalmas modelljének tekintette a Concertót.⁷⁴ Annyi mindenesetre

⁶⁷ Bozó Péter, „Zenei évfordulók 1956-ban. Függelék II. Losonczy Géza felszólalása – részlet a Petőfi Kör sajtóvitájának (1956. jún. 27.) jegyzőkönyvéből” in Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk), *1956 és a zenei élet* (Budapest–Pécs: Kronosz, 2019), 149–168., 164–166.

⁶⁸ Többek között Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.464:1.

⁶⁹ Szabolcsi a Kossuth szimfóniát és a III. zongoraversenyt nevezi meg az említett visszatérés bizonyítékaként. A verbunkos stílustól történő eltávolodás dokumentuma Szabolcsi szerint Bartók írása Molnár Géza könyvéről. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának 1949. december 29-ei üléséről. MNL OL P 2146. Az említett Bartók-recenzió adatai: Bartók Béla, „A magyar zenéről”. Első megjelenése: *Auróra* (1911): 126–128. Gyűjteményes kiadása: Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 99–101.

⁷⁰ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának 1949. december 29-ei üléséről. MNL P 2146.

⁷¹ Lajtha levele Esteban Feketének 1956. július 15-én. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.414:1.

⁷² Fosler-Lussier, *Music divided*, i.m. 27.

⁷³ I.m., 7–15. Tallián Tibor Szabó *Hazatérés*ével kapcsolatban nem említi Bartók Concertóját, az *Emlékeztető* szimfónia öttételessége apropóján utal rá. Tallián, *Magyar képek*, i.m., 226–227. és 394–395.

⁷⁴ Fosler-Lussier, i.m., 8.

bizonyos, hogy amíg a hivatalos direktíva a néphez szóló zenét, a szocialista ideológia megvalósulásának példáját igyekezett láttatni Bartók Concertójában, addig Lajthát a műletisztultsága, *A csodálatos mandarin* zenei világához viszonyítva látványosan melódiaközpontú gondolkozásmódja ragadta meg.

Szabó Ferenc János 2013-as tanulmányában Lajtha fiatalkori zongoraműveit helyezte vizsgálódása középpontjába,⁷⁵ és mint analíziseiből nyilvánvalóvá válik, ezekben a kompozíciókban olykor szinte kézzelfoghatóan érzékelhető a Bartók műveiből nyert inspiráció, helyenként már-már kísérteties hasonlóságok fedezhetőek fel.⁷⁶ Nemcsak a fiatal Lajtha műveiben találkozhatunk azonban ilyen párhuzamokkal. Leveleiben gyakran tesz említést Bartók egy-egy művéről, különösen koncentráltan találkozunk ezekkel az utalásokkal a Weissmann Jánossal folytatott levelezésben. Ennek oka részben gyakorlatias: 1957 elején Weissmann műismertetéseket vállalt a Kanadai Rádió számára egy, a 20. század legjelentősebbnek ítélt kompozícióit bemutatni hivatott sorozatban.⁷⁷ Bartók Zenéjét és Hegedűversenyét osztották rá a szervezők, és részben tanácsért fordult Lajthához, egykori tanárához az elemzések szempontjait illetően. Lajtha 1957. február 20-án kelt válaszlevelében részletes tanácsokkal látja el egykori tanítványát, javaslatként pedig az addigi Bartók-analízisek – Edwin von der Nülltől Lendvai módszeréig – összehasonlítását ajánlja. Mintegy mellesleg jegyzi meg, hogy von der Nüll látogatásainak ő maga is részese lehetett, mivel Bartók többször meghívta magához a zenetudóssal folytatott találkozóik idején.⁷⁸ Lajtha visszaemlékezése szerint Bartóknak igen tetszettek Nüll elemzései.⁷⁹

⁷⁵ Szabó Ferenc János, „Lajtha László fiatalkori zongoraművei”, *Magyar Zene* 51/3 (2013. augusztus): 335–350.

⁷⁶ Például az elhangolt keringőbasszus Lajtha *Mesék* c. ciklusának 6. tételében (*Valse*) és Bartók *Tizennégy bagatelljének* keringőjében, vagy párhuzam Lajtha sorozatának 7. tétele és *A kékszakállú herceg vára* bizonyos fordulatai között. Szabó, *Lajtha László fiatalkori zongoraművei*, i.m.

⁷⁷ „Arról van szó, hogy a Kanadai Rádió kiválasztotta a szerintük legjobbnak tartott – azt hiszem – 30 kritikust, és felkérte őket[,] hogy nyilatkozzanak, mi volna a 20. század legmaradandóbb mesterműve. A feleletek után aztán »a nyertesekről« egy-egy órás előadást kell az illetőnek tartania, megindokolni választását, stb. stb. Ebben a sorozatban, amely a terv szerint az egész esztendő betölti a Bartók Zenét és a Hegedűversenyt bízták rám.” Weissmann levele Lajthának 1957. február 4–5-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.416:1. Weissmann jelzi, hogy Jean-Pierre [sic] Jouve írásából szeretne kiindulni az előadás felépítésekor. Lajtha válaszában Jouve munkájáról nem ejt szót.

⁷⁸ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. február 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.420:1.

⁷⁹ Edwin von der Nüll, *Béla Bartók* (Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1930). Lendvai 1957-ig megjelent munkái: Lendvai Ernő, „Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (az I. tétel analízise)”, *Zenei Szemle* (1948. december): 412–426.; Uő, „Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe”, in Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok* 3. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 461–503.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Bartók oldaláról meglepően kevés olyan megjegyzés maradt fenn, mely Lajtha személyére, zenéjére vagy kettejük kapcsolatára vonatkozna.⁸⁰ Figyelemre méltó, hogy Bartók egyetlen olyan megnyilvánulása, melyben Lajtha műveit említi, éppen a fiatalkori Lajtha-stílus – a korai zongoraművek – értékei mellett foglalt állást, egy olyan avantgarde, expresszionista stílus mellett, amelytől Lajtha a későbbiekben határozottan eltávolodott. Ekkor, 1920-ban írta le a később a szakirodalomban a teljes alkotópályára általános értékelésként kiterjesztett és sokat idézett mondatot: „Kodályon és Lajthán kívül nincs értékes zeneszerzőnk.”⁸¹ Ugyanakkor, mint arra Somfai László felhívja a figyelmet, sokatmondó, hogy Bartók meddig említette egyáltalán Lajtha nevét.⁸²

Különös figyelmet érdemel az a mód, ahogyan Bartók zeneszerzői stílusának alakulását Lajtha egyfajta önmagához visszatérő görbeként leírja. 1957. április 16-án a következőképpen fogalmazott:

[Bartók] Kései művei stílusa nem idegenből vett, hanem a Divertimentóval, a harmadik zongoraversennyel, a Concertóval stb. az öregedő Bartók visszanyúl a fiatal Bartókhoz.[...] Ez már ugyanúgy az önmagára talált Bartók, mint amilyen volt az 1910-i. Persze, most már minden gaucherie nélkül; az utak tanulságait levonó, a tökéletes virtuózzá vált, idősödő Bartók hazatért önmagához. A Kékszakállú hazajött a várába, [...]⁸³

A fiatal és az idősödő Bartók azonosítása talán túlzott leegyszerűsítésnek, elhamarkodott és felületes véleménynyilvánításnak tűnhet – ha Bartókra vonatkoztatjuk a szavakat. Ha azonban nem Bartókra, hanem Lajthára jellemző kijelentésként tekintünk az idézett részletre, közelebb kerülhetünk az értelmezéséhez. Jóllehet az 1910-i és a kései Bartók nem volt ugyanaz, de a zeneszerző Lajtha mégis ugyanazt találta meg benne; azt a művészi-esztétikai hitvallást látta megtestesülni ezeknek a műveknek bizonyos tulajdonságaiban, amellyel ő maga is maradéktalanul azonosulni tudott.

⁸⁰ 1920 novemberében Bartók így írt Philip Heseltine-nek: „Lajtha úr, akivel nagyon jó baráti kapcsolatban vagyok, nem volt tanítványom; zeneszerzői tanulmányait Zeneakadémiánkon végezte, ahol én csak zongorát tanítok.” Bartók levele Philip Heseltine-nek 1920. november 24-én. Demény János (közr.), *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 261–262., 262. Zeneszerzés tárgyából valóban nem volt Bartók tanítványa, az idézetben is említett zeneakadémiai zongoraosztályát azonban egy rövid ideig látogatta Lajtha. Bartók egy másik levelében, 1911. június 12-én írt elválásuk körülményeiről: „tavaly el kellett bocsátanom magának a titkárnak az unokahúgát tehetségtelenség miatt; az idén hasonlóan Neményi miniszteri tanácsos Lajta nevű unokaöccsét.” Bartók levele nagybátyjának, Bartók Gézának 1911. június 12-én. Demény: *Bartók Béla levelei*, i.m., 179.

⁸¹ Demény, *Bartók Béla levelei*, i.m., 262.

⁸² Somfai László, „Mi a magyar Bartók Béla zenéjében? Nacionalizmus, »népek testvérré válása«, világzene”, in Romsics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály, *Mi a magyar?* (Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Rubicon Kiadó, 2005.), 231–257., 237.

⁸³ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. április 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.426:1.

Az azonosulás mértéke és jellemzői ismét izgalmas kérdéseket vetnek föl. 1954. január 2-án kelt levelében Lajtha a következő megállapítást vetette papírra: „a »visszatérés« az ő [Bartók] esetében tehát visszatérés az újhoz, ami finom, szép és zenei. Mintegy húsz éve így írok én is.”⁸⁴ Lajtha szavaiból úgy tűnhet, mintha érzése szerint ő maga jóval korábban kötelezte volna el magát azon esztétikai-művészi elvek mellett, melyekhez Bartók, úgymond útkereséseinek tanulságait levonva, az 1930-as évek végén mintegy „hazatért”, és ezzel tulajdonképpen visszatalált önmagához. Hasonló szemlélet körvonalazódik négy évvel később, Lajtha 1958. május 22-én kelt levelének soraiban:

Jól emlékszem, hogy az 1927-ben írt első Vonóstrióm, 35-ben írt Hárfatrióm, a Hortobágy bemutatóin ott volt, és ha szerettünk is ingerkedni egymással, megértéssel és megbecsüléssel beszélt e műveknek saját egyéni stílusom kialakulásának jelentős szerepéről. Pedig ha megnézed az évszámokat, akkor az akkori Bartók-művekkel összehasonlítva, ezek már Lajtha László akkori portrait-ját véglegesen rajzolják.⁸⁵

Az idézett levélrészlet egyes pontjai kissé homályosak. Az 1. vonóstriót (op. 9) 1930. január 9-én a Waldbauer vonósnégyes mutatta be,⁸⁶ ezen az eseményen nem meglepő Bartók jelenléte. Az 1. hárfatrió ősbemutatójára 1936-ban Párizsban került sor, és hasonlóan kevésbé egyértelmű a helyzet a *Hortobágy* (op. 21) filmzene esetében, melyet teljes formájában 1937-ben Bécsben vetítettek, majd rövidített változata hamarosan a magyar mozik műsorán is megjelent.⁸⁷ Ugyanakkor a filmzenéből készült *Hortobágy-szvitet* nem korábban mint 1946. január 25-én mutatta be Ferencsik János a Filharmóniai Társaság zenekarának élén „Két szimfonikus kép” címmel.⁸⁸ A Lajtha által Bartóknak tulajdonított „ingerkedés” és az egyéni stílus fejlődésének nyílt fejtegetése egyaránt kissé távolinak tűnnek a zárkózott zeneszerző személyiségétől, Lajtha azonban máshol is hasonló megnyilvánulásokról referált.⁸⁹

Az évszámokra és a stílus alakulására tett megjegyzés sem teljesen világos, vagy legalábbis nem következetes. 1956 júliusában Bartók halálát Lajtha azért nevezte

⁸⁴ Lajtha László levele Esteban Feketéhez 1954. január 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.370:1

⁸⁵ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.464:1

⁸⁶ A koncertről Fábian László írt kritikát. „Kamarazenehangversenyek”, *Muzsika* 2/1–2. (1930. január-február): 48–50.

⁸⁷ N.N., „A »Hortobágy« bemutatója Bécsben”, *Pesti Hírlap* 59/24 (1937. január 30.): 15. Emödy Zoltán, „Hortobágy. Filmbemutató a Radiusban és az Omniában”, *Magyarság* 18/63 (1937. március 19.): 12.

⁸⁸ A koncert helyszíne az Operaház volt. Bónis Ferenc, *Filharmóniai hangversenyek*, CD-melléklet.

⁸⁹ 1962. november 19-én a következőképpen emlékezett Romain Rolland *Jean-Christoph* című regénye apropóján Lajtha: „Minthogy János László vagyok, hosszú időn át János Kristófnak hívtam, tréfás szeretettel.” *A kockás füzet*, 70.

hatványozottan tragikusnak, mert nem sokkal a szépséget kereső útra való visszatérés után következett be.⁹⁰ Különös, hogy ekkor Bartók első, visszatérésre mutató műveiként éppen az 1927-ben komponált 3. vonósnégyest és az 1928-ban befejezett 4. kvartettet jelölte meg.⁹¹ Megnyilatkozása ismét azt a képet festi, mintha Lajtha az 1920-as évek második felében már megtalálta volna önmagát, Bartók azonban csak mintegy egy évtizeddel később bukkant volna rá saját útjára. Fentebb idézett levelében Lajtha kimondva vagy kimondatlanul azonosítja saját törekvéseit a Bartókéival, ismét hangsúlyozva, hogy ő maga korábban állt ki a mindkettejük által fontosnak tartott értékek mellett:

Bartók utolsó művei a Zene, a Divertimento, a Concerto mutatják Bartók igazi bátorságát. Bartók jól ismerte azokat a régebbi műveimet, amelyek hasonló bátor kiállásnak tekinthetők, s amelyeket ma „reakciónak” (?) minősíthetnek egyesek, vagy post-romantikusnak.⁹²

Lajtha „hasonló bátor kiállásról” beszél saját régebbi kompozíciói kapcsán, és ebben a gesztusban ismét a Bartókkal, pontosabban a Lajtha saját Bartók-képével való azonosság vállalásának igénye érzékelhető. Lajtha kijelentésével gyakorlatilag teljes érettkori alkotópályájának törekvéseit a kései Bartók-művek mellé – vagy legalábbis saját kései Bartók-képe mellé – állítja. A levélben idézőjelben szereplő „reakciós” jelző a korszak egyik kulcsfogalma volt. Nem feltétlenül rejt ugyan konkrét hivatkozást Lajtha megjegyzése. Ugyanakkor Ligeti György a *Melos* folyóirat 1950-es évfolyamában megjelent írásában a Bartók-recepció kapcsán használja ezt a szót.⁹³

⁹⁰ Lajtha levele Esteban Feketének 1956. július 15-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.414:1.

⁹¹ Somfai László 1926-tól számítja Bartók középső korszakának kezdetét. Somfai László, „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka (1926–1937)”, in Zemplényi Ferenc et al. (szerk.), *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszácz Mihály születésnapjára* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2003), 406–425.

⁹² Lajtha levele Weissmann Jánoshoz 1958. május 22. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.464:1

⁹³ Ligeti szerint a kései művekben Bartók „közérthetőbb hangot üt meg: írásmódja erősen tonalitáshoz kötött. A tizenkétfokú zene dogmatikus híveinek szemében ez bizonyára reakciós dolognak tűnik. Ha azonban közelebbről elemezzük a műveket – itt elsősorban a zenekari Concertóra és a III. zongoraversenyre gondolok –, észrevehetjük, hogy itt nem a »vissza a tonalitáshoz«, hanem inkább az »előre a tonalitáshoz« jelenségéről van szó.” Ligeti György, „Neues aus Budapest: Zwölftonmusik oder »Neue Tonalität?“, *Melos* 17/2 (1950): 45–48., 45. Magyar nyelvű gyűjteményes kiadása: Ligeti György, „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy új tonalitás?“, in Kerékfy Márton (közr. és ford.), *Ligeti György válogatott írásai* (Budapest: Rózsavölgyi, 2010), 47–49., 47. Nincs biztos információink arra vonatkozólag, hogy Lajtha ismerte-e Ligeti munkásságát, illetve ha igen, milyen véleménnyel volt róla. Leveleiben egy alkalommal bukkant fel Ligeti neve. 1957. február 20-án kelt levelében az alábbiakat olvashatjuk: „Él itt Magyarországon egy Ligeti nevű zenetudós, – akit személy szerint nem ismerek, – de akiről tudom, hogy érdekes és igen részletes módon analysálja Bartók műveit, úgy, hogy 56 tavaszán hangos és szenvedélyes viták jelentek meg s mondódtak el analysisei körül. Azt is tudom, hogy a Zenét alaposan menganalysálta.” Lajtha levele Weissmann Jánoshoz 1957. február 20-

Lajtha a nemzetközi síkon zajló Bartók-vitát kétségtelenül ismerte. Levelei tanúsága szerint még párizsi tanulóéveiben ismerkedett meg személyesen Boris de Schloezerrel, akivel 1937-ben egy firenzei konferencián ismét személyesen is találkoztak és többször beszéltek.⁹⁴ Lajtha többször félreérthetetlenül állást foglalt Schloezer Bartók műveit illető nézetei ellen.⁹⁵ Említi, hogy Schloezer úgymond megtámadta Bartókot, és a kor nagy mestereiként Stravinskyt és Schoenberget nevezte meg.⁹⁶ Máskor amellet kardoskodik Lajtha, hogy amíg Schloezer kijelentéseiben egyedül a dodekafóniát tekinti fejlődésre képes és élő műveket alkotó irányynak, addig ezzel szemben szükség van hangsúlyozni a zenei stílusok szabadságát.⁹⁷ Máskor kissé színpadiasan „megálljt kiált”, még akkor is, ha ezért valamely tábor a modernség árulójának tartaná is őt – majd ezután Schloezerre hivatkozik, aki ez utóbbi véleményt formálta Bartókról, árulónak nevezve őt kései műveinek stílusa miatt.⁹⁸

Nemcsak Lajtha írásos megnyilvánulásai tanúsítják Bartók erős hatását ezekben az években. Ekkoriban készült zeneművei több szálon is összefűződnek a Bartók-recepció aktuális kérdésfelvetéseivel. A leginkább koncentráltan a kései tragikus szimfóniák közül a műcsoport legtöbb tragikus stíluselemet felvonultató darabja, a 7. szimfónia tükrözi a Bartók zenéjéből merített inspiráció erejét. A rendkívül tragikus hangvételű szimfónia első tételét sűrű kromatika jellemzi, melyből a kisszekundos szenvedésmotívum mindegyre előbukkan; a második tételben epizódként gyászinduló és sirató hangzik fel; a zárótétel Lajtha tipikus csatazenéinek egyike. A szimfónia narratívájának felfejtéséhez a kompozíció textúrájában koncentráltan jelenlévő,

án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.420:1. Ugyan az *Új Zenei Szemle* 1955-ös évfolyamának szeptemberi számában megjelent Ligeti György egy elemzése Bartók kromatikájáról, Lajtha a leírás alapján feltehetően mégis tévedett. Weissmann válaszában kiigazítja a tévedést: „S.i.t. Lendvai könyvét – érdekes, hogy sokáig én is mint Ligeti-t emlegettem a tengelyrendszer szerzőjét, vajjon mi lehet ennek a 2000 mérföld távolságban elkövetett azonos botlásnak oka? – már régen megkaptam, de sehogysem tudok vele zöldágra vergődni.” Weissmann János levele Lajthához 1957. március 13-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.423:1. Bartók *Zenéről* Lendvai Ernő írt ebben az időben alapos elemzést, melyben többek között először definiálja az ún. tengelyrendszert. Lendvai Ernő, *Bartók stílusa* (Budapest: Zeneműkiadó, 1955), 1–9.

⁹⁴ „A társaságom, bár már megismerkedtem Hindemithtel, inkább azok a franciák, akiket még Párizsból ismerek. Többször beszélgettünk a két kritikussal: B. de Schloezerrel és A. Schaeffnerrel; zeneszerzők: Markevitch és Milhaud, végül M. et Mme Collaer (Bruxelles-Radio). Egyelőre ez a baráti kör.” Lajtha levele feleségének 1937. május 12-én Firenzéből. *Önarckép tollal* (2), 18–19.

⁹⁵ Lajtha levelei Weissmann-nak: 1957. április 16-án és 1959. május 12-én és Esteban Feketének 1959. március 29-én. Jelzetek: MZA-LL-LI-Script 8.426:1, 8.491:1 és 8.486:1.

⁹⁶ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. április 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.426:1.

⁹⁷ Lajtha Schloezer megfogalmazását idézi forrás nélkül: „le langue seriel est donc, bien selon mon avis, le seul capable aujourd'hui á donner naissance á des oeuvres vivantes” (a szeriális nyelv az egyetlen, mely képes arra, hogy élő műveket hozzon létre) Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. május 12-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.491:1.

⁹⁸ Lajtha levele Esteban Feketének 1959. március 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.486:1.

helyenként többrétegű zenei asszociációkat közvetítő megoldások és a mű keletkezési körülményeinek szemügyre vétele együttesen segíthet hozzá.

Lajtha a szimfóniát 1957 decemberében, az 1956-os forradalom leverése után egy évvel fejezte be, ezzel magyarázható, hogy a szakirodalomban elsősorban a forradalom zenei megfogalmazásaként közelítettek hozzá az elemzők.⁹⁹ A 7. szimfóniát a zeneszerző olykor „Forradalmi” szimfónia néven emlegette, máskor „Az ősz” melléknévvel hivatkozott rá.¹⁰⁰ Az ősbemutatóról tudósító kritikák ugyancsak szinte kivétel nélkül Az ősz alcímmel (*L'automne*) hivatkoznak a szimfóniára.¹⁰¹ A műről 1959. szeptember 29-én egy fiához írt levelében az alábbi megjegyzést tette Lajtha: „mert talán egyszer mégis az lesz a neve, hogy Revolution's Symphony”.¹⁰² Mindezek ellenére a nyomtatott kotta 1960-ban már alcím nélkül jelent meg, sőt a bemutató után egy évvel, egy készülő tanulmány kapcsán a zeneszerző – bár nem zárhatjuk ki, hogy politikai elővigyázatosságból – kifejezetten kifogásolta is az alcím feltüntetését.¹⁰³

Némiképp tisztázatlan kérdés a komponálás pontos időtartama is. Erdélyi Zsuzsannának ugyan mindössze néhány hetes munkafolyamatról számolt be Lajtha,¹⁰⁴ és ezt az állítást a későbbi szakirodalom is átvette,¹⁰⁵ levelezésének tanúsága szerint azonban már jóval korábban, 1956 nyarán kezdett körvonalazódni egy újabb szimfónia komponálásának terve. 1956. augusztus 30-án Leduc-nek írt levelében így fogalmazott Lajtha:

⁹⁹ Solymosi, „...mint a szél a paraszat”, i.m. Uő, „Lajtha László »Forradalmi« szimfóniája”, *Magyar Művészet* 4/4 (2016): 97–106.

¹⁰⁰ Solymosi, *Lajtha László „Forradalmi” szimfóniája*, i.m., 97. A szimfónia enigmatikus ajánlása – „Mr. és Mrs. John Street-nek” – eddig elkerülte a kutatók érdeklődését. Pedig minden bizonnyal jelentőségteljes a választás. Míg Lajtha többi szimfóniáinak ajánlásai valós személyeknek – Barraudnak, Marinus-nek vagy éppen Hoelleringnek – szólnak, addig a 7. szimfónia címzettje fiktív személy, „az utca embere”. A fikció apropóján az 1946-ban komponált és 1957-ben átdolgozott formában bemutatott fűvősnégyes, a *Quatre Hommages* negyedik tétele, a Romain Rolland egyik regényhőisének emléket állító „Hommages à Colas Breugnon” rokonítható a szimfóniával. A *Quatre Hommages* három további címzettje valós személyek – Jannequin, Couperin és Ravel – voltak. Mint az dolgozatomban negyedik fejezetéből kiderül, a fiktív szereplő felbukkanása a fűvősnégyes esetében is rendkívül személyes tartalommal bír.

¹⁰¹ José Bruyr, „Orchestre National”, *Le Guide du Concert* (1960. február 12–28.); Georges Leon, „Musique sur Paris et sur les ondes. La VIIe symphonie de Lajtha et le concert de Gabriel Tacchino”, *L'Humanité* (1958. május); Jean Hamon, „La musique a Paris”, *Combat* (1958. május); Mario Pincherle, [cím nélkül], *Nouvelle Littéraires* (1958. május). BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-gyűjtemény. Jelzet: MZA-LL-Script 5.033–5.035 és 5.045

¹⁰² Lajtha fiának, Ábelnek, 1959. szeptember 21-én. Jelzet: MZA-LL-Script 8.507:2/1

¹⁰³ „A VII. Symphoniának nincsen semmi mellék-címe. Londonban is úgy adták.” Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. július 9-én. Jelzet: MZA-LL-Script 8.499:1. Solymosi, *Lajtha László „Forradalmi» szimfóniája*”, i.m. 97.

¹⁰⁴ *A kockás füzet*, 18.

¹⁰⁵ Solymosi, „...mint a szél a paraszat”, i.m., 242.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Szó van róla, hogy majd kérnek tőlem egy Szimfóniát (ez lesz a 7.) az 56–57-es szezon végére. De még ha minden jól megy, akkor is csak 1957 végén vagy 1958 elején tudom elküldeni Önöknek a partitúra és a szólamok lemezeit.¹⁰⁶

A korántsem ideális körülmények ellenére Lajtha tartotta magát a levélben vázolt ütemtervhez, és 1957 decemberében valóban lezárta a mű partitúráját.

Bizonyos dokumentumok alapján a szakirodalomban elterjedt vélemény, hogy a magyar művészetpolitika nem maradt közömbös a szimfónia nyugati ősbemutatója iránt.¹⁰⁷ A felmerült vádakat támasztaná alá az a gépiratos *Nyilatkozat*,¹⁰⁸ melyet Lajtha az ősbemutató után és az 1959. február 16-ai magyarországi bemutató előtt,¹⁰⁹ valamikor 1958/59 fordulóján megfogalmazott – vagy megfogalmazni kényszerült.¹¹⁰ A mindeddig tisztázatlan céllal írt *Nyilatkozat*ban Lajtha a szimfónia tragikumát nem köti egyetlen eseményhez, azaz az 1956-os forradalomhoz, hanem a magyar történelem tragikus eseményeire való általános utalásként határozza meg. Ugyanitt a mű fogadtatásáról szólva sajnálatosnak nevezi, hogy „magyarozatába olyan kísérő megjegyzések is vegyültek, amelyek inkább politikai, mint művészi jellegűek.”¹¹¹

Ez legalábbis különös, mivel a mű 1958. április 26-án Párizsban tartott előadásának közreműködői magyar zenekar – a Magyar Rádió Zenekara – és magyar karmester – Lehel György – voltak. Ez alapján az esemény, ami nem mellesleg egy több külföldi koncertből álló sorozat részeként jött létre, feltételezhetően a magyar kultúrpolitika támogatásával vagy legalábbis engedélyével zajlott le. Szintén az effajta támogatottságot látszanak igazolni a párizsi koncertről a magyar sajtóban megjelent híradások, melyek alapján a hangverseny nem titkolt célja a magyar zenei kultúra reprezentatív bemutatása volt a Nyugat számára.¹¹² A műsorban szereplő művek

¹⁰⁶ Berlász Melinda, „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962”, in Felföldi László–Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1992–94* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1994), 161–180., 177.

¹⁰⁷ „A megjelent újságcikkek Budapestre is eljutottak, és ez rendőrségi kihallgatáshoz vezetett. Egy egész éjszakát töltött a rendőrség pincéjében.” Solymosi Tari Emőke beszélgetése Henry Barraud-val, in Solymosi, *Két világ közt*, 104. Kérdéses, hogy Barraud e kijelentései milyen mértékben tükrözik a valós történéseket. Meglehet, Barraud rosszul emlékezett vagy félrevezető információk jutottak el hozzá. Lajtha fiainak írt levelében az ősbemutatóval kapcsolatban hangsúlyozza: „Tényleg igen nagy sikere volt, hiszen a közönség áttapsolta, átbravózta az egész szünetet”. Lajtha levele fiainak 1959. márciusában. Jelzet: MZA-LL-Script 8.482:2

¹⁰⁸ Lajtha László, „Nyilatkozat”, LÖI I., 293.

¹⁰⁹ Lásd a Budapesti Hangversenyek Katalógusát.

¹¹⁰ Barraud megjegyzése Solymosi Tari Emőkének adott interjújában: „A zene nyelvén érzelmek szólalnak meg, nem pedig egy történet. Végig ezt hangoztatta, és így elengedték.” *Két világ közt*, 105.

¹¹¹ Lajtha, *Nyilatkozat*, i.h.

¹¹² Beharangozó jelent meg t.k. (s. v.), „A Rádiózenekar Brüsszelben és Párizsban”, *Film, Színház, Muzsika* 2/13 (1958. március 28.): 24. N.N., „Ma este játszik először Párizsban a rádió zenekar”, *Esti Hírlap* 3/98 (1958. április 27.): 2.

válogatását feltehetően figyelemmel kísérték a kultúrpolitika részéről is. Az előadások után napvilágot látott cikkek a Lajtha-mű örvendetes sikeréről tudósítanak:

Nekünk az is fontos volt, hogy magunknak is bebizonyítsuk: előadóművészeink is arathatnak akkora nemzetközi sikert, mint például egy futballcsapat. Az igazi siker a Lajtha-szimfónia után robbant ki.¹¹³

A *Hétfői Hírek* tudósítója szerint „Lajtha László 7. szimfóniájának ugyancsak megérdemelt sikere volt”,¹¹⁴ a *Népszabadság* a koncertprogramból Lajtha új művét emelte ki, hangsúlyozva a meleg fogadtatást, amit a zenekar és karmester a párizsi közönségtől kapott.¹¹⁵ A *Muzsika* zenei szakfolyóirat négyoldalas cikkben foglalkozott a koncertsorozattal, valamint a francia újságokban megjelent kritikák részleteiből is válogatást közölt.¹¹⁶ Ezek a magyar sajtóban megjelent sorok legalábbis nem a Lajtha műve nyomában kitört botrány képét festik le. Ráadásul a kompozíciónak a Budapest Hangversenyek Katalógusa alapján nem ez lett volna az első előadása, hanem az ősbemutatóra már 1958. február 13-án sor került volna a Zeneakadémián Ferencsik János és az Állami Hangversenyzenekar közreműködésével.¹¹⁷ Az előadás létrejöttét a műsort leíró cédulán kívül nem dokumentálja más forrás, és a későbbi híradások is egyértelműen párizsi ősbemutatóról tudósítanak. Az 1959-es magyar bemutatóról Asztalos Sándor a *Magyar Nemzet* hasábjain írt kritikát,¹¹⁸ melyben ugyan félreérthetetlen módon megoldatlannak nevezi Lajtha 7. szimfóniáját, a jövőre nézve azonban mégis bizakodó Lajtha stílusának alakulását illetően. Egyáltalán az a tény, hogy a mű előadásáról kritika jelent meg egy vezető magyar napilapban, elgondolkodtató a szimfónia párizsi ősbemutatója keltette magyarországi botrány tekintetében.

¹¹³ (g. m.), „Párizsi és brüsszeli emlékek”, *Film, Színház, Muzsika* 2/20 (1958. május 16.): 24.

¹¹⁴ N.N., „A rádiózenekar nagysikerű bemutatkozása Párizsban”, *Hétfői Hírek* 2/17 (1958. április 28.): 4.

¹¹⁵ N.N., „Sikerrel mutatkozott be Párizsban a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara”, *Népszabadság* 16/101 (1958. április 29.): 4.

¹¹⁶ Lajtha művéről a *Combat* május 2-i számában Jean Hamon tollából megjelent írás részletét idézte a lap. N.N., „Zeneművészetünk Párizsban és Brüsszelben”, *Muzsika* 1/7 (1958. július): 1–4. Lajtha szimfóniájáról: 2.

¹¹⁷ Különös, hogy az 1959. február 16-ai előadás nem szerepel a Budapesti Hangversenyek Katalógusában. Az 1958. február 13-ai koncertet leíró cédula mégsem lehet az egy évvel későbbi ősbemutató egyszerű elírása, mivel más a műsor: Lajtha szimfóniája mellett Haydn Esz-dúr szimfóniája és Beethoven 8. szimfóniája szerepelt volna a műsoron, az 1959-ben megvalósult ősbemutaton pedig egy Janáček-kompozíció követte Lajtha alkotását. 1958. február 13-án a Zeneakadémia Nagytermében Szvjatoszlav Richter és a Tátrai kvartett lépett föl, ha játszották is aznap Lajtha darabját, erre semmiképpen sem a Nagyteremben került sor. I.h. Lásd a Budapesti Hangversenyek Katalógusát.

¹¹⁸ Asztalos Sándor, „Magyarországon először. Janáček Őszláv miséje – Lajtha VII. szimfóniája”, *Magyar Nemzet* 15/47 (1959. február 25.): 4.

Vitathatatlan tény, hogy nemcsak az 1956 októberében bekövetkezett történelmi tragédia, hanem saját személyes elesettsége – az 1956 novemberében átélt első szívinfarktus – miatt is súlyos küzdelmek álltak Lajtha mögött ebben az időszakban. Mint a 7. szimfónia komponálása idején írt levelei tanúsítják, Lajthát Bartók művészetének, és szűkebb értelemben az egyes műveinek és alkotókorszakainak recepciója is mélyen foglalkoztatta ekkoriban. A körülmények ismeretében tehát korántsem meglepő a 7. szimfónia tragikus karaktere, és az is valószínűnek tűnik, hogy ez a tragédiaélmény több forrásból táplálkozott. Ennek ellenére a mű értelmezései eddig elsősorban a forradalom kontextusát tartották szem előtt,¹¹⁹ és szintén a szakirodalom sajátossága, hogy Bartók és Lajtha kapcsolatát eddig elsősorban személyes viszonyuk aspektusából tárgyalta.¹²⁰ A következőkben a 7. szimfóniában fellelhető Bartók-allúziók elemzése révén kísérelm meg a két komponista egymásra hatásának vizsgálatát és egyben a szimfónia narratívájának felfejtését.

A 7. szimfónia nyitótétele főtémájának vonala párhuzamba állítható Bartók – Lajtha kategóriáját használva – „első periódusából”¹²¹ származó műve, *A fából faragott királyfi* egy szakaszával (27. kotta).¹²² Lajtha szimfóniájának rendhagyó szerkesztésű szonátatételében a lefelé kvintben lehajló, erősen kromatikus motívum főtémaként azonosítható (28. kotta.), és Bartóknál a fájdalomtól lehanyatló királyfi ábrázolásával mutatja a legerősebb párhuzamot (29. kotta). A motívumok szerkezete és ritmikája itt hasonlít a leginkább Lajtha főtémájára (lefelé szekund, majd lefelé kvint illetve kvart, átkötéssel). A zenei folyamat során a motívum mindkét mű esetében több lépcsőfokot jár be. Jellemzően diszsonáns, szeptimet és tritonuszt tartalmazó környezetben, felütésszerűen felfelé törekvő futamot követve jelenik meg. A nagybögő mindkét esetben egy ütem hallgatás után csatlakozik a vonóskarhoz, ugyanakkor lényeges különbség, hogy csak Lajtha esetében van szó imitációról. Bár veszélyes vállalkozás volna a motívikai és szerkesztésbeli megoldások hasonlósága alapján konkrét programot tulajdonítani a szimfóniának, a 7. szimfónia további szakaszai is továbbgondolásra érdemes képzettársításokat ébreszthetnek.

¹¹⁹ Solymosi, *Lajtha „Forradalmi” szimfóniája*, i.m.

¹²⁰ Solymosi Tari Emőke, „»Bartók [...] mindig latinnak nevezett.« Bartók Béla hatása Lajtha László életútjára és esztétikájára”, *Parlando* 48 (2006. június): 5–13.

¹²¹ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. április 16-án. „(El ne felejtsd, édes János fiam, hogy a Kékszakáll és a Fábólfaragott, stb. az első periódushoz tartoznak.)” Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.426:1.

¹²² Lajtha 1917. január 18-án Bartóknak írt levelében is érdeklődött a „balett”-ről. „[...] sőt ha hallhatnék Önről is valamit, hogylétükről... talán a balettről?” Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.118:2.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

VI I *Poco sostenuto* *ff* *molto espressivo* *molto vibrato sin al segno*

VI II *ff* *molto espressivo* *molto vibrato sin al segno*

Ve *ff* *molto espressivo* *molto vibrato sin al segno*

Vc *ff* *molto espressivo* *molto vibrato sin al segno*

Cb

27. kotta. Bartók: *A fából faragott királyfi*, 120-as próbajel

1ers Vons *Elargir jusqu'à ♩ = 88* *ff*

2ds Vons *ff*

Alt. *ff*

viles *mf* *sfz* *ff*

C.B. *mf* *sfz* *ff*

28. kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 1. tétel, 44–45. ütem. A főtéma második megjelenése

VI I *In seinem Schmerze legt er sich hin* *mf (f)* *p (mf)*

29. kotta. Bartók: *A fából faragott királyfi*, 126-os próbajel

Szintén egy korai Bartók-művet idéző motivikus allúzió bukkan fel Lajtha szimfóniájának fináléjában. A kompozíció harmadik tétele csaták hangulatát idézi, mint arra a szakirodalom már rávilágított, felütésében a *Marseillaise* kezdőmotívumának

jellegzetes ritmikája jelenik meg.¹²³ Az ezt követő tizenhatodos textúra filmzenékre emlékeztetően vizuális erejű zenei anyag, ami a Lajtha-féle csatazenék toposzát testesíti meg. A rondószerűen felépülő tétel egyik epizódjának motívumszerkezete feltűnő párhuzamot mutat Bartók *Kossuth-szimfóniája* Kossuth-témájának felbukkanásával, annak is a „Jöjjetek, jöjjetek, szép magyar vitézek...” szöveghez társított szakaszban feltűnő alakjával.¹²⁴ Mindkét esetben 4/4 az ütemmutató, továbbá közös jellemző a nyújtott ritmussal az ütem fősúlyán kezdődő, felfelé törekvő, alaphelyzetű moll-hármashangzat, valamint az utána felhangzó dallam vonala is némi egyezést mutat, és mindkét esetben *ff*, illetve *fff* nyújtott ritmusokban csúcsosodik ki. A ritmikában jellemző még a nyolcadlüktetés és a triolák váltakozása, a kíséretben pedig a tonika-domináns kvart-inga válik hangsúlyossá. Lajthánál a teljes vonóskar játssza unisono a dallamot, Bartók művében a vonóskar unisonójához a kürtök is csatlakoznak (30. és 31. kotta). Az 1903-ban írt *Kossuth-szimfóniában* Bartók még kiforratlan hazafias érzéseit kissé naiv, idealista-utópisztikus módon fogalmazta meg. Hasonlóan külsőséges, de immár szándékosan megtévesztő hazafiassággal alighanem Lajtha is találkozhatott az 1950-es évek Magyarországon.

30. kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 3. tétel, 43–47. ütem

¹²³ Solymosi, *Lajtha „Forradalmi” szimfóniája*, i.m., 101.

¹²⁴ Lajtha kottatárában a *Kossuth szimfónia* partitúrája nem maradt fenn. Bartók művének programját 1948 decemberében a *Zenei Szemle* közölte. Demény János, „Bartók »Kossuth«-szimfóniájának előkerült programvázlata”, *Zenei Szemle* 1/8 (1948. december): 426–429. A darabról ezen kívül Szabolcsi Bence tett említést a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949. december 29-ei ülésén, ahol Lajtha is jelen volt. Lásd a 69. lábjegyzetet.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

31. kotta. Bartók: *Kossuth*, 442–445. ütem

A harcba hívó zenét követően a 7. szimfónia fináléjának hangzásképe hamarosan kisimul, és a fúvósok felhangzó korálba torkollik. Ez az a hely, amelynek kapcsán Lajtha éppen Bartók Concertójára hivatkozott, amikor Weissmann 1959. május 12-ei levelében Lajtha 7. szimfóniájáról elmélkedve kifogásolta a korál szerepeltetését a kompozíció zárótételében. Indoklása szerint a korál annyira határozott asszociációkkal bír, hogy nincs helye egy szimfóniában.¹²⁵ Miután Lajtha válaszlevelében a kifogást számárságnak bélyegezte, számos egyéb példa között éppen Bartók Concertójára hivatkozott előképként. Nemcsak a korál mint toposz, hanem a szakasz szerkesztésmódja is egy Bartók műveiben jellemző megoldást idézhet fel. A 140. ütemtől kezdődő *Allargando* szakaszban a teljes zenekaron felhangzó Himnusz-idézet a Somfai László elemzése alapján Bartók szinte minden érettkori művében kimutatható unisono-largo, szenvedélyes-magyaros csúcsponttal állítható párhuzamba.¹²⁶ Mint Bartóknál minden esetben, úgy Lajtha 7. szimfóniájában is közvetlenül a tétel befejezése előtt hangzik fel, megjelenését rövid coda-szerű lezárás követi.

A szimfónia második tételében elsősorban nem a motivika, hanem sokkal inkább a szerkesztésmódban alkalmazott megoldások alapján válnak érzékelhetővé bizonyos Bartók-művek allúziói. A tétel dinamikai felépítésének egyfajta hídszerkezete, a sötétségből induló és ugyanoda visszaérkező utazás dramaturgiája önmagában is ismerős lehet a bartóki életműből. A párhuzam még egyértelműbbé válik, ha hozzátesszük, hogy

¹²⁵ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. május 12-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.491:1.

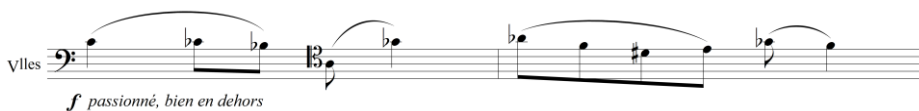
¹²⁶ Somfai László, „Magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”, in *Uő, Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 270–276.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

a Lajtha-tétel első hangja azonos az utolsóval: mindkettő Fisz. Az 1956-os forradalom után bekövetkező reményvesztettségben a 7. szimfónia szerzője a Kékszakállú várába látogatott. Bár az 1911-ben írt opera ötödik ajtájának diadalmas, önmagára talált hangvétele teljességgel hiányzik a szimfóniatételből, a C-dúr tonalitás két alkalommal mégis feltűnik. Elsőként a 32. ütemtől, majd a zenei folyamat analóg helyén, a 44. ütemtől jelenik meg az újfajta zenei textúra a szimfóniában. Az addigi fúvósdallamokat és a belőlük hátramaradó motívumtöredékeket egy sokkalta folyamatosabb zenei anyag váltja fel, ami Bartók zenéjének hangzasképét idézheti az emlékezetbe: ismét *A fából faragott királyfi* jelenik meg a színen. Bartók táncjátékának harmadik tánca, *A patak tánca* meglepően hasonló zenei eszközökkel bír, mint Lajtha szimfóniatétele. Bartóknál is megjelennek a fuvolák és klarinétok harminckettedfigurációi, a hárfák itt is hasonló, egyenletesen hullámszó motívumokat játszanak. A brácsák és a csellók unisono adnak elő egy nagyobb ritmusértékekből felépülő dallamot, espressivo előadói utasítással (32a–c kotta). Lajthánál a párhuzamba állított matéria első megjelenésekor a fuvolák, klarinétok és hárfák hullámszó motívumaival övezve a mély regiszterben a cselló szólal meg a táncjátékban tapasztalhatóhoz hasonló ívű dallamot passione előírással (33a–c kotta). Bartók táncjátékában a tündér varázslatára megáradó patak a királyfi útját állja – Lajtha a szimfónia keletkezésének idején számos útjába gördülő akadállyal kényszerült szembesülni. A szakasz első megjelenését ráadásul mintha szintén a táncjáték egyik szereplője, a fabáb jellegzetesen esetlen, komplementer nyolcadokból körvonalazódó ritmikája keretezné a tétel 28. és 37. ütemében.



32a kotta. Bartók: *A fából faragott királyfi* – „A patak tánca”. 40-es próbajel előtt 4 ütemmel



33a kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 2. tétel, 45–46. ütem

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Musical score for Bartók's *A fából faragott királyfi* (The Dance of the Patak), measures 40-47. The score is in G major, 4/4 time, and marked *Andante* with a tempo of $\text{♩} = 80$. It features three woodwind parts: Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. (la)), and Clarinet in Bb (Cl. (la)). The flute part includes first and second endings. The clarinet parts include first and second endings. Dynamics range from *p* (piano) to *ppp* (pianissimo).

32b kotta. Bartók: *A fából faragott királyfi* – „A patak tánca”. 40-es próbajel előtt 4 ütemmel

Musical score for Lajtha's 7th Symphony, 2nd movement, measures 45-47. The score is in G major, 4/4 time, and marked *ppp* (*presque rien*). It features three woodwind parts: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), and Clarinet (Clar.). The flute parts play a melodic line with first and second endings. The clarinet part plays a continuous tremolo. Dynamics are *ppp* (*presque rien*). The clarinet part is marked *toujours le même ppp, sans aucune nuance, très lointain*.

33b kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 2. tétel, 45–47. ütem

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Andante (♩ = 80)

Arpa 1^o

Arpa 2^o

Cel. (à 4 ms)

32c kotta. Bartók: *A fából faragott királyfi* – „A patak tánca”. 40-es próbajel előtt 4 ütemmel

1^{re} Hpe

2^e Hpe

33c kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 2. tétel, 45. ütem

Mindeme allúziók jelenléte figyelemre méltó és fontos adalékokat kínál Lajtha korabeli gondolatvilágáról. A Kékszakállú magánya ismerős érzés lehetett a zeneszerző számára ezekben az években, nem kevésbé *A fából faragott királyfi* misztikus világa, amelyben a tündér varázsütése látszólag örökre elzárja a boldogság felé vezető utat. Lajtha a „nyugattal” kapcsolatban tapasztalhatta meg mindezt, elzárva fontos szakmai és emberi kapcsolatoktól egyaránt. Szintén fontos adalék, hogy Lajtha ez idő tájt írt leveleiben számos alkalommal hivatkozik Bartók színpadi műveire, tehát gondolatvilágának részét képezték ezek az alkotások, és így nem meglepő, ha a belőlük nyert inspiráció az adott időszakban komponált Lajtha-szimfónián is nyomot hagyott.

A 7. szimfónia második tételében tovább haladva a könnyek és a szabad mozgást akadályozó, megáradt patak képe után a 84. ütemtől a vonóskaron unisono hangzik fel egy stilizált siratódallam. A dallamsorok között a fúvóskar ff, marcato akkordjai kétségbeesett jajkiáltásként hatnak. A hangzásképzés ismerős lehet Bartók Concertójának

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

harmadik tételéből. Szinte kísértetiesen egyezik nemcsak a hangszerelés, hanem a motívika is: a hegedűk parlando-rubato jellegű siratódallamára itt is a fúvósok marcato akkordjai válaszolnak (34. és 35. kotta). A siratót követően a 105. ütemtől kezdve indulózene – bár a kottában erre nincs egyértelmű utalás, de alighanem gyászinduló – hangzik el a klarinéton. A dallamot a kürt folytatja tovább.

The image displays a page of a musical score for Bartók's Concerto No. 3, measures 34-35. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for various instruments. The tempo is marked 'a tempo' with a metronome marking of 64-62. The score includes parts for Piccolo, Flutes (I, II, III), Oboes (I, II, III), Clarinets in Bb (I, II, III), Bassoons (I, II, III), Horns in F (I, II, III, IV), Trumpets in C (I), Trombones (I, II, III), Tubas, Timpani, Harp (I, II), Violins (I, II), Viola, Cello, and Double Bass (div.). The score features various dynamics such as *f*, *ff*, *sf*, and *non troppo*, as well as articulations like *tr* (trills) and *sempre sim.* (sempre simile). The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines, particularly in the woodwind and string sections.

34. kotta. Bartók: Concerto – 3. tétel (*Elegia*), 34–35. ütem

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

35. kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 2. tétel, 84–85. ütem

The score is divided into three sections: **Soutenu** (♩ = 84), **Agité** (♩ = 104), and **Soutenu** (♩ = 84). The first section is marked *ff* and *très marqué*, the second *ff* and *très marqué*, and the third *ff* and *simile*.

Instrument parts include: Fl. (Flute), Hb. (Horn), C.A. (Clarinet), Clar. (Clarinet), Sax. (Saxophone), Bons. (Bassoon), Cors. (Cor Anglais), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), Timp. (Timpani), G.C. (Gong), Gong. (Gong), Bl.ch. (Cymbals), 1^{re} Hype. (First Cymbal), 2^e Hype. (Second Cymbal), 1^{re} Vons. (First Violin), 2^{de} Vons. (Second Violin), Alt. (Viola), Vcl. (Violoncello), and C.B. (Double Bass).

35. kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 2. tétel, 84–85. ütem

A gyászinduló után már csak a csendes emlékezés lehetősége marad: a 125. ütemtől a hegedűszóló idézi vissza azt a nagyívű dallamot, mely korábban a teljes zenekaron hangzott el. Ez az emlékezés ismét mintha Bartók egykori emlékezésére

reflektálna: a Concerto negyedik tételében szereplő „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország”-allúzió hangzasképét idézi fel (36. és 37. kotta). Az érzékeny harmóniákkal színezett, hárfa-arpeggióval kísért dallam finomsága szinte transzcendens világot idéz: már nem a jelenben monologizál a hegedű, hanem az elmúlt szépségre emlékezik. Különösen izgalmassá teszi ezt az emlékezést, hogy Lajtha zenéje a harmonizálás, a ritmika és a hangszínek apropóján Bartók Concertójának *Intermezzo interrottó*jára alludál, amit az alapvetően vonós hangszínek és a dallamvonal fordulatai, a páratlan lüktetés, valamint a hárfákon mindkét esetben lefelé haladó autentikus szekvencia eszközei teremtenek meg.

Bartók halálának tragikumát a szimfónia komponálásának idején leveleiben is megfogalmazta. Lajtha különleges megoldása révén mintha színházat látnánk a színházban: a magányos hegedű felidézi azt a dallamot, melyet a tételben ezt megelőzően a tutti zenekar szólaltatott meg a környező világ nevében, Bartók zenéjét idézve az 1950-es évek nyomasztó időszakában – egy olyan zenét, ami önmagában is egy sokféleképpen értelmezhető idézet egy az 1920-as években népszerű operettből, amit hovatovább az 1950-es években, Lajtha szimfóniájának komponálása idején betiltottak.¹²⁷ A szóban forgó dalt a Lajthával jó kapcsolatot ápoló és műveit rendszeresen előadó Palló Imre 1938-ban felvételre énekelté.¹²⁸ Minden okunk megvan tehát azt feltételezni, hogy Lajtha tudatosan komponálta bele a 7. szimfónia lassú tételébe ezt a különös, lépcsőzetes emlékezést, megannyi jelentésréteget foglalva egységbe, és valóban egész Magyarország egyes politikai korszakoktól független tragédiáinak sűrítményét alkotva meg vele.¹²⁹ Szimfóniatételének tragikus kicsengése mintha azt sugallná, hogy még ez a nosztalgikus belső monológ sem maradhat háborítatlan a külvilágtól. A hegedű dallamát a rézfúvók többszöri durva megszólalásai szakítják félbe, könnyörtelenül emlékeztetve a környező világ borzalmaira, a politika erőszakos betolakodására az ember legbelső személyes terébe. A tételt a kései „éjszaka zenék” jellemző, zörejekből és motívumtöredékekből kirajzolódó hangzasképe kerekíti le.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy Lajtha szimfóniájában sem a fiatalkori, sem a kései Bartók-művek allúziói nem hatnak idegenül. Bármennyire is különbözik

¹²⁷ Vincze Zsigmond: *A hamburgi menyasszony* (1922). A dallam Bartók általi idézetének értelmezéséről lásd Stachó László, „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? Bartók különös honvágya”, *Muzsika* 49/5 (2006. május): 36–39.

¹²⁸ A felvétel megtalálható Palló Imre előadásában a youtube videómegosztó csatornán. <https://www.youtube.com/watch?v=KfJSeWVWuKQ> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.02.

¹²⁹ Lajtha, *Nyilatkozat*, i.h.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

egymástól *A fából faragott királyfi* és a Concerto, Lajtha mindkét műben, Bartók mindkét alkotókorszakában megtalálta azt, amivel azonosnak érezhette saját törekvéseit, ami egybevágott saját stílusával – azzal a stílussal, amelynek kialakulását maga a Bartók műveiből nyert inspiráció is nagymértékben meghatározta.

1^{re} Hpe *p*

2^e Hpe *des arpèges très lents* *p*

Violon Solo **Beaucoup plus allant** ♩ = 112 *mp doux*

1^{ers} Vons *mp doux*

36. kotta. Lajtha: 7. szimfónia – 2. tétel, 113–116. ütem

1^{re} Hpe *p*

1^{ers} Vons **Calmo, ♩ = 106** *con sord. div.* **120**

37. kotta. Bartók: Concerto – 4. tétel (*Intermezzo interrotto*), 119–123. ütem

3. Lajtha és a tömegek

1958 áprilisában a tömeget képező emberek viselkedési mintázatát Lajtha a következőképpen írta le: „[A]z ember –, ember. Gyengeségből, erőből, magasságból, mélységből, jóból-rosszból, fényből-árnyból összegyúrt élő massa. Tömegében olyan, mint az elgurított kő, vagy a rossz kézről kidobott kugli-golyó; – nem mindig azt a bábót üti ki, amelyet kellett volna.”¹³⁰ A koncertlátogató közönségre vonatkoztatott hasonlatot a Hollandiába emigrált Radnai Gábor hegedűművésznek írt levél szövegében Gustave Le Bon és José Ortega y Gasset munkásságának felemlegetése vezeti be – mindkét gondolkodó köztudottan sokat foglalkozott a tömeglélektan kérdéseivel, a „tömegember” jellemzésével.¹³¹ Bő két évvel később, 1960 májusában Lajtha Erdélyi Zsuzsannának így beszélt Kodály nagy port kavart második házasságáról

Az emberek hazugok, és mindenki a legfőbb bíró más dolgában. Hamis, álszent, fenekéig romlott ez a polgári társadalom. Nincs joga megítélni, még kevésbé elítélni olyan embert, aki nagy ember, művész, tudós, s akire az átlagnormák nem érvényesek, nem is lehetnek érvényesek.¹³²

Lajtha szavaiból nem az adott történések értékelése az igazán lényeges, hanem a benne foglalt általános szemléletmód, melyben világosan körvonalazódik a „hazug, álszent” kispolgár és az erkölcsi normák felett álló „Übermensch” két, egymástól határozottan elválasztott kategóriája. Fiatal korában, harctéri levelei tanúsága szerint nagy hatást

¹³⁰ Lajtha levele Radnai Gábornak 1958. április 10-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.454:2. Radnai levele nem maradt fenn a gyűjteményben, azonban Lajtha válaszából sejthető, hogy a hegedűművész a koncertlátogató közönség úgymond „kulturálatlanságára” panaszkodott. Ez készítette gondolatai kifejtésére a zeneszerzőt.

¹³¹ Lajtha könyvtárában fennmaradtak José Ortega y Gasset spanyol egzisztencialista filozófus *A tömegek lázadása* (Budapest: Hindy András Vállalata, é.n.) és *Das Wesen Geschichtlicher Krisen* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1943) című könyvei. Jelzeteik MZA-LL-LI-Script 3.221 és MZA-LL-LI-Script 3.222. Ortega munkássága az 1930-as évektől népszerűségnek örvendett a magyar kulturális elit körében, a Lajtha-cikkeket is közlő *Protestáns Szemle* recenzense 1943-ban a következőképpen írt róla: „Szinte azt lehetne mondani, hogy az utóbbi évtizedekben megjelent külföldi, világnézeti jellegű művek közül egynek sem volt olyan nagy hatása a magyar művelődés- és társadalom-filozófiára, mint éppen Ortega gondolatvilágának.” Otrókocsi Nagy Gábor, „Kultúra és »visszatérés«, *Protestáns Szemle* (1943): 343–347., 343. Mindezek alapján feltételezhető, hogy Lajtha jól ismerte a filozófus könyvében kifejtett gondolatokat. A tömegpszichológia megteremtőjének tekintett Le Bontól az *Új idők pszichológiája* (Budapest: Révai Irodalmi Intézet, é.n.) című kötet található meg a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 3.170.

¹³² *A kockás füzet*, 45.

gyakoroltak a komponistára Nietzsche írásai,¹³³ és már ekkoriban is taszították őt „a tömegeknek való hazug szavak, hazug pathosszal”.¹³⁴

1943 augusztusában a *Magyar Csillag* folyóirat hasábjain megjelent „Gondolatok a népkultúráról” című írásában Lajtha egyfajta definícióját adta annak, hogy ő maga mit értett tömegem. Megfogalmazása szerint „a népi kultúra hiánya vagy rohamos pusztulása a népből tömeget csinál.”¹³⁵ A népi kultúra Lajtha értelmezésében folyamatosan változó, élő anyagot jelentett. Ha tehát ez az ősi időkből hagyományozódott kincs feledésbe merül, azaz a közösség életfunkciói csökkennek vagy megszűnnek, akkor válik a népből élettelen, tehetetlen tömeg – ami egy kőhöz vagy egy kugligolyóhoz válik leginkább hasonlatossá.

Ennek a passzív tömegnek a bármilyen közösség művészeti fejlődésben játszott szerepét Lajtha nem tekintette jelentősnek. 1937 májusában a firenzei Maggio Musicale kongresszus keretében rendezett anketon zene és közönség viszonyáról beszélt.¹³⁶ Hozzászólásának írott változata franciául a *La Revue de la Internationale de la Musique* 1938-as évfolyamában, olasz nyelven 1940-ben a firenzei kongresszus előadásaiból készült tanulmánykötetben jelent meg,¹³⁷ magyarul pedig 1941 februárjában látott napvilágot a *Pásztortűz* hasábjain.¹³⁸ Az írás első bekezdésében mintegy alapvetésként Lajtha részletesen körülírja és történeti távlatba helyezi zeneszerző és tömeg viszonyát:

A mai zeneszerzőnek leggyakoribb gáncs az, hogy nem áll szoros kapcsolatban a tömeggel. Gyakran – majdnem közhelyként – idézik a hajdani időket. Érdekes lenne azt megvizsgálni, hogy mi is volt a helyzet a zenetörténelem különböző korszakaiban. Az az állítás, hogy a nagy remekművek már megjelenésük pillanatában a tömeghez is szóltak, könnyen kétségbe vonható. Lehet, hogy közönségük egykor számosabb volt, de kiválasztott közönség volt mindenkor. A nagy tömegek szerepének fontossága művészeti irányokban vagy fejlődésben jócskán vitatható.¹³⁹

¹³³ Cím szerint a *Nietzsche contra Wagnert* (1889) említi Lajtha. Lajtha levele 1916. január 16-án és 1916. február 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.085:1 és 8.098:1. A zeneszerző könyvtárában Nietzschétől nem maradt fenn egyetlen kötet sem.

¹³⁴ Lajtha levele a harctérről menyasszonyának 1917. június 12-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.150:1.

¹³⁵ Lajtha László, „Gondolatok a népkultúráról”, *Magyar Csillag* 3/8 (1943. augusztus): 156–164., 164.

¹³⁶ A *Magyarság* folyóirat rövidhíre szerint a Maggio Musicale rendezőbizottsága a hallgatóság és a modern zene kérdését érintő körkérdést intézett a meghívott modern zeneszerzőkhöz, zeneesztétákhoz és előadóművészekhez. N.N., „* Lajtha László firenzei előadása”, *Magyarság* 18/89 (1937. április 21.): 13.

¹³⁷ Breuer, *Lajtha esztétikája*, i.m., 15.

¹³⁸ Lajtha László, „A közönség és a mai zene”, *Pásztortűz* 27/2 (1941. február): 67–71. Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 255–259. A különböző kiadások bibliográfiai adatait lásd: LÖI I., 318–319.

¹³⁹ Lajtha, *A közönség és a mai zene*, i.m., 255.

Szavai látszólag nem veszítették aktualitásukat közel két évtized múltán sem – ezzel mintegy igazolva Lajtha állítását a kortárs zene helyzetének változatlanságáról. 1957 decemberében egykori tanítványának, Weissmann Jánosnak magyarázta Lajtha zeneszerző és közönség viszonyát, itt is különbséget téve a koncertlátogatók típusai között azok művészeti kérdésekben való jártassága és ízlésének kifinomultsága alapján. Leszögezi: „Ha a közönségről beszélek, mindig a művelt, zeneszerető közönségre gondolok.”¹⁴⁰ A levél folytatásában Lajtha az 1950-es évek művészetpolitikájának elterjedt terminusát használva írja le a tömeg szerepét:

Az alaptételt Te is jól ismered: a társadalom eltartja a zeneszerzőt, tehát a zeneszerző írjon olyat, amelyet a széles rétegű tömeg, szükség esetén egy egész nép megért. Ez utóbbi irányról nem érdemes sokat beszélni; egy vita során Prokofjev [sic] találta meg a szavakat, melyek törként döfték le az elméletet, mondván: „Az ilyen zene csak vulgáris lehet és szimplex; már pedig szimplex nem egyenlő művészi egyszerűséggel, és a vulgaritás sem egyenlő a szépséggel.”¹⁴¹

A Maggio Musicale óta eltelt húsz év kulturális politikai változásai tehát Lajtha meglátása szerint sem fűzték szorosabbra művész és közönsége viszonyát. A „széles rétegű tömeg” szókapcsolattal Lajtha nyilvánvalóan a kurrens zenei diskurzusra hivatkozik, a levélidézetben említett „alaptétel” pedig egyértelműen a zsdanovi direktívát takarja, mely 1948-tól kezdve – a társadalmi változások függvényeként – a kultúra és így a zenei élet mesterséges átalakítására irányult.¹⁴² Ebben a koncepcióban a tömeg és a zeneszerző viszonya nem alárendelő, hanem sokkal inkább mellérendelő kapcsolatként szerepelt. A

¹⁴⁰ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. december 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.441:1.

¹⁴¹ I.h. A Prokofjev-parafrázis eredetijét egyelőre nem sikerült teljes bizonyossággal azonosítanom, mindenesetre hasonló gondolat – az egyszerűség és a közönségesség szembeállítása – bukkan fel az *Izvesztija* című folyóirat 1934. november 16-ai számában „A szovjet zene útja” címmel megjelent írásában: „Elsősorban dallamosnak, a dallamnak pedig tisztának és egyszerűnek kell lennie, anélkül azonban, hogy folyton ismétlődjék, vagy közönségessé váljék.” Szergej Prokofjev, „A szovjet zene útja”, in Uő. *Önéletrajz és írások* [Oltványi Imre ford.] (Budapest: Zeneműkiadó, 1962), 122–123., 122. Prokofjev e szavakat ugyanakkor kissé más megvilágításban alkalmazta, mint ahogyan Lajtha idézte őt, az említett szakasz előtt ugyanis korántsem zárkózik el a tömegekhez szóló zene gondolatától, hanem éppen a tömegek nevelését tűzi ki a művészet céljaképpen: „A Szovjetunióban a zene azokhoz a milliókhoz szól, akiknek azelőtt kevés, vagy egyáltalán semminemű kapcsolatuk sem volt a zenével. Ezt az új tömeghallgatóságot a modern zeneszerzőnek mindenáron meg kell nyernie.” I.h. Hasonló gondolatokat találunk „A tömegek komoly zenére vágnak” című fogalmazványában: „A tömegek nagyszabású zenére vágnak, nagy eseményekről, nagy szerelmekről szóló zenére és vidám táncmelódiaikra áhítoznak. Sokkal többet megértenek, mint ahogy azt néhány zeneszerző gondolja, és szeretnék tudásukat bővíteni.” Szergej Prokofjev, „A tömegek komoly zenére vágnak [1937]”, in *Önéletrajz és írások*, i.m., 130–131.

¹⁴² Tallián megállapítja, hogy a politika már 1945 előtt is egyre erősebben befolyásolta a zenei életet, a szándékolt és teljes központosítás azonban 1949-től következett be. Tallián, *Hangversenyélet*, i.m., 12.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

zeneszerzőnek nemcsak ki kellett volna szolgálnia a tömeg ízlését, hanem mintegy tanulva tőle tömegbázison alapuló magasabb művészi kultúrát lett volna hivatott létrehozni. Lajtha megnyilvánulásaiából egyértelműen körvonalazódik bizalmatlansága, sőt kifejezett ellenszenv a tömegek ízlésének az 1950-es évek magyar zenei életében elvárt kiszolgálása iránt.

Két évvel később, 1959. március 29-én Esteban Feketének írt levelében minden addiginál kritikusabb jelzőkhöz társította Lajtha a tömeg fogalmát, amit szembeállított a „kiválasztott” kevesek hasonlóan túlkapasokkal terhelt táborával. Az e két véglet között elhelyezkedő művelt és zeneileg tájékozott közönség az, amelyikhez szerinte a művészetnek szólnia kell:

Az a művészet, amelyik senkinek sem, vagy legalábbis csak néhány kiválasztott szakembernek kell, illetőleg ezeknek is csak egy kis részét érdekli, - épp olyan rossz, mint az a stílus, amely nem törődve anyaggal, formálással, nemessel, széppel, míveletlen, lelkileg tudatlan és érzéketlen nagy tömegeknél keresi és sokszor meg is találja az olcsó siker titkát.¹⁴³

Néhány hónap elteltével, 1959 augusztusában ugyancsak egy Feketéhez írt levelében a tömegek számára szóló művészet megkonstruálását Lajtha nem művészi, hanem szociális kérdésként értékelte.¹⁴⁴ Mindezek alapján nyilvánvalónak látszik, hogy a tömeget kiszolgáló, sőt azt felmagasztaló művészetpolitikával Lajtha nem tudott azonosulni.

Árnyalja azonban a helyzetet, hogy az alapvető véleménykülönbség ellenére a korabeli zenei közbeszéd egyes részleteivel kifejezetten összhangban is meg tudott nyilvánulni Lajtha. Ilyen például a diatonikus hangrendszer előnyben részesítése a tizenkéthangúság rovására, az érzelmekre ható zenei stílus preferálása az intellektust előtérbe állító kompozíciókkal szemben, vagy a dallamközpontú gondolkodásmód a művek struktúrájának kidolgozása során. Ezek az esztétikai állásfoglalások Lajtha számos megnyilvánulásából világosan körvonalazódnak. Nyilatkozataiból és egyes megjegyzéseiből például úgy tűnhet, mintha a zene legfontosabb építőelemének a dallamot tekintette volna. Írásainak egyes megfogalmazásai sokszor sejtetik ezt a nyíltan ki nem mondott hierarchiát. Az 5. szimfóniáról (op. 55) a *Tempo* 1957-es számában megjelent elemzés kapcsán emelt kifogást a zeneszerző a cikk írójának, Weissmann Jánosnak, miszerint az egyik kottapéldában a dallamvonal hosszabb szerepeltetése lett

¹⁴³ Lajtha levele Esteban Feketének 1959. március 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.486:1.

¹⁴⁴ Lajtha levele Esteban Feketének 1959. augusztus 28-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.505:1.

volna igazán fontos, nem pedig a helyette közölt harmóniák.¹⁴⁵ Egy néhány évvel később közölt elemzés ugyanerről a műről a Cleveland Orchestra 1959/1960-as évadának tizennyolcadik programját ismertető műsorfüzetben már csupán a dallamvonal közlésére szorítkozik, az idézett szakasz terjedelme azonban nem nőtt, hanem csökkent.¹⁴⁶

A formaépítésről szólva Lajtha saját műveit többször a román vagy gótikus stílusú épületekhez hasonlította.¹⁴⁷ 1958 májusában a következő gondolatot fogalmazta meg:

Nem takarékoskodom mindenütt az invencióval, és témáim[,] motívumaim rajza mindig tiszta és foltmentes, nagy súlya van a témák kohéziójának. Akár a román, akár a gótikus stílusban hatalmas ívek szöknek a magasba, hordanak nagy terhet, és mindez azért, mert a kövek kohéziója a legerősebb tartó-erő.¹⁴⁸

Az idézett párhuzam alapján Lajtha egyértelműen a dallamokat tekintette a zenei struktúra legerősebb összetartó elemének, mivel az építőkövek az egyes témáknak, azaz Lajthánál szinte kivétel nélkül dallamoknak felelnek meg. Ugyanezt a hasonlatot találjuk három évvel később, 1961. június 9-én kelt levelében, melyet Henry Barraud-nak írt:

Engem a repríz nélküli reneszánsz formák ejtenek rabul, melyekben a témák kohéziója oly szilárd struktúrát teremt, mint egy gótikus vagy román boltozat.¹⁴⁹

Ugyanebben a levélben a formaépítés mellett úgymond „második képességeként” a bő melódiainvenciót nevezi meg a zeneszerző.¹⁵⁰ Dallamairól szólva két sajátosságot, a humánusot és a nobilitást emeli ki. A struktúra kapcsán Lajtha 1960 márciusában

¹⁴⁵ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.464:1.

¹⁴⁶ *The Cleveland Orchestra. George Szell, conductor. Forty-second season 1959–1960. Eighteenth Program. February 25 and 27.* A programon Lajtha 5. szimfóniájának első amerikai előadása mellett szerepelt még Hindemith műve, a *Szimfonikus metamorfózisok Weber témáira* és Beethoven Hegedűversenye. A programfüzet tévesen adja meg az 5. szimfónia első előadásának időpontját, amikor az 1954. október 23-i, Manuel Rosenthal által dirigált párizsi koncertre a kompozíció ősbemutatójaként hivatkozik. *The Cleveland Orchestra*, i.m. 564. Az 5. szimfónia ugyanis ezt megelőzően, 1952. október 20-án elhangzott Budapesten Ferencsik János vezényletével. A műről az *Új Zenei Szemle* 1952. novemberi számában részletes – bár a korszak politikai törekvéseinek nyomát tagadhatatlanul magán viselő – recenzió jelent meg. Szelényi István, „Lajtha László V. szimfóniája”, *Új Zenei Szemle* 3/11 (1952. november): 38–39.

¹⁴⁷ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.464:1.

¹⁴⁸ I.h.

¹⁴⁹ „[J]e suis hanté des formes de la renaissance sans reprise, dont la cohésion des thèmes donne une structure forte, comme une voûte gothique ou romaine.” Lajtha levele Henry Barraud-nak 1961. június 9-én. Eckhardt Ilona magyar fordítása a *Magyar Zene* 1993-as számában, Berlász Melinda közreadásában jelent meg. A francia nyelvű levél gépiratának fénymásolata a Lajtha-hagyatékban található. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.577:1.

¹⁵⁰ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.464:1.

fogalmazta meg az „architekturális” és az „emocionális” formaépítési módok kettősségét.¹⁵¹ Lajtha szerint a zene architekturális formáját a témák kohéziója adja, saját módszere azonban nem kizárólag architekturális, hanem egyúttal emocionális építkezésű.¹⁵² Lajtha a 8. szimfónia (op. 66) felépítését több alkalommal elemezte Erdélyi Zsuzsannának, és a kompozíció második, lassú tételének ilyen repríz nélküli formaként írta le.¹⁵³ Az emocionális formaépítésre jellemző, hogy Lajtha az elemzés során nem használ a szó szoros értelmében vett zenei terminusokat, hanem sajátosan írja körül az egyes szakaszok zenei jellegét. A mély fafúvósok megszólalását például „tradíciósnak” nevezi, a diatonikus részekkel pedig az „ultrakromatikus” szakaszokat állítja szembe a zeneszerző.¹⁵⁴

Míg az érzelmeknek központi szerepet szánt a formaépítésében, addig az értelemhez szóló zenét egyenesen „zeneietlennek” nevezi egy 1958. május 22-én írt levelében, a tizenkéthangúságot pedig bármilyen más, a zenére kívülről rákényszerített rendszerrel együtt „intellektuális mankónak” tartja.¹⁵⁵ 1962 márciusában megintcsak szükségesnek érezte hangsúlyozni, hogy „a muzsika nem cerebrális művészet.”¹⁵⁶ A tizenkéthangúsággal Lajtha szerint a zene zsákutcába jutott,¹⁵⁷ egyfelől a módszer anyagszerűtlensége, másfelől a zene káros mechanizálása miatt.¹⁵⁸ Ezek a gondolatok közel állnak az úgynevezett „formalizmust” elítélő korabeli magyar zenei diskurzus alapvetéseéhez.

A stílári problémákon túl további leküzdendő akadályokat jelentettek az 1950-es évek első éveiben aktív zeneszerzők – így közöttük Lajtha – számára a korszak műfaji kívánalmai. Mindenképpen figyelemre méltó például az a jelenség, hogy Lajtha reprezentatív szimfóniaciklust komponált egy olyan korban, melyben szimfóniát írni

¹⁵¹ Lajtha beszélgetése Erdélyi Zsuzsannával 1960. március 18-án. *A kockás füzet*, 21.

¹⁵² I.h.

¹⁵³ *A kockás füzet*, 20–21.

¹⁵⁴ I.m., 21.

¹⁵⁵ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.464:1. Ugyanebben az időszakban íródott és hasonló problémakört – az érzelmeket kifejező és intellektuális zene – kettősségét érinti Ernst Křenek *Az ötlet alkonya* című, 1959-es írásában. Mint arra Ignác Ádám rámutat, Křenek az ötlet és az inspiráció elsődőségét hirdető, romantikus művészetszemléletre kritikusan, sőt olykor ironikusan reflektál. Ignác, *Az inspiráció ábrázolása Hans Pfitzner Palestrina (1917) című zenei legendájának első felvonásában*, i.m., 389–390. Lajtha e romantikus szemléletet meggyőződéssel el tudta fogadni. 1960. március 21-én egy Erdélyi Zsuzsannával folytatott beszélgetésben például kijelentette: „Számítással nem tudok melódiát komponálni. Teljesen ösztöneimre bízom magamat.” *A kockás füzet*, 34. 1961. április 12-én pedig a következőket mondta: „Szeretem magamat a tudatalattimra bízni, hogy ez sodorjon magával, mint egy folyó.” *A kockás füzet*, 60.

¹⁵⁶ *A kockás füzet*, 62.

¹⁵⁷ I.m., 76.

¹⁵⁸ I.h. Figyelemre méltó, hogy Lajtha a tizenkéthangúság, a dodekafónia és a szerializmus fogalmait gyakran egymás szinonimáiként használta.

korántsem volt divat. A műfajokat illető elképzeléseket és elvárásokat híven festi Maróthy János 1956 áprilisában *Zenénk és a tömegek* címmel megtartott előadása a III. Magyar Zenei Hét keretén belül.¹⁵⁹ Az előadás írott változata nem sokkal később megjelent a Magyar Zeneművészek Szövetsége lapjának, az *Új Zenei Szemlének* hasábjain – a magyar zeneélet hivatalos folyóiratának 1950/1951-ben maga Maróthy is szerkesztője volt.¹⁶⁰ A számos ponton didaktikus és ideológiától túlfűtött összefoglalás során Maróthy áttekinti a magyar zeneszerzésben 1945 után érzékelhető tendenciákat. Jóllehet előrebocsátja, hogy 1945 óta a magyar zeneszerzés „úton van a tömegek felé”, mégis a „divertimento-korszak” és a „kantáta-korszak” után az 1953-ban beköszöntő periódust a „konfliktusok koraként” jellemzi.¹⁶¹ Maróthy meglátása szerint a „tömegzenei alap” sok esetben kicsúszott a zeneszerzők alól, és helyette, éppen a nagyobb szabású konfliktusok ábrázolásában, átadta helyét egy „elvonatb, szubjektívebb eszköztárnak”, mely, mivel elsősorban nem az általános társadalmi érzések zenében történő kifejezését szolgálta, eltávolította az egyes zeneszerzőket a széles néptömegektől.¹⁶² Még Járdányi Pál 1952-ben komponált *Vörösmarty-szimfóniájában*, a korszak egyik legsikerültebbnek ítélt szimfonikus kísérletében is ennek a káros szubjektivitásnak a veszélyét vélte fölfedezni.

Maróthy előadását vita követte, melynek során a zeneélet háború utáni újjáépítésében vezető szerepet játszó, 1956 táján azonban már a perifériára szorított Székely Endre különös vallomást tett. Elismerete: bármennyire is szeretné, többé már nem érzi képesnek magát arra a feladatra, hogy a szocializmust tömegdalban fejezze ki.¹⁶³ Székely szerint az időközben kialakult, bonyolultabb társadalmi helyzet a művészetben is bonyolultabb kifejezési formát kíván. Válaszában Maróthy ezt a „bonyolultabb kifejezési formát” azonnal a szimfónia műfajával azonosította:

Azt mondani tehát, hogy amikor bonyolultabb társadalmi viszonyokat kell kifejezni, akkor csak nagy művek szükségesek, és azok az emberek, akik eddig dalokat énekeltek és éltek át, ezentúl kizárólag csak szimfóniákat

¹⁵⁹ [N.N.], „A III. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái”, *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 1–54.

¹⁶⁰ Maróthy János, „Zenénk és a tömegek”, *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 1–13.

¹⁶¹ Maróthy, *Zenénk és a tömegek*, i.m., 11.

¹⁶² I.h.

¹⁶³ Hogy nem csupán Székely egyéni véleményéről van szó, hanem meglátása korjelenséggé kezdett válni, arra utal a III. Magyar Zenei Hét zárószavában Szabó Ferenc megjegyzése, miszerint a tömegdalok megtagadása ijesztő kísérletjáráshoz vezetett. N.N., „Szabolcsi Bence vitaindító előadása. Az előadás vitája”, *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 29–54.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

hallgassanak: ez nagyon téves megítélése a zenetörténet törvényszerűségeinek!¹⁶⁴

Egy másik alkalommal, a zenei programábrázolás kapcsán Maróthy ismét indulatosan hangsúlyozta a hagyományos formák és a programzene összeegyeztetlenségét. Mint arra rávilágítani igyekezett, a zenében kifejezendő program kihívások elé állítja a zeneszerzőket, és ezek leküzdéséhez nélkülözhetetlen a tradicionális formák szabadabb kezelése. Hagyomány és forma kérdésében ismét egy szimfóniával, Vincze Imre művével hozakodik elő Maróthy, mondandója elején leszögezve: „Itt mindjárt szeretném közölni, hogy Vince szimfóniáját egy egészen jelentéktelen műnek tartom, különös tekintettel arra, hogy ez a szerző első nagyszabású műve.”¹⁶⁵ Maróthy kifogásolja a szimfónia kontrollálatlan érzelmi hullámvázát, mely véleménye szerint egyáltalán nem mutatja be és nem teszi érthetővé a kor összefüggéseit.¹⁶⁶

Majdnem három évtizeddel később, 1981-ben Maróthy már megengedőbben írt ugyan a szimfónia műfajáról, ám még ekkor is érezhetőek a régi örökség nyomai: nem mulasztja el a szimfóniát, a „polgári hangversenyforma tipikus műfaját” a „magázódó beszéd tipikus példájának” nevezni.¹⁶⁷ Ugyanakkor érvelésének és szemléletmódjának átalakulását tekintve jellemző, hogy Szergej Prokofjev 1924-ben komponált 2. szimfóniáját az évszázad egyik legfontosabb zeneművének nevezi.¹⁶⁸ Maróthy szimfóniákkal kapcsolatos megnyilvánulásai azért különösen fontos útjelzők, mert messze túlmutatnak egyetlen személy magánvéleményén, s a korszak nyilvános diskurzusában uralkodó zeneesztétikai és művészetpolitikai álláspontot tükrözik.

1950 májusában az *Új Zenei Szemle* közölte Mihály András *Zenepolitikai jegyzetek* című írását.¹⁶⁹ Fejtegetése elején Mihály leszögezi, hogy „országunkban kulturális forradalom zajlik”, az egyes részeredmények ismertetése során azonban egy „visszás jelenség” bővebb ismertetésére is kitér. Mint írja:

¹⁶⁴ Maróthy János, „Zenénk és a tömegek. Az előadás vitája”, *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 13–19.

¹⁶⁵ Vita a programszerűségről. A vita teljes szövege, így Maróthy hozzászólása is a Magyar Nemzeti Levéltár gyűjteményében található. „Három Zenei Hét vitáinak anyaga (1951, 1953, 1956)” P2146, 61. doboz. 82. tétel.

¹⁶⁶ I.h.

¹⁶⁷ Maróthy János, „A szimfónia újjászületése a tragédia szelleméből. Adalék a »Sosztakovics-esethez«”, in Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1981* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981): 143–149., 144.

¹⁶⁸ Maróthy, i.h.

¹⁶⁹ Mihály András, „Zenepolitikai jegyzetek”, *Új Zenei Szemle* 1/1 (1950. június): 8–16.

Úgy látszik, egyes zeneszerzőink azt gondolják, hogy az új tartalom és új kifejezés csak bizonyos műfajokra (például tömegdal, kantáta) vonatkozik – egyebütt pedig folytatható a múlt, minden további nehézség nélkül. Elsősorban áll ez a *szimfonikus* zenére.¹⁷⁰

Bár Mihály a megfogalmazás szerint általában a szimfonikus zenéről beszél, indoklása alapján valószínűnek tűnik, hogy elsősorban a hagyományos szimfóniára, annak is a klasszikus zenei tradícióban mélyen gyökerező formaépítésére céloz. A jelenséget kifejtő magyarázatában ugyanis egyrészt éppen a nagy zenei formákban, „ezekben a legkeményebb diókban” makacsul továbbélő kifejezőeszközöket marasztalja el, mint az „új tartalom” érvényes megfogalmazásának akadályait. Másrészt felveti, hogy az ilyen nagyformákhoz a zeneszerzők sokkal személyesebb, egyénibb élményanyagot használnak fel, és ezzel eltérnek az általános, közérdekű kifejezési módoktól. A korszak szellemében önkritikát gyakorolva Mihály a jelenség példajaként éppen saját művét, az 1948-ban komponált *Requiem-szimfóniát* említi.¹⁷¹

A szimfónia, ez a klasszikus hagyományban mélyen gyökerező, a 18. század óta központi jelentőségű műfaj tehát az 1950-es évek Magyarországon számos elméleti vita középpontjában állt.¹⁷² A műfaji preferenciák esztétikai síkon mozgó kérdései a zeneszerzőknek előírt munkatervekben a gyakorlat szintjén is megnyilvánultak. Mint korábban láthattuk, egy 1952. április 16-i kommunista aktívaülésem a jegyzőkönyv tanúsága szerint Szabó Ferenc helyesebbnek tartotta volna, ha Lajtha szimfónia helyett szvitet írta.¹⁷³ A jegyzőkönyv rögzítette Mihály András megjegyzését is, aki ekkor már nem látott nagy különbséget a között, hogy Lajtha szvitre vagy szimfóniára kap-e megbízást.¹⁷⁴

Mindezek alapján Lajtha ugyanebben az évben, 1952-ben komponált és ugyanez év október 20-án a budapesti Operaházban bemutatott 5. szimfóniája már pusztán hangvétellel is kihívhatta maga ellen a zenei élet véleményét formáló szereplőinek

¹⁷⁰ Mihály, *Zenepolitikai jegyzetek*, i.m., 14.

¹⁷¹ I.h.

¹⁷² A szimfónia korabeli helyzetéről és megítéléséről lásd Tallián, *Magyar képek*, i.m., 316–335.

¹⁷³ Maróthy János, *Zene és párt* (kézirat, é. n.), BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, 100. A dokumentumot tartalmazó doboz jelzete: 2004/22/3.

¹⁷⁴ I.h. Mihály 1949 és 1951 között a Magyar Zeneművészek Szövetsége pártaktíváját irányította, azonban 1950 végére Székely Endrével együtt elveszítette vezető pozícióját a magyar zenei életben. Az ezt követő időszakban Mihály gyakran keveredett nyilvános vitába Szabó Ferencsel. Fosler-Lussier, *Music Divided*, i.m. és Péteri Lóránt, „Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon. Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása”, *Magyar Zene*, 52/2 (2014. május): 161–174., 161–163.

rosszallását.¹⁷⁵ Ugyanakkor Lajtha mintha kissé el is túlozná a kompozíció által kiváltott hatást, amikor Henry Barraud-nak 1954. május 12-én kelt levelében a mű bemutatója okozta botrányról és műve betiltásáról ír.¹⁷⁶ A *Színház és Mozi* 1952. október 17-i száma egy beharangozót jelentetett meg a koncertről, és Lajtha 5. szimfóniáját az előző évben bemutatott 4. szimfónia viszonylatában helyezte el: „Előző, játékosan könnyed hangvételű szimfóniájával ellentétben ezt az V. szimfóniáját a sűrített drámaiság jellemzi szélesen ívelő dallamképzéssel, a fény és árnyékhatások mesteri kiaknázásával.”¹⁷⁷ Az *Új Zenei Szemle* 1952. novemberi számában közölt valamivel több mint egyoldalas kritika írója, Szelényi István semmilyen botrányról nem ejt szót.¹⁷⁸ A bemutatóról egyéb orgánum nem közölt kritikát.

Szelényi az 5. szimfónia értelmezése során a korszak kívánalmainak megfelelő általános eszmei síkra átültetve a problémák nyilvánosság elé tárásának létjogosultságát teszi meg központi kérdéssé. Helyes-e – veti fel Szelényi –, ha a művész „megoldatlan problémáival” lép a közönség elé? Mindjárt meg is válaszolja a költőinek szánt kérdést: nem kívánatos, ráadásul különösen veszélyes abban az esetben, ha a zeneszerző nem a régi és új rend szükségszerű harcát festi le, hanem úgymond a „megoldatlant megoldhatatlannak tünteti föl”.¹⁷⁹ Mindezek alapján Lajtha „pesszimista” hangvételű szimfóniáját technikailag briliáns kompozícióként könyveli el, melyből azonban hiányzik a megfelelő eszmei átgondoltság.¹⁸⁰

Talán csak véletlen egybeesés, talán az egykori kritika emlékének különös lecsapódása, hogy Lajtha éppen 5. szimfóniája kapcsán írt 1957. december 29-ei levelében zene és közönség viszonyának „megoldásáról.”¹⁸¹ Nem tette teljesen világossá, mit is értett ez alatt, mindössze annyit jelentett ki, hogy „[a] lényeges probléma, amelyet az V-ik Symphonia is felvet és a maga módján megold: a zeneszerző és közönsége viszonya.”¹⁸² Mindazonáltal az 5. szimfóniára, bár két tételből áll, mégis kétségtelenül alkalmazható a „kérdésfelvetés – konfliktus – megoldás” hármasának közhelyszerű esztétikai elve, melyet például 1953-ban Mihály András a drámai konfliktus és az

¹⁷⁵ A művet a Filharmóniai Társaság Zenekarának élén Ferencsik János vezényelte. A műsoron szerepelt még egy Concerto grosso Corellitől és Schubert 7. szimfóniája. Lásd a Budapesti Hangversenyek Katalógusát.

¹⁷⁶ *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 25.

¹⁷⁷ N.N. [cím nélkül], *Színház és Mozi* 5/42 (1952. október 17.): 16.

¹⁷⁸ Szelényi István, „Lajtha László V. szimfóniája”, *Új Zenei Szemle* 3/11 (1952. november): 38–39.

¹⁷⁹ Szelényi, *Lajtha V. szimfóniája*, i.m., 38.

¹⁸⁰ I.m., 38–39.

¹⁸¹ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. december 29-én. MZA-LL-Script 8.441:1.

¹⁸² I.h.

esztétikai hatás három oszlopaként definiált.¹⁸³ Lajtha kompozíciójának első tétele, mely stilizált siratóra emlékeztető dallammal kezdődik, komor, mély színezetű hangzásaival, mindegyre visszatérő ostinato szakaszaival egyértelműen tragikus hatást kelt. A szimfónia második tétele mintha Schubert zenéjének világát idézné, a vonóskar textúrájában a „Befejezetlen” szimfónia első ütemeinek feszült várakozással teljes, ugyanakkor bizonytalan hangulatára ismerhetünk. Hamarosan széttöredezik a kezdetben világos dallamvezetés, elérkezünk tehát a konfliktusig. A fúvóskar rövid megszólalásai, gesztusszerű töredékei után kíméletlen „hajsza” bontakozik ki,¹⁸⁴ majd szimfónia esetében szokatlan műfaji megoldással visszatér az első tétel lezárása, mely ezúttal a teljes kompozíciót kerekíti le. Az első tételben a teljes zenekaron bemutatott nagyívű dallam Lajtha kedvelt megoldásával ezúttal a zenekarból szólistaként előlépő hegedűn hangzik el éteri hárfakísérettel társítva. Ijesztően elhaló, szinte sikoltásban végződő szólója a szimfóniát nyitó siratódallamba torkollik.

Mint Mihály fentebb említett előadásában az ideális formaépítésről szólva megjegyezte: „A megoldás módja néha éppen a kérdés újrafeltevésében rejlik.”¹⁸⁵ Ahogyan azonban Lajtha megismétli szimfóniája végén a kezdeti kérdést, az semmiképpen sem a megoldást, hanem sokkal inkább a változtathatatlan, kérlelhetetlen sorsot idézi meg. Miközben a korszak ideológiája elképzelt érdemek alapján felmagasztalta a tömeget, addig Lajtha – többek között 5. szimfóniájának tanúsága szerint – az egyént ruházta fel a számára leginkább fontos értékekkel. A zenekari tutti tömbszerű hangzásának könnyörtelenségével és a szólóhegedű énekének szépségével, kifinomultságával, érzékenységével a zeneszerző mintha az individuum és a tömeg elsőbbségét illető kérdésben fogalmazna nehezen félreérthető állásfoglalást.

¹⁸³ Mihály András, „Az új magyar zeneművészet néhány problémája”, *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 1–12., 9.

¹⁸⁴ A „hajsza” Lajtha szóhasználata, Weissmann Jánosnak ezzel a szóval jellemzi a szimfónia második tételét. Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.476:1. Erdélyi Zsuzsannának szintén „lihegő, hajszolt” második tételről beszélt 1960 márciusában. *A kockás füzet*, 17.

¹⁸⁵ Mihály, *Az új magyar zeneművészet néhány problémája*, i.m., 9.

4. A népzenei inspiráció

4.1. A népzenei inspiráció Lajtha műveiben

Lajtha László a Bartókot és Kodályt közvetlenül követő nemzedék tagjaként az elsők között csatlakozott a népzene gyűjtő-mozgalomhoz.¹⁸⁶ 1911-től egészen 1963-ban bekövetkezett haláláig a mindenkorai lehetőségekhez mérten intenzíven folytatta a gyűjtést és a közreadást.¹⁸⁷ Népzene kutatói munkássága tehát több mint fél évszázadot ölel fel, ami alatt többféle kulturális politikai attitűddel kényszerült találkozni, amelyek különféle módon viszonyultak a népzenehez és a népművészethez. Jóllehet a folklorista Lajthát nem mindig a pusztán lelkesedés hajtotta, hanem – főként az 1950-es években – népzenei feldolgozásait a megélhetési szempontok is nagyban ösztönözték, népzene kutatói munkásságának eredményeképpen vitathatatlanul fontos és tudománytörténetileg meghatározó publikációk és dallamközreadások láttak napvilágot.¹⁸⁸

Mindennek ismeretében nem meglepő, hogy zeneművei magukon viselik az intenzív tudományos munkásság nyomát: életművében különböző zenetörténeti korok és műfajok stíluselemei keverednek a népzenei inspirációval, és új egységgé összeolvadva vonzó kutatási területet kínálnak. Az 1945 és 1963 közötti, politikai ideológiától átítatott népzenei diskurzus kontextusában különösen sokrétű és izgalmas kérdés a népzenei inspiráció és a klasszikus zenei hagyomány összefonódásának jelensége.¹⁸⁹ Lajtha kései alkotókorszakának apropóján meglepően sokféle megvalósítási lehetőségre

¹⁸⁶ Lajtha népzene kutatói pályaképéről alapos áttekintést nyújt a komponista első monográfiája, Berlász Melinda 1984-ben megjelent munkájának „A népzene kutató” című fejezetében. Berlász Melinda, *Lajtha László* [=A múlt magyar tudósai] (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 107–127.

¹⁸⁷ Berlász 1911. áprilisára datálja az első gyűjtőutat. Berlász, *Lajtha László*, i.m., 245. Erre az adatra hivatkozik Breuer is. *Fejezetek*, 24.

¹⁸⁸ Többek között *A magyarság néprajza* Gönyey Sándorral közösen írt „Tánc” fejezete, melynek első kiadása 1937-ben látott napvilágot, vagy a *Népzenei monográfiák* öt kötete az 1950-es évek első felétől kezdve. *Székelykeresztúri gyűjtés, Széki gyűjtés, Kőröspataki gyűjtés, Sopronmegyei virrasztóénekek, Dunántúli táncok és dallamok I.*

¹⁸⁹ Népzene és műzene viszonya a vizsgált korszakban a zeneélet érdeklődésének fókuszpontjában állt. A jelenség mögött a tömegek által is kultivált zene kialakítására irányuló törekvés rejlik. Jellemző, hogy a korszak zenei körökben Kodály után leginkább befolyásos szereplője, Szabolcsi Bence 1954-ben publikált *Népzene és történelem* című esszéjében valóságos reflexióhullámot gerjesztett, melyben Ujfalussy József, Vargyas Lajos és Gárdonyi Zoltán egyaránt hangot adtak véleményüknek. Szabolcsi könyve néhány hónap leforgása alatt elfogyott, 1955-ben már a bővített második kiadás jelent meg. Szabolcsi Bence, *Népzene és történelem* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954) Ujfalussy József, „Népzene és történelem. Szabolcsi Bence új tanulmánykötete”, *Új Zenei Szemle* 5/11 (1954. november): 25–28. Vargyas Lajos, „Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetéről”, *Ethnographia* 66 (1955): 514–519. Szabolcsi Bence, „Megjegyzések Vargyas Lajos bírálatára”, *Ethnographia* 66 (1955): 519–521. Gárdonyi Zoltán, „Szabolcsi Bence: Népzene és történelem”, *Az MTA Nyelv-és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 9/1–2 (Budapest: MTA, 1956): 212–217.

bukkanhatunk, melyek elemzése azonban mégis valamiféle koherencia érzetét kelti. Érdeemes mindenekelőtt Lajtha elméleti munkái alapján körvonalazni az ebben az időszakban a népzene jellegéről, illetve népzene és műzene viszonyáról vallott nézeteit, amelyek kiegészíthetők a zeneszerző levelezésében található, a népzenei inspirációt érintő megjegyzéseivel. Éppen a kompozíciók analízise révén tűnhet fel, hogy az olykor tagadhatatlanul kényszerűségből fakadó gyűjtői és kutatói tevékenységek dacára Lajthát mélyen foglalkoztatta és megihlette a népzene és a népművészet.

Lajtha ritkán nyilatkozott meg zeneszerzői módszerekről, legyen szó akár saját, akár kortársak vagy Kodály és Bartók kompozíciós metódusáról. A népzene-feldolgozások lehetséges módjairól sem ejtett gyakran szót – ezért érdemelnek kiemelt figyelmet azok a ritka esetek, amikor kifejtette ezzel kapcsolatos gondolatait. „A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben” című – feltehetően 1948-ban vagy 1962-ben elhangzott – előadásszöveg írott változata azonban mégis számos olyan kijelentést tartalmaz, amely segít elhelyezni Lajtha népzene-koncepcióját a bartóki és kodályi népzene-műzene modell kontextusában. Összegyűjtött írásai első kötetében megtalálható az az előadásszöveg, melyben a zeneszerző fölhívja a figyelmet arra, hogy népzene és műzene ötvözése a két terület funkciójának eredendő különbözőségei miatt eleve problematikus lehet.¹⁹⁰ Az 1948-ra datált szöveget a következőképpen indítja Lajtha:

A népzene és a grand art között mindig volt kapcsolat és mindig volt lényeges különbség is. Az igazi népzene rítusos, (rituális) hiedelembeli, szociális, misztikus célokból született, míg a klasszikus zene célja mindig esztétikai. A zeneesztétika mindig a grand art-ra vonatkozik.¹⁹¹

A népzene-ről szólva Lajtha kétféle megközelítési módot különít el. Az egyik a klasszikus zene alapvetően esztétikai szemléletét vetíti ki a népzene-re és a népdalokra, a dallamanyagot esztétikai szépsége alapján tartja értékesnek vagy értéktelennek. Ezzel szemben a másik, a tudományos szemléletmód a népzene lényegét a funkcionalizmusban, a történeti jelentőségben látja, ami azonban teljesen független az esztétikai minőségétől. Sokatmondó adalék a kérdést illetően az a Lajtha-hagyatékban fennmaradt angol nyelvű fogalmazvány, melyet Weissmann János a Lajtháról rendelt lexikon-szócikkhez

¹⁹⁰ Lajtha László, „A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben”, LÖI I. 130–135.

¹⁹¹ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei*, i.m. 130.

készített.¹⁹² Weissmann a gépirat második oldalán foglalja össze Bartók, Kodály és Lajtha népzenezemléletének alapvető vonásait. Meglátása szerint Bartók elsősorban a népzene úgymond „animisztikus” karakterét tartotta jelentősnek – amit Weissmann a ritmika egyenrangúsításával azonosít –, Kodály számára pedig a történelmi-néprajzi vetület bizonyult igazán fontosnak.¹⁹³ Lajtha számára ettől eltérően a népzében a humánus jelentett alapvető újdonságot, ami a dallamok formálásban és azok minőségében jutott érvényre.¹⁹⁴ Lajtha ceruzás vonallal kiemelte ezt a bekezdést, megjegyezve: „jó”.¹⁹⁵

Az esztétikai szépség megítélésének elhárításával korántsem a népzene vagy a népművészet alacsonyabbrendűségét juttatja kifejezésre Lajtha a műzenével vagy a klasszikus művészettel szemben, hanem inkább a gyökeresen eltérő szemléletbeli különbözőségekre kívánja irányítani a figyelmet. Sőt mi több, mintha a népművészet funkcionális jellegében Lajtha az anyag életének, élő természetének bizonyítékára hívná fel a figyelmet, szembeállítva azt a városi kultúra zenétől elidegenedett társadalmi formájával. Néhány évvel korábban, 1941-ben a *Nouvelle Revue de Hongrie* hasábjain jelent meg Lajtha írása a népművészet eredetéről, melyben a következőképpen fogalmaz: „a népi művészetben a művészet több, mint pusztán esztétika. Még ott is, ahol a kultusz ősi jegyei elhalványodtak, intenzív életet él egy társadalom mindennapi szükségleteként.”¹⁹⁶ Összehasonlítva a városi zenekultúrával különösen jelentős ez az eltérés. Míg a paraszti társadalmakban a zene, az éneklés mindennapos tevékenység, sőt Lajtha szavaival élve „szükséglet”, mely esetenként szigorúan kötődik egyes életeseményekhez és ezzel egyértelműen túlmutat valamiféle egyszerű kedvtelésen vagy időtöltésen, addig a városi civilizációban élő ember életének már korántsem elválaszthatatlan része a zene, hanem csupán esztétikai funkciót tölt be. Nem szükséglet, hanem díszítmény. Lajtha a folklór életteli légkörével magyarázza azt a vonzó hatást,

¹⁹² Weissmann János cím nélküli angol nyelvű gépelt fogalmazványa a Lajtha-hagyatékban, az MGG-lexikon Lajtha-szócikke alapjául. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 5.294.

¹⁹³ I.h. „Bartók’s attention was focused on the, what may be called ‘animistic’ quality in folk-music, i.e. its rhythmic co-ordinate; Kodály was engrossed in the ‘historic-ethnic’ testimony, i.e. in the particular qualities which made it peculiarly Magyar;”[...]

¹⁹⁴ I.h. „[A]nd Lajtha was attracted by the element where the ‘humanistic’ aspect was obviously displayed – its melodic shape and qualities.”

¹⁹⁵ I.h.

¹⁹⁶ „Dans les arts populaires l’art est plus que de l’esthétique. Même là où ses traits ancestraux de culte ont pâli, il vit d’une vie intense comme besoin quotidien d’une société.” Saját fordítás. Lajtha László, „Les origines de l’art populaire”, *Nouvelle Revue de Hongrie* 34/2 (1941. február):137–143., 142.

melyet a népzene és a népművészet különböző korokban, úgymond minden „új korszak hajnalán” a zeneszerzőkre gyakorolt.¹⁹⁷

Lajtha nyilvánvalóvá teszi, hogy a rituális és szociális jelentőség független az egyes dallamok klasszikus értelemben vett esztétikai értékétől. Ugyanakkor, mint arra szintén rámutat, az átfedés a két terület között nem lehetetlen: ezen a ponton Bartókra hivatkozik, aki műremeknek nevezett bizonyos népdalokat.¹⁹⁸ A népdalfeldolgozásokról szólva Lajtha a kíséret fontosságát hangsúlyozza, mivel eredeti – azaz funkcionalitáson nyugvó – környezetéből kiragadva csak feldolgozásként, kísérettel ellátva kerülhet a koncertpódiumra a népzene, és csak így válhat általánosan ismertté, közkinccsé.¹⁹⁹ Itt ismét Bartókot idézi, aki népzene és műzene kapcsolatáról szólva több írásában a korálfeldolgozásokhoz hasonlította a népdalfeldolgozásokat.²⁰⁰ Lajtha szerint is éppen a régi korálfeldolgozások irodalmának gazdagsága bizonyítja azt, hányféleképpen „fogható fel s dolgozható fel” ugyanaz a melódia.²⁰¹ Nézete szerint tehát nincs egyetlen „abszolút érvényű megoldás” a népdalfeldolgozások esetében sem.²⁰²

Erre a sokféleségre Lajtha életművéből példaképpen hozhatjuk a műveiben többször felbukkanó „Szegény legény” vagy „Elvesztettem páromat” szövegkezdettel egyaránt ismeretes dallam feldolgozását.²⁰³ A dallamot megtaláljuk az 1914-ben

¹⁹⁷ „...cet art attire toujours l'intérêt des artistes et des savants lorsque, à l'aube d'une nouvelle époque, ce grand art ne suit pas un sentier unique.” Lajtha, *Les origines*, i.h.

¹⁹⁸ Bár Lajtha nem jelöl meg konkrét forrást, a gondolat megtalálható például Bartók Béla 1924-ben napvilágot látott *A magyar népdal* című munkája bevezetésében. Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi, 1924) Mint Bartók írja: „A szűkebb értelemben vett parasztzene tehát öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye: minden tanultságtól ment embertömeg ösztönszerű alkotása. Ép olyan természeti tünemény, mint pl. az állat- vagy növényvilág különféle megnyilvánuló formái. Ennek folytán egyedei — az egyes dallamok — a legmagasabb művészi tökéletesség példái. Kis arányaikban ép oly tökéletesek, akár csak a legnagyobb szabású zenei mestermű. Valósággal klasszikus példái annak, miként lehet lehető legkisebb formában, legszerűsebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a maga frissességében, arányosan, egyszóval a lehető legtökéletesebb módon kifejezni.” Bartók Béla, „A magyar népdal”, in Szöllösy András (közr.), *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966): 101–305., 104. Újabb kiadása: Révész Dorrit (közr.), *Bartók Béla írásai 5.* (Budapest: Editio Musica, 1990), 11.

¹⁹⁹ 1928-ban a kultuszminisztérium akciója keretében a His Master's Voice sorozatban gramofonra rögzítették Bartók, Kodály és Lajtha népdalfeldolgozásait. Az akcióról Lajtha előadást tartott a Magyar Néprajzi Társaságban, melynek írott változata 1929-ben a *Muzsika* folyóiratban jelent meg. Lajtha László, „A kultuszminisztérium gramofonakciója”, *LÖI* 40–44.

²⁰⁰ Lajtha itt sem hivatkozik konkrét forrásra, ugyanakkor a gondolat rendszeresen felbukkan Bartók népzene és műzene viszonyát érintő írásaiban. Egyik első megjelenése 1921-ből származik és a *The Sackbut* című lapban jelent meg. Bartók Béla, „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében”, in Tallián, *Bartók Béla írásai I.*, i.m., 106–115.

²⁰¹ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei*, i.m., 131.

²⁰² I.h.

²⁰³ Kérdésként merül fel, hogy Lajtha milyen szöveggel ismerte meg a dallamot, valamint hogy mikor szerzett tudomást a különböző szövegváltozatokról. A dallam Bartók *Gyermekeknek* című sorozatának harmadik darabjaként „Elvesztettem páromat” szövegkezdettel szerepel. A *Mesék* esetében a tétel alcíme „Gyermekjátékdal”, ami szintén az „Elvesztettem páromat” szövegkezdetet feltételezi. Az 1950-

komponált *Mesék* (op. 2) című zongoradarab-sorozatban éppúgy, mint az 1929-ben publikált *Játékország* című kiadványban – utóbbi helyen az „Elvesztettem páromat” szövegkezdettel –, illetve az 1942-ben befejezett 6. vonósnégyes (op. 36) és az 1950-ből származó 7. vonósnégyes (op. 49) lassú tételeiben. A dallam első megharmonizálása tehát Lajtha pályája kezdeti éveiből, 1914-ből származik, és sarkalatos jelentőségére irányítja a figyelmet, hogy még közel fél évszázaddal később is hivatkozik a tömören megfogalmazott zongoradarabra a zeneszerző. 1960 júniusában éppen a népzenefeldolgozások sokszínűségének egyik példjaképpen, Bartók 1910 körül ugyanerre a dallamra készült feldolgozásával állítva párhuzamba saját művét. Mint Lajtha megfogalmazza:

‘Mesekönyv’ c. zongora-darab sorozatomban egy kis népdalocskát dolgoztam fel, melyet előttem Bartók is feldolgozott a *Gyermekeknek* c. sorozatában. Megmutattam neki és Bartók, (kivel, tudod, milyen jó viszonyban voltam), megmosolyogta a kettő közötti különbséget.²⁰⁴

Az idősödő Lajtha által felidézett tétel a *Mesék* című zongoraciklus 8. darabja, a „Gyermekjátékdal”, Bartók ezzel párhuzamba állított műve pedig a *Gyermekeknek* sorozat első kötetében a harmadik helyen szereplő darab. Breuer monográfiájában nyugtázza a két feldolgozás eltérő zenei megoldásait.²⁰⁵ Ugyanakkor, mint arra Szabó Ferenc János 2013-ban a *Magyar Zene* hasábjain napvilágot látott tanulmányában rávilágít, a Lajtha-féle népdalharmonizálás rokonát megtalálhatjuk egy másik Bartók-feldolgozásban, a 14 bagatell 4. darabjában („Mikor gulyásbojtár voltam”).²⁰⁶ Szerkesztésmódjában ugyan ez a két feldolgozás is jelentősen különbözik, mégis a harmonizálás, és különösképpen a szeptimakkordok konszonáns hangközként történő alkalmazása a darabok lezárásaként – mint arra Szabó felhívja a figyelmet – mindkét esetben igen feltűnő jellegzetesség. Ezt a jelenséget – vagyis a szeptim konszonanciaként történő alkalmazásának lehetőségét –, írásaiban Bartók többször és hangsúlyosan emeli

ben komponált 7. vonósnégyesben viszont már egyértelműen a „Szegény legény” szövegkezdetet sejthetjük, különösen Szabó Ferenc *Ludas Matyjának* a nyíltan a „Szegény legény” szövegre hivatkozó *Jobbágysors* című lassú tételének ismeretében. A dallamra Ádám Jenő 1944-es énektankönyvében szintén „Szegény legény” szövegkezdettel hivatkozik. Ádám Jenő, *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján* (Budapest: Turul, 1944), 112. A Kodály Zoltán és Kerényi György által szerkesztett Iskolai énekgyűjteményben az „Elvesztettem páromat” szövegkezdettel, kissé variált formában szerepel a dallam. Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény I.* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943), 104–105.

²⁰⁴ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1960. június 30-án. Jelzet: MZA-LL-Script 8.543:1

²⁰⁵ *Fejezetek*, 30.

²⁰⁶ Szabó, *Lajtha László fiatalkori zongoraművei*, i.m., 346.

ki mint a parasztzenéből merített újszerű harmóniai fordulatot.²⁰⁷ A szeptimakkord mint konszonzancia Claude Debussy kamarazenéjében – például a Vonósnégyes (1894, op. 10) harmadik tételében – szintén felbukkan. Ezeket a műveket Bartók 1907-ben ismerte meg, a pentatónia hangkészletéből kivonatolt konszonzáns szeptimet azonban – mint arra ő maga is utal – már korábban használta zenéjében.²⁰⁸ A jelenséget tudományos szempontból elsőként az 1928-ban megjelent „Magyar népzene és új magyar zene” című szövegben tárgyalja részletesen.²⁰⁹ Ez alapján úgy tűnik, hogy Lajtha a kis szeptim konszonzáns alkalmazásával éppúgy hivatkozhat Bartók, mint Debussy harmóniavilágára.

A feldolgozások a szó szoros értelmében vett zenei megoldásai mellett fontos kérdésként merül föl a népzenei feldolgozásokat létrehívó ideológiai háttér. A dolgozatom időkeretétől szolgáló periódus kezdetétől néhány évvel korábbi, 1941-ből származó tanulmányában Lajtha az aktuális politikai körülményekről árulkodó módon fogalmazza meg véleményét nacionalizmus és népművészet kölcsönhatásáról:

Hiba volna azt hinni, hogy az elmúlt században kibontakozó nacionalizmus volt a népi művészet iránti érdeklődés feléledésének egyetlen oka. Nem ez volt az első alkalom, hogy a népi művészet egy új korszak ajtaján kopogtatott. A népi művészet megőrzött valami örök emberit: csodálatos egyensúlyban olvasztja össze a kiáltó ellentéteket. [...] A népi művészet egy nép lelki életének legtökéletesebb kifejeződése. Nemzeti érzése, nemzeti tudata testesül meg benne. De semmi köze sincs sem a minden nemzeti jelleget eltörlő kozmopolitizmushoz, sem a kirekesztő, politikai, csak a különbségekkel törődő nacionalizmushoz.²¹⁰

A gondolat, miszerint nem ez volt az első alkalom, amikor a népi művészet „egy új korszak ajtaján kopogtatott”, Kodály ugyanebben az évben, 1941-ben napvilágot látott *Népzene és műzene* című írásában szintén feltűnik. Kodály szerint egy művészeti stílus

²⁰⁷ A Bartók műveiben fellelhető népzenei hatásokról többek között ld. Riskó Kata, „Népzenei inspirációk Bartók stílusában”, *Magyar Zene* 53/1 (2013. február): 68–94.

²⁰⁸ Bartók Béla, „Magyar népzene és új magyar zene”, *Zenei Szemle* 12/3–4 (1928. március–április): 55–58., 57. Közreadja Tallián, *Bartók írásai*, i.m., 129–137., 132.

²⁰⁹ „A pentaton skála fentnevezett fokainak egyenlő fontosságából következik, hogy pentaton dallamokban a kis szeptim konszonzáns jellegű.” I.h.

²¹⁰ „Ce serait une erreur de croire que l'unique cause du réveil d'intérêt pour les arts populaires était le nationalisme épanoui de siècle passé. Ce n'était pas alors pour la première fois que les arts populaires frappaient à la porte d'une époque. Les arts populaires ont gardé quelque chose d'éternellement humain, la fusion en un équilibre admirable des contrastes les plus criards. [...] L'art populaire est donc l'expression la plus parfaite de la vie psychique d'un peuple. Son sentiment national, sa conscience nationale s'y incarnent. Mais il n'a rien à faire ni avec un cosmopolitisme effaçant tout caractère national, ni avec un nationalisme politique exclusif, uniquement soucieux des différences.” Lajtha, *Les origines*, i.m., 142.[saját ford.]

klasszicizálódását, egyszerűsödését mindig a népzenei hatás segíti elő.²¹¹ Két évvel korábról, 1939-ből származik Kodály *Mi a magyar a zenében?* című írása, melyben a Lajtha-idézetben is hangoztatott kirekesztő magatartásformák ellene emel szót.²¹² Az egybevágások, ha mást nem is, annyit mindenképpen igazolnak, hogy Lajtha tisztában volt a korszak aktuális kérdéseivel, problémaival, és mindez nagyban meghatározta gondolkodásmódját.

Lajtha szavai szerint ugyan mindkét irányzat, azaz a népművészet iránti érdeklődés és a nacionalizmus egyaránt a nemzeti érzést és a nemzeti jelleget hivatott kifejezni, lényegi különbözőségük, sőt ellentétük azonban mégis nyilvánvaló. A népművészet a természetes keveredés folyamán befogadja, és bár saját jellegébe beolvasztja, mégis önmagában egyensúlyba hozza az egyes népek vagy néprétegek különbségeit. Ezzel szemben a nacionalizmus mögött munkáló politikai motiváció hamis képével valójában tönkreteszi a népi művészet örök változékonyságát és emberiségét, és éppen kirekesztő, pusztító hozzáállást produkál.

Hét évvel később Lajtha ismét mintegy leegyszerűsítő szemléletmódként utal arra a felfogásra, mely szerint a nacionalizmus idézte elő a népművészet újjáéledését. A két jelenség összekapcsolódásán túllépve a népművészet és szűkebb értelemben a népzene iránti érdeklődés növekedését és egyáltalán a folklórelemek felhasználását a műzenében sokkal személyesebb indokokkal magyarázza:

Könnyű volna annyit mondanom, hogy a nacionalizmus erősödésével jutott egyre nagyobb szerepe a népzene a műzenében. Pedig van egy finomabb, alig észrevehető és igen erős elektromos vezeték, amely e kétféle zenét – a népzene és a műzene – egymással összeköti. A népzene mindig valamely közösségé, és ezért kollektív művészet, amely a közösség alkotta és megtartotta típusokkal dolgozik. A másíkfajta muzsika az egyéné, tehát individuális. Ez utóbbinak értéke attól függ, mennyire zseniális az alkotója: a zeneszerző. Lélektanilag is érthető, hogy minden egyén, minden művész, megalkotva saját lelki világát, vágyik arra, hogy valahová tartozzon.²¹³

²¹¹ Kodály Zoltán, „Népzene és műzene”, Bónis Ferenc (közr.), *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2.* (Budapest: Argumentum, 2007), 266.

²¹² Kodály Zoltán, „Mi a magyar a zenében?”, Bónis Ferenc (közr.), *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 1.* (Budapest: Argumentum, 2007), 75–80. Kodály szerint „Az úttörők után következő nagyobb egyéniségek is mind többféle kultúrát egyesítenek magukban.” Így például Bach vagy Mozart „sokkal erőteljesebben fejezik a maguk nemzeti jellegét, mint a nemzeti hagyományra kirekesztő egyoldalúsággal támaszkodó kisebbségek.” Kodály, *Mi a magyar*, i.m., 78.

²¹³ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei*, i.m. 130–135.

Bár ebben a szövegben Lajtha nem fogalmazza meg nyíltan a nacionalizmus kirekesztő természetének a korábbihoz hasonlóan éles kritikáját, mégis egyértelműen szembeállítja vele a népzene közösségi jellegét. Bár nem hangoztatja, mégis sejteti a saját, egyéni világát megalkotó művész elmagányosodásának fenyegető lehetőségét, ugyanakkor ezt a ki nem mondott félelmet azonnal fel is oldja, amikor a népzene otthonos, befogadó, összetartó erejét emlegeti föl.

Lajtha az 1941-es és az 1948-as szövegben egyaránt banalitásként, túlzó egyszerűsítésként utal az erősödő nacionalizmus abbéli szerepére, hogy szorosabbra fűzte népzene és műzene viszonyát. A jelenség ilyenfajta árnyalását minden bizonnyal a politikai és történelmi események miatt érezhette különösen fontosnak és szükségesnek. Két és fél évtizeddel korábban, 1923-ban a *Magyar Dal* hasábjain Kodály Zoltán egy többszereplős interjúban még éppen az erősödő nacionalizmussal magyarázta népzene és műzene kapcsolatának elmélyülését.²¹⁴ Egész Európában jellemző és egyre erősödő tendenciaként írta le a műzene megújítását, „nemzetivé tételét” a népzene elemeinek segítségével, és megállapította: „minthogy a nacionalizmus mindenfelé erősödött, valószínű, hogy ez a törekvés tartós életű lesz.”²¹⁵ Az interjúban Kodály mellett Lajtha és Bartók is nyilatkozott.²¹⁶

Sarkalatos pontja az 1948-as előadásszövegnek az a szakasz, melyben *folklore imaginaire* kérdését járja körül Lajtha. A fogalom használata mindenképpen magyarázatot kíván, hiszen Serge Moreux nem korábban, mint 1949-ben vezette azt be Bartók *Táncszvitje* kapcsán francia nyelven írt könyve második fejezetében,²¹⁷ Lajtha pedig már 1948-ban mint használatban lévő kategóriaként hivatkozik rá. A magyar nyelvű fogalmazványban szereplő francia szóhasználat szinte egyértelművé teszi, hogy Moreux munkájának ismeretében alkalmazta ezt a kategóriát Lajtha. Moreux a könyv alapját képező beszélgetéseket 1938-ban folytatta Bartókkal.²¹⁸ Nem zárhatjuk ki teljes

²¹⁴ Kodály Zoltán, „A magyar dalkincs”, Bónis Ferenc (közr.), *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* 3. (Budapest: Argumentum, 2007),. 17. Bónis csak Kodály nyilatkozatát közli, a többszereplős interjú teljes formájában megtalálható: Fábíán Ernő, „A magyar dalkincs”, *Magyar Dal* 28/5 (1923. május): 1–4.

²¹⁵ Fábíán, *A magyar dalkincs*, i.m. 2–3.

²¹⁶ Fábíán, *A magyar dalkincs*, i.m., 2–4. Lajtha a múzeumi népzene-gyűjteményről, Bartók pedig a népdalok rendszerezési elveiről fejtette ki gondolatait.

²¹⁷ Serge Moreux, *Bela Bartok. Sa vie – ses oeuvres – son langage* (Párizs, 1949) Moreux könyvének előszavát Arthur Honegger írta. Moreux, i.m., 7–9.

²¹⁸ Vikárius László, „»Real« and »Imaginary« Folklore in Béla Bartók's Music”, in Alkaya Yener (szerk.), *The International Bartók Music Festival and Symposium* (Ankara: Hacettepe University, 2016), 81–84., 83.

bizonyossággal, hogy Lajtha informális úton Bartóktól értesülhetett a készülő munkáról, ám dokumentum hiányában csupán feltételezésre szorítkozhatunk.²¹⁹

A *folklore imaginaire* jelenségét magyarázva Lajtha nyilvánvaló tényként konstatálja saját művei magyar jellegét, mondván: „az anyanyelv, a hazai kultúra determinálja minden művész stílusát”.²²⁰ Ám mindeközben egyértelműen hangot ad annak az idegenkedésének, melyet a népzene szinte egy receptet követve felhasználó, úgynevezett „folklorisztikus zenével” szemben érzett.²²¹ Ez utóbbi stílusról a következőképpen nyilatkozik:

A népdal nem válthat meg senkit, nem lehet tehetség- és invenciópótlás. Emberétől függ, hogy ki és hogyan tudja használni, és kezében a népdalból drágakő válik-e, vagy pedig megunt, lélek nélküli formula.²²²

Lajtha idézett gondolata tükrözi azt a komplex, elméleti és gyakorlati kérdéseket felvető problémakört, amellyel a 20. század első felében aktív zeneszerzőknek egytől egyig meg kellett küzdeniük. 1939-ben *A zene* és az *Énekszó* folyóiratokban kibontakozó vitában Veress Sándor például igen hasonló gondolatokat fogalmazott meg: „Tételként kellene felállítani, hogy ezentúl népdalt csak az használhat fel, aki egy opera keretén belül maga is képes legalább egy épkézláb melódiát kitalálni, s azt helyesen megharmonizálni. [...] Nem érthetünk egyet néhány napilap kijelentésével, amelyek a szóbanforgó [sic] opera különleges erényének tudják be, hogy a szerző népdalokat használ fel benne, de hallgatnak róla, vagy nem érdekli őket éppen az, ami ebben a lényeges, a »hogyan«.”²²³

Ezt szem előtt tartva nem meglepő, hogy a Lajtha által megfogalmazottak a zeneszerző személyes értékrendjén túlmutatva a korszak uralkodó diskurzusait és a Lajtha gondolkodásának alakulására ható irányzatokat egyaránt tükrözik. Lajtha maga is egyfajta közös véleményként nyilvánítja ki saját meglátásait, mondván: „Bartóknak is, Kodálynak is az a véleménye a népdalfeldolgozásról, hogy minden népdalfeldolgozás

²¹⁹ Lajtha sem említi, hogy Bartók beszámolt volna neki Moreux-vel folytatott beszélgetéseiről, és az 1950-es évek második felében, a Bartók műveiről készült kortárs elemzések kapcsán is csak Edwin von der Nüll és Lendvai Ernő munkáira hivatkozik. Ugyanakkor a von der Nüll-lel folytatott beszélgetéseken Lajtha állítása szerint maga is jelen volt. Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. február 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.420:1.

²²⁰ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítései*, i.m., 134.

²²¹ I.h.

²²² I.h.

²²³ Veress Sándor, „Hozzászólás egy operához s annak bírálatához”, *Énekszó* 7/3 (1939. december–január [sic]): 692–693., 692.

annyit ér, amennyit a zeneszerző a saját invenciójából hozzá tud tenni.”²²⁴ Konkrét szövegekre nem hivatkozik Lajtha, ugyanakkor számos megfogalmazásbeli és szemléletmódbeli rokonságra bukkanhatunk Bartók írásaival. „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében” című, 1921-ben megjelent szövegben a következőket olvashatjuk:

Célunk nem az, hogy parasztdallamokat vagy -dallamtöredékeket adaptáljunk, szervetlenül beékeljük zeneműveinkbe; inkábbba paraszti nép vagy népek zenéjének szavakkal nehezen megragadható szellemét kell bensőségesen elsajátítanunk. A zeneszerző tehetségétől és személyiségétől függ, hogyan ragadja meg e szellemet és hogyan ülteti át műveibe.²²⁵

Bartók eredetileg németül megfogalmazott és 1932-ben a *Mitteilungen der Österreichischer Musiklehrerschaft*ban publikált írásában szintén kifejti szemléletmódját, melynek értelmében a téma, legyen az bármilyen dallamkölcsonzés vagy akár saját invenció, sohasem lehet értékmérője egy műalkotás művészi minőségének.²²⁶ Mint Bartók írja: „Hiszen nem azon múlik a dolog, hogy *mit* használunk fel, hanem azon, hogy *hogyan* élünk vele.”²²⁷ Az igazi mestermű megszületését kizárólag a forma kialakításának színvonalától teszi függővé.²²⁸ Lajtha hasonlóképpen a „ki és hogyan” szempontjai mentén tartja lehetségesnek a népzenei inspirációt tükröző művek minőségének értékelését.

Az 1948-as előadásszövegben Lajtha az elméleti kérdéseken túl népzene és műzene ötvözésének gyakorlati megvalósítására is kitekint. Kodály *Székelyfonójának* apropóján a klasszikus zenei formaépítésnek a népzenevel, népdalokkal véghezvitt megújítását mutatja be. A művet Lajtha népdalok sorozatából felépülő operaként definiálja, és rámutat Kodály abbéli szándékára, miszerint „a népdallal akarja megreformálni a legkülönbözőbb zenei formákat”.²²⁹ Lajtha megállapítása több szempontból is kérdéseket vet fel. Egyrészt vitatható, hogy vajon opera-e a *Székelyfonó*, másrészt megkérdőjelezi a zenei formák „megreformálásának” mibenlétét egy fogalmi tisztázatlanság, ugyanis az

²²⁴ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei*, i.m., 133.

²²⁵ Bartók Béla, „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében”, in Tallián, *Bartók Béla írásai I.*, i.m., 106–115.

²²⁶ Bartók Béla, „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben”, in Tallián, *Bartók Béla írásai I.*, i.m., 148–157.

²²⁷ Bartók, *A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben*, i.m. 156.

²²⁸ I.h.

²²⁹ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei*, i.m. 133.

opera mint klasszikus zenei forma korántsem olyan szigorú szerkesztési elvek mentén épül fel, mint egy szonáta- vagy akár egy variációs tétel.²³⁰

Mindenesetre a népdal és a klasszikus forma ötvözése szempontjából Lajtha egy különösen tanulságosnak ítélt jelenetet emel ki a daljátékból, amikor egy „zenekari kísérettel színpadra vitt magyar ballada”²³¹ – *Görög Ilona balladája* – rövid elemzésére vállalkozik. A jelenet egyik közjátékát, melyben a ballada („Eresszen el engem,/anyám, édes anyám”) és egy siratódallam („Jaj, jaj, jaj, jaj, kedves bátyám”) együtt hangzik fel, Lajtha a klasszikus formák és a népzene példaszerű egybeolvasztásának tartja. A rendhagyó szerkesztésmód apropóján megjegyzi, hogy a népdalnak „nemcsak harmonizálása, hanem alkalmazása is nagy zeneszerzői invenciót követel.”²³² A *Székelyfonó* említett helyén felhasznált siratót „Jaj, keljen fel lelkem” szöveggel egyébként Lajtha gyűjtötte 1911 júliusában a Csík megyei Gyimesfelsőlokon.²³³ Talán részben saját bizonyos értelemben vett közreműködése is ösztönözhetette azt a mélyreható érdeklődést, amellyel Kodály daljátékának ezen jelenete felé fordult. Mint Lajtha megfogalmazza:

Az egyre emelkedő és hatalmassá váló jelenet csúcspontját éri el akkor, mikor a legény halottnak tettei magát és így illendő, hogy a lány eljöjjön siratására. A szólisták új s új harmonizálásban éneklék a népballada dallamát, míg a kórus ugyanakkor egy siratóéneket énekel, és nemcsak a két dallam polifóniája, hanem az egyre emelkedő s egyre drámaibb zenekari kíséret e jelenetet olyan intenzívvé teszi, mint akármilyen opera tragikus csúcspontja.²³⁴

²³⁰ Mint arra Tallián Tibor rámutat, Kodály népdalokból kialakított színpadi formája nem nyit utat a népdaltól az opera felé. Ezzel kapcsolatban idézi Kodályt: „A Székelyfonó nem operakíséret, mert csak olyan műhöz foghattam, amelyet ma biztosan meg lehetett csinálni.” Kodály Zoltán, „Nyilatkozat”. Idézi: Tallián Tibor, „Kodály és a zenés színpad. Előzmények és következmények”, *Magyar Zene* 19/4 (1978. december): 378–384., 380.

²³¹ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei*, i.m. 134.

²³² I.h.

²³³ A támlap digitalizált változata megtekinthető a lajtha.hu oldalon. gyujtes.jacs.net/pavai/lajthahura/media/?row=r_26 Utolsó megtekintés dátuma 2020.02.19.

²³⁴ Lajtha: *A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei*, i.m. 134. Különös, hogy míg Lajtha a *Székelyfonó* drámai felépítését dicséri, addig Kodály saját bevallása szerint nem ilyen célzattal készítette el a népzenei színpadra állító daljátékot, sőt mintha a drámaiság hiányát ő maga is elismerte volna. „Azt vetették szemére a kis darabnak, hogy nem dráma, hogy nincs cselekménye; de nem is ez volt a célom: a nép életéből vett jeleneteket akartam adni, és az ilyesmi nálunk elég gyakran minden ok nélkül egyszerre csak abbamarad...” Kodály Zoltán, „Emlékek [1963]”, *Visszatekintés/3*, i.m., 526–531., 530.

Lajtha számára már pályája kezdetén kétségtelenül inspiráló lehetett Kodály munkássága.²³⁵ Saját népzenekutatói tevékenységének a történetiség szerepét, néprajz és népzene összekapcsolódásának fontosságát hangsúlyozó szemléletmódja, illetve a népdalfeldolgozásaiban alkalmazott megoldások egyaránt ezt tanúsítják.²³⁶ A *Székelyfonó* példáján a műzenei hagyomány és a népzenei matéria ötvözésének mintaszerű megvalósulását mutatta be, miközben a népzenei inspiráció egy másik vetületére is felhívja a figyelmet, amikor a népballadát felhasználó jelenetet egy opera jelenetéhez hasonlítja. Kései alkotókorszakában Lajtha is hasonló törekvés szellemében épített népzenei részleteket műzenei formákba, ami leglátványosabban éppen egy nagy hagyományra visszatekintő klasszikus zenei műfajban, a vonósnégyesben koncentrált.²³⁷

Ezért sem meglepő, hogy a szóban forgó előadása lezárásaként Lajtha saját kompozíciói közül éppen egy vonósnégyes prezentálásával zárta előadását. Művéről fontosnak érezte előrebocsátani: „hogy ha van benne folklór elem, az feltétlenül imaginárius folklór elem.”²³⁸ Nincsenek információink arra vonatkozóan, hogy az előadás illusztrálásaképpen melyik kvartettjéből idézett a zeneszerző, sőt az sem bizonyos, hogy egy teljes kompozíció vagy csupán egyetlen tétel hangzott-e el.²³⁹ 1942-ben komponált 6. vonósnégyese (op. 36) tartalmaz népdalidézetet, így Lajtha megjegyzésének hitelt adva ez a mű nem szerepelhetett volna az imaginárius folklór reprezentálásaként. 1934-ben befejezett 5. vonósnégyesét (op. 20) Lajtha egy írásbeli kijelentése alapján éppen 1948-ban tanulta be és adta elő a londoni Hurwitz-vonósnégyes,

²³⁵ E hatás gyökere Lajtha tanulóiéveire nyúlik vissza. Kodály ugyanis a Zeneművészeti Főiskolán egy évig tanította a zeneszerzés tanszakra felvételt nyert Lajthát. Ezeket az órákat Lajtha semmilyen formában sem említi a későbbiekben és kortárs dokumentumok sem maradtak fenn.

²³⁶ A módszertani elemzések helyenként ezt a hatást tükrözik. Nem tudjuk teljes biztonsággal, hogy Lajtha jelen volt-e a Néprajzi Társaság 1920-as felolvasóestjén, ahol Kodály előadása az „Árgirus nótájáról” első ízben elhangzott; az előadásnak az *Ethnographiában* megjelent írásos változatát azonban minden bizonnyal olvasta, és annak szemléletmódja láthatóan inspiráló módon hatott rá. 1927-ben ugyanis a *Debreceni Szemle* közölte Lajtha „A magyar népzene kora” című írását, ahol az Árgirusra is hivatkozik, és Kodály gondolatmenetét a „stíluskritika egyik legszebb példajaként” értékeli. Lajtha, „A magyar népzene kora”, LÖI 22–29. 26.

²³⁷ Berlász Melinda, „Műfajszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében I. és II.”, *Magyar Zene* 31/1–2 (1990. március-június): 99-107; 193-200.

²³⁸ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei*, i.m. 135.

²³⁹ Az 1950-es évek elején sűrű egymásutánban, mindössze három év leforgása alatt formálódott négy vonósnégyes a zeneszerző alkotóműhelyében, melyek végül az ebben a műfajban alkotott utolsó kompozíciói lettek. A műfajválasztás koncentrációja a művészi megfontolások mellett részben praktikus okokkal, az egykori zenedei növendékekből a hazai zenei élet élvonalába felnőtt előadók, többek között a Tátrai kvartett inspiráló jelenlétével és az általuk biztosított előadási lehetőségekkel magyarázható.

ennek alapján feltételezhetjük, hogy talán ez a kompozíció vagy ennek néhány tétele kapott helyet a program lezárásaként.²⁴⁰

A szövegben Lajtha egyértelműen megfogalmazza az alapvető különbséget, mely a rituális és kollektív népzene, illetve az esztétikai és individuális klasszikus művészetet két, egymástól lényegében különböző funkcióhoz rendeli hozzá. A népdalfeldolgozások és a népzenei témák felhasználásának kérdésében határozottan állást foglal, és az anyag megformálásának fontosságát a műalkotás létrejöttének folyamatában az alapanyag – a népzenei dallamanyag – kompozícióbeli jelenlétének eldöntendő kérdése fölé helyezi. Lajtha gondolatmenetéből az is világossá válik, hogy népzene és műzene összekapcsolódását nem kizárólag a népdalfeldolgozások területén tartja lehetségesnek, hanem kivitelezhető, sőt előre vivő újításnak tekinti a népi dallamok beillesztését a klasszikus zene tradíciójában gyökerező műfajok struktúrájába.

4.2. Népi dallamvilág és klasszikus formaépítés – A 7. vonósnégyes (op. 49)

Lajtha 1950-ben komponált 7. vonósnégyesét a korabeli sajtóhíradások tanúsága szerint a Tátrai-vonósnégyes itthon és külföldön egyaránt műsoron gyakran játszotta, így a mű 1951. június 2-i budapesti ősbemutatója után sem került le a koncertprogramokról. A Tátrai-kvartett 1953-as szovjetunióbeli turnéjáról szóló bírálat – melyet a primárius beszámolója alapján rekonstruálhatunk –, hangsúlyozta a mű nagy közönségsikerét, ugyanakkor megjegyezte: „bármily szép a vonósnégyes, tartalmilag mélyebb lehetne.”²⁴¹ A hazai recenzensek egyértelmű elismeréssel beszéltek Lajtha művéről. Kiemelik többek között „csodásan üde és népien egyszerű”²⁴² hangvételt, valamint „a népzene termékenyült dallamvilág”²⁴³ és a „tisza, egyszerű szinte akvarell-technikával fölrakott harmóniák”²⁴⁴ együttes jelenlétét. Mindezek a jegyek az ezekben az években időszerű,

²⁴⁰ Lajtha 1948. május 1-i levelében említi Barraud-nak, hogy a Hurwitz String Quartet tanulja az 5. vonósnégyest egy BBC-beli előadás reményében. Lajtha levele Barraud-nak 1948. május 1. MZA-LL-LI-Script 8.261:1 A *Chichester Observer* 1948. október 9-i számában szerepel egy hír az 5. kvartett két tételének előadásáról a Chichester and District Chamber Music Club szervezésében, a helyi fiúiskolában („High School for Boys”). N.N., „Visit of Hurwitz String Quartet”, *Chichester and Southdown Observer* (1948. október 9.): 1. A Hurwitz String Quartet 1946 és 1951 között működött, primáriusa az ekkor huszas évei végén járó Emanuel Hurwitz (1919–2006), a Magyarországon is ismert hegedűművész, Bronislaw Huberman tanítványa volt. Noél Goodwin, „Hurwitz, Emanuel (Henry)”, *Grove Vol. 11.*, 887. A 2001-ben kiadott lexikon Hurwitz halálozási dátumát értelemszerűen nem tünteti föl.

²⁴¹ Kristóf Károly, „Hazaérkeztek a Szovjetunióban járt magyar művészek. Tátrai Vilmos beszámol a háromhetes hangversenykörütről”, *Magyar Nemzet* 9/304 (1953. december 29.): 2.

²⁴² sz. i.: [Szelényi István], „Bartók Fesztivál. A Tátrai vonósnégyes estje”, *Magyar Nemzet* 14/232 (1958. október 2.): 4.

²⁴³ Raics István, „Magyar művek a Tátrai vonósnégyes estjén”, *Népszabadság* 16/235 (1958. október 4.): 4.

²⁴⁴ I.h.

ám folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként csak néhány évvel később elnevezett zenei irányzat jellemzői közé tartoznak.²⁴⁵

A kompozíció – mely még a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökének, Szabó Ferencnek is elismerő szavait vívta ki²⁴⁶ – a népi és a klasszikus hagyomány ötvözésének példájaként mintegy Lajtha visszafogott megfelelési kísérletének tűnhet. Erre enged következtetni az az elgondolkodtató tény, hogy még a korábbi, hasonló vonásokat viselő művei fényében is egyedi esetnek látszik, azokhoz viszonyítva is határozottabban követi a folklorisztikus klasszicizmus mondhatni divatossá váló irányelveit.²⁴⁷ Mivel Lajtha a későbbiekben egyértelműen eltávolodott ettől a komponálásmódtól, kérdésként merül fel, hogy az új társadalmi berendezkedés hajnalán Lajtha nem egyfajta kísérletképpen, talán egy elfogadható kompromisszumot keresve alkotta-e meg 1951-ben formailag kifejezetten konvencionális kvartettjét – nem nélkülözve benne egy bizonyos fokú iróniát sem.²⁴⁸ Az irónia fogalmát itt a szó Robert Hatten munkáiban is megfogalmazott értelmében használom, miszerint az irónia valamely állítás vagy cselekedet és az annak ellentmondó realitás közötti feszültségből jön létre.²⁴⁹ Ennek értelmében Lajtha művének iróniája egyrészt a 7. kvartett formai egyértelműsége, simasága és a teljes életmű formabontó törekvései, másrészt a vonósnégyes vidám karaktere és a komponálás idejének nyomasztó légköre között feszülő ellentétből fakadna.²⁵⁰

A kortársak figyelmét sem kerülte el a mű furcsa vidámsága. A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1951. november 20-i vitáján, melyre az I. Magyar Zenei Hét keretében került sor, Mihály András reflektált Lajtha 7. vonósnégyesére a programszerűségről folytatott diskurzus kapcsán.²⁵¹ Mihály érzése szerint Lajtha

²⁴⁵ Dalos Anna, „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus: egy fogalom elméleti forrásairól”, in Uő, *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány* (Budapest: Rózsavölgyi, 2015), 139–146. A fogalmat Ujfalussy József 1966-ban vezette be, ezután a 20. századi magyar zenetörténetről írt összefoglalások rendre átvették. I.m., 139. Kodály az 1930-as évek derekán *A magyar népzene* című írásában használta a „nemzeti klasszicizmus” kifejezést. I.m., 139–140.

²⁴⁶ Szabó Ferenc, „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek”, *Új Zenei Szemle* 2/12 (1951. december): 12–27.

²⁴⁷ Ezek közé a művek közé tartozik például az 1946-ban komponált *Quatre hommages* (op. 42), melynek első változata még a szovjet direktíva megfogalmazása és érvénybe lépése előtt született, ugyanakkor népi és klasszikus tradíció egybeolvasztásával, világos szerkesztésmódjával akár az 1950-es évek elvárásaitól sem idegen. Dallamvilága helyenként népi fordulatokat idéz, az első és a második tétel szerkesztésmódja Jannequin és Couperin technikáira hivatkozik. Bemutatójára 1957. április 5-én került sor a Bartók-teremben, a Budapesti Fúvósötös előadásában. Lásd a disszertáció (A) függelékét.

²⁴⁸ Lajthával kapcsolatban az iróniát Tardos Béla említi a zeneszerzőről írt nekrológiájában: „„meghatottságát vagy megindultságát az irónia mögé igyekezett rejteni”. Tardos Béla, „Lajtha László”, *Magyar Zene* 4/2 (1963. április): 115–116., 115.

²⁴⁹ Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation Advances in Semiotics* (Indiana University Press, 1994)

²⁵⁰ Hatten, *Musical Meaning*, i.m. 172.

²⁵¹ Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1951. november 20-ai üléséről. MNL P 2146.

összekeverte az optimizmust valami mással. Mint megfogalmazza: „Nem Lajthára vonatkozik az, amit most fogok mondani, bocsánatot kérek tőle, de feltétlenül igaz, hogy az, aki mindig mosolyog, vagy mindig vigyorog, nem optimista, hanem idióta.”²⁵² Akár iróniaként észlelte Mihály a Lajtha művében jelenlévő különös ellentmondást, akár csak egyszerűen a zenei optimizmus helyes és helytelen megjelenési formáit kívánta példákkal illusztrálni, mindenképpen fontos, hogy problémaként szembesült Lajtha 7. vonósnyégyesének vidámságával, optimizmusával. A következőkben az indokolatlannak tűnő vidámság mögött feltételezhető jelentéstartalmakra és az ezt sejtető zenei megoldásokra kísérlek meg rávilágítani.

A 7. vonósnyégyes ötvözi a népi asszociációkat ébresztő motívumokat a klasszikus zenéből ismert formaépítéssel, harmadik tételében pedig a klasszika kedvelt táncformája, a menüett jelenik meg. Négy tételből áll, a tételek elrendezése a műfaji tradíciót követi, miközben tematikája a népzeneből merít ihletet: gyors, szonátaformában megírt nyitótétel után népi siratót stilizáló lassú tétel hangzik el. A harmadik tétel helyén álló menüett után a zárótétel a népi táncfinálék hangulatát idézi, harmóniai pedig a klasszikus összhangzattan szabályai szerint könnyen értelmezhetőek maradnak. A dallamépítés világos egységekből, többnyire szimmetrikusan alakul ki, mindvégig jól követhető. Olyannyira egyértelmű az első tételben a szonátaforma, hogy már-már kételyeket ébreszt a szerzői szándék komolyságát illetően. Lajtha ugyanis többször kifejtette korántsem kedvező véleményét a szonátaformáról, éles szavakkal kritizálva annak merevségét, természetellenességét. Ezzel kapcsolatban 1962 novemberében a következő kissé kaján megjegyzést tette a zeneszerző: „A brahmsiak [sic] olyan merev szonátaformákat írtak, hogy az elején már tudtam, mi fog következni.”²⁵³ Ugyanebben a beszélgetésben kissé naturalisztikus hasonlattal él az úgynevezett „Durchführungssatz” kapcsán, amely „a különböző témákat motívumokra bontva hozta, mint az ökör, amelyik x-edik gyomrából felöklendi a témarészeket, különböző hangnemekben kidugja a nyelvét”.²⁵⁴ Bár fennmaradt nyilatkozatai a 7. vonósnyégyes komponálásához viszonyítva későbből, az 1950-es évek második feléből és az 1960-as évek elejéről származnak, a szabályos szonátatétel hiánya az életműben és a helyette előszeretettel alkalmazott narratív, az érzelmi folyamatokra és kontrasztokra koncentráló formaépítkezés miatt nem alaptalan a feltevés, hogy Lajtha nézetei már korábban is hasonlóak lehettek.

²⁵² I.h.

²⁵³ *A kockás füzet*, 75. 1962. november 21-ei beszélgetés.

²⁵⁴ I.h.

8. táblázat. A 7. vonósnégyes 1. tételének formai felépítése és hangnemi struktúrája

1–20. ütem	21–45. ütem	47–62. ütem	63–115. ütem	116–155. ütem	156–179. ütem
Főtéma, p, leggiero	Melléktéma, pp, dolcissimo, cantabile	Zárótéma, mf, f, spiccato	Kidolgozás, ff -> pp -> ff	Repríz, p (Ft, Mt, Zt)	Coda, sempre p e spiccato
D-> F -> G	A -> c -> E -> g -> d	D -> A	a -> Asz -> H - > f	H -> D	D (-> Asz ->) D

A 7. vonósnégyes szonátaformájában látványosan helyén van minden alkatrész: a fő-, mellék- és zárótéma egyértelműen azonosítható, és a klasszikus formatan által megkívánt karakterrel bír (8. táblázat). Jól felismerhető a viszonylag rövid kidolgozási rész kezdete, majd a repríz, ami H-dúrból indul és csak a frappáns codában érkezik vissza egyértelműen a D-dúr alaphangnemhez. Ennek a szabályosságnak Lajtha is tudatában volt. Hét évvel később, 1958. május 22-én Weissmann Jánosnak írt levelében rendhagyó formaépítésének jellemzőiről szólva megjegyzi: „A sonáta-formát sem vetem el; – gondoldj csak a 7-ik quartettemre.”²⁵⁵ Bár a levélben szó sincs egy esetleges paródiáról – ha 1958-ban egy külföldre címzett levélben lehetett volna szó ilyesmiről egyáltalán –, mégis sokatmondó, hogy maga a zeneszerző is csupán ezt az egyetlen példát idézi addigi teljes életművéből a szabályos szonátaforma példajaként.

A második tétel mintha ismét egyfajta paródiát rejtene: a hídformában komponált tétel középponti szakaszában a „Szegény legény” dallama visszhangzik – ám ezúttal a moll dallam dúr környezetben jelenik meg, a témafej dúr lezárást kap.²⁵⁶ A harmóniai változást a kiszélesített ritmus – a nyolcadok helyett negyedekben lefelé lépő hármashangzat-felbontás – hangsúlyozza ki. Ily módon kissé hivalkodva mutatja a dallamtöredék környezetének hangnemi változását. Nem ez az egyetlen mű, ahol Lajtha idézi a „Szegény legény” dallamát. 1942-ben befejezett 6. vonósnégyesének (op. 36) második tételében (*Lento*) egyszer már fölbukkant, akkor mollban, nyugtalanító motívumtöredékekhez továbbvezetve, a zenei narratíva egyik fontos elemeként (38. kotta). A 7. vonósnégyes második tételében (*Molto tranquillo*) ismét megjelenik a „Szegény legény”, ezúttal hátrahagyva a kétségeket és magára öltve a korszak elvárásainak megfelelő optimizmust (39. kotta). Felvetődik a kérdés, hogy Lajtha egyfajta

²⁵⁵ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. Jelzet: MZA-LL-Script 8.464:1.

²⁵⁶ A dallamhoz társított szövegvariánsok kérdéséről dolgozatomban jelen fejezetének 203. lábjegyzetében esik szó.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

nyílt, ugyanakkor mégis könnyen kimagyarázható utalásnak szánta-e vajon a téma megjelenését Szabó 1950-ben komponált *Ludas Matyi* szvitjének második tételére, melynek fő témája szintén a „Szegény legény” dallama. A „Jobbágysors” címet viselő lassú tételben a dallam ritmusa szintén átalakítva: 6/8-ban, pontozott ritmusképletekkel szerepel (40. kotta). Lajtha vonósnégyesében a lassú tételt menüett követi – Szabó *Ludas Matyi* szvitjében a negyedik tétel egy „Minét”.

38. kotta. Lajtha: 6. vonósnégyes – 2. tétel, 28–31. ütem

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Più mosso $\text{♩} = 80$

S

ppp tremolo

ppp tremolo

cant.

harmonieux *p*

arco

p. en dehors

$\text{♩} = 88$

p dolce

tremolo *pp* (point d'archet)

pp

(trille)

39. kotta. Lajtha: 7. vonósnégyes – 2. tétel, 26–34. ütem

Andante

Cor angl.

mp molto espr.

Viol. 1.

p

40. kotta. Szabó Ferenc: *Ludas Matyi* – 2. tétel „Jobbágysors”, 1–9. ütem

A zárótétel fordulatairól a bécsi klasszika, azon belül is leginkább Mozart kamaraműveire asszociálhatunk. Ilyen jellemző például a klasszikus rondótémákat idéző, hármashangzatfelbontást körülíró, nagyívű első téma, mely szabályos, négyütemes egységekből áll össze. A kíséret textúrájának repetitív, olykor váltóhangokkal díszített tizenhatodos figurációi szintén ide tartoznak. Mindemellett elhangzanak a népzeneből ismert kísérettípusok elsősorban a cselló szólamában. A 20. ütemtől a felfelé törekvő és ott nyitva maradó dúr hármashangzatfelbontás a második megszólaláskor kissé díszítve, nyolcadokkal sűrűbbé téve hangzik el (41. kotta). A jelenség a klasszikus stílusra igen jellemző, példaként hozhatjuk Mozart D-dúr fuvolanégyesének (K 285) első tételét, ahol hasonló tematikus anyagot találunk. Az 51. ütemben a hármashangzat először csak a struktúrára szorítkozva, másodjára már tizenhatodokkal díszítve hangzik el (42. kotta).

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Mindkét tétel alaphangneme D-dúr, a párhuzamba állított pontokon Lajthánál az alaphangnemben, Mozartnál már a domináns A-dúr hangnemben járunk. A hangnemen túl a dinamikai különbség is szembetűnő, ugyanakkor a motívum feldolgozása, a díszítés jellege azonos. Ilyen módon a klasszikus zenei hagyományhoz látványosan kötődve kerekíti le a kompozíciót Lajtha.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 21-24. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is D major. The first staff (Violin I) starts with a dynamic marking of *p* and the instruction *arco*. The second staff (Violin II) starts with *p e picc.* and has *sempre p e picc.* in measures 22 and 24. The third staff (Viola) starts with *mp* and has *arco* in measure 22, with *p e picc.* and *sempre p e picc.* in measures 23 and 24. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with *p* and has *sempre p* in measure 24.

41. kotta. Lajtha: 7. vonósnégyes – 4. tétel, 21–24. ütem

The image shows a musical score for a flute quartet, measures 51-54. It consists of four staves: Flute I, Flute II, Bassoon, and Cello/Double Bass. The key signature is D major. All staves start with a dynamic marking of *f*. The first two staves (Flute I and II) have melodic lines with some grace notes. The third staff (Bassoon) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a simple harmonic accompaniment.

42. kotta. Mozart: D-dúr fuvolanégyes (K 285) – 1. tétel, 51–54. ütem

Mozart művészete különösen közel állt Lajtha zenei eszményképéhez. Leveleiben számos utalást találunk a bécsi klasszikus mester stílusára, sőt alkalmanként, mint arra Solymosi Tari Emőke felhívta a figyelmet, a zeneszerző hasonló szavakkal jellemzi Mozartot, mint később, más helyütt saját magát.²⁵⁷ 1941-ben Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából a Nemzeti Zenedében hangzott el Lajtha előadása a komponistáról, melyben a következő jellemzést találjuk: „finom lélek, amelyik könnyen reagál minden külső hatásra. Érzékeny, sokfélét befogadó természet, akinek nemcsak

²⁵⁷Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 117.

lelkét, hanem művészetét is gazdaggá tette az élet.”²⁵⁸ 1962. november 19-én Erdélyi Zsuzsanna feljegyzései szerint pedig a következőképp vallott saját magáról a zeneszerző: „minden külső hatásra – természet, művészet, ember – a legfinomabb rezdülésig reagáltam. Ma, 70 éves koromra ugyanolyan érzékeny vagyok, mint akkor...”²⁵⁹ Solymosi megfigyelésének mentén tovább haladva szintén fontos lehet, amit az említett előadásban Lajtha Mozart humoráról mondott:

Minden emberi furcsaságon tud nevetni, és minden mulattatja. Élete legsúlyosabb perceiben vidám leveleket ír a feleségének, nem azért, hogy vigasztalja, hanem mert ellenállhatatlan szüksége, hogy nevéssen. Tréfái úgy az életben, mint a zenében gyakran elérik a vaskos buffonéria határát is. Ez a nagyskálájú öröm a kifinomult, szellemes gráciától nemcsak eddig a sokszor hétköznapin darabos emberi nevetésig terjed, hanem ott ragyog sokszor a leonardói mosoly határán, ahol együtt van a mosoly és a könny.²⁶⁰

Néhány mondat változtatás nélkül megállná a helyét egy Lajtháról szóló előadás szövegében is. Ő maga az, aki „élete legsúlyosabb perceiben vidám leveleket ír a feleségének” és tréfái „gyakran elérik a vaskos buffonéria határát”. Ő az, akinél „együtt van a mosoly és a könny”, hiszen 1962-ben 10. „Wilmslow” szimfóniája terveiről – ismét csak feleségének – így referált: „ha lehet könnyes boldog szimfóniát írnom, »Wilmslow« lesz a neve.”²⁶¹

Mindezek az adalékok beszédesen tanúsítják, mit is jelenthetett Lajtha számára a klasszikus ideál, és miért vonzotta önkéntelenül is a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus terminusával leírható stílus. Bár írásaiban nincs nyoma annak, hogy Lajthát zavarba ejtette volna saját zenei elképzeléseinek és a korabeli direktíva iránymutatásainak véletlen találkozása, feltehetően problémaként szembesült a kialakult különös helyzettel. Mint az eddigiekből kiderült, személyiségének elválaszthatatlan részét képezte az állandó ellenállás a külső, kényszerű követelményekkel szemben, ezért a hirtelen elismerés, a külföldi reprezentatív koncertlehetőségek gyarapodó száma alighanem megoldandó konfliktusokat okozott, zeneesztétikai nézeteinek felülvizsgálatára ösztönözhatta őt. A következő fejezetben e jelenség két sokatmondó példáját, a két Sinfonietta keletkezéstörténetét, recepcióját és zenei eszközeinek jellemzőit körvonalazom.

²⁵⁸ Solymosi Tari Emőke, „Lajtha László: Mozart”, *Magyar Zene* 42/1 (2004. február): 82–86.

²⁵⁹ *A kockás füzet*, 67. 1962. november 19-ei bejegyzés.

²⁶⁰ Solymosi, *Lajtha László: Mozart*, i.m., 85.

²⁶¹ Lajtha levele 1962-ben hónap és nap nélkül.

4.3. *Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus? A két Sinfonietta (op. 43 és op. 62)*

Lajtha 1946-ban komponált Sinfoniettája (op. 43) – még mit sem tudva a későbbi direktíva preferenciáiról – mintha bizonyos értelemben előrevetítené a 7. vonósnegyes népzene és a klasszika stílusjegyeit ötvöző hangját. E különös stiláris megelőlegezés lehet a magyarázata annak, hogy a Sinfonietta bemutatójára majdnem tíz esztendővel keletkezése után, az átideologizált népzeneesztendő fénykorában, 1955. február 5-én kerülhetett sor. A stílusnak a direktíva önreprezentációjával történt – a komponálás datálása alapján véletlen²⁶² – találkozását látszik alátámasztani az a tény, hogy a művet ugyanez év május 27-én igen reprezentatív körülmények között, a Prágai Tavasz fesztivál keretében ismét műsorra tűzték.²⁶³ Ezt követően, feltehetően nem kis részben annak az ösztönző hatásnak köszönhetően, melyet az első Sinfonietta megkésett sikere jelentett, hamarosan megszületett a 2. Sinfonietta (op. 62), melynek immár jóval kevesebb ideig kellett az asztalfiókban várakoznia, míg 1957. április 17-én az Állami Hangversenyzenekar műsorára kerülhetett.²⁶⁴ Felmerül a kérdés: mi jellemzi a két alkotás zenei világát, és vajon mennyire követi Lajtha az azonos műfajhoz tartozó újabb kompozícióban az egy évtizeddel korábbi, ugyanakkor nem előbb, mint az 1950-es évek derekán sikeressé vált és a korabeli stiláris elvárásoknak vitathatatlanul megfelelő Sinfonietta hangvételét?

A sinfonietta mint műfajmegjelölés a 20. század elején vált közkeletűvé.²⁶⁵ Jellemzően a szimfóniánál szerényebb igényű zenekari művekre használták ezt a terminust. Az elnevezés első felbukkanását a Grove-lexikon szócikke 1874-re teszi, amikor a sokáig Liszt Ferenc mellett dolgozó Joachim Raff illetve ezzel a műfaji megjelöléssel egy tíztagú fúvóegyüttesre írt szerzeményét.²⁶⁶ Az 1940-es évek közepéig a Lajtha köreivel kapcsolatba hozható zeneszerzők közül komponált Sinfoniettát többek között Szergej Prokofjev (1909, op. 5), Hector Villa-Lobos (1916 és 1947) és Francis Poulenc (1947). Utóbbi kompozíciót a II. világháború után éppen a BBC rendelte Poulenc-től, az a rádióadó, amellyel 1947-es londoni látogatása idején Lajtha is igyekezett minél szorosabbra fűzni kapcsolatát. Poulenc Sinfoniettájának bemutatója a

²⁶² A művet Leduc 1948-ban kiadta, a komponálás ideje tehát mindenképpen megelőzte a zsdanovi határozat magyarországi térhódítását.

²⁶³ N.N., „A csehszlovák sajtó nagy elismeréssel ír a Magyar Állami Hangversenyzenekar prágai vendégszerepléséről”, *Népszabadság* 13/152 (1955. június 3.): 4.

²⁶⁴ N.N., „Az Állami Hangversenyzenekar hangversenye”, *Népszabadság* 2/93 (1957. április 20.): 4. A cikk szerint a művet Lajtha 1956-ban írta meg.

²⁶⁵ Nicholas Temperley, „Sinfonietta”, *Grove*, Vol. 23., 421.

²⁶⁶ Joachim Raff, Sinfonietta (op. 188)

Third Programmon, a BBC művészeti csatornáján volt – Lajtha ugyanezen az adón tartotta meg 1947 elején előadását film és zene kapcsolatáról a *Murder in the Cathedral* apropóján. Poulenc művében csakúgy, mint Lajtháéban számos neoklasszicizmust idéző megoldás kapott helyet. Apparátusa ugyan eltér Lajtháétól, mivel teljes nagyzenekart foglalkoztat, a felrakás azonban hasonlóan áttetsző és kamarazenei effektusokat hoz létre. Amennyiben hitelt adunk a Lajtha-hagyaték adatának, mely 1946-ra teszi az első Sinfonietta keletkezésének idejét, Poulenc műve nem hathatott közvetlenül Lajtha művének formálódására,²⁶⁷ ugyanakkor azt sem zárhatjuk ki, hogy Lajtha tudott a francia zeneszerző készülő darabjának terveiről. Lajtha művét Leduc 1948-ban adta ki, a kompozícióra vonatkozó egyéb adat az 1955 előtti időszakból nem maradt fenn.²⁶⁸

A Prágai Tavasz programján, Bartók Zenéjének, valamint Haydn és Beethoven műveinek társaságában valódi klasszikusok között kapott helyet Lajtha kompozíciója.²⁶⁹ Az adott művészetpolitikai körülmények között Lajtha számára a program sikere, sőt egyáltalán a jelentős nemzetközi fesztiválon való szereplés lehetősége mindenképpen elismerést és egyfajta rangot jelentett – még akkor is, ha feltételezhetően nagy része volt benne a karmester, Ferencsik János közbenjárásának. A *Szabad Nép* hasábjain magyar fordításban is megjelent, elismerő hangvételű csehszlovák kritikák egyike Lajtha művében a néphagyomány fontosságára hívta fel a figyelmet,²⁷⁰ ami alátámasztja, hogy a művet egyértelműen a magyar zenekultúra képviselőjeként értelmezték. Sem korabeli leveleiben, sem későbbi visszaemlékezéseiben nem ejt szót Lajtha erről az előadásról, ezért az ő olvasatát nem ismerjük.

Szintén Ferencsiknek köszönhető, hogy majdnem egy évtized múltán, immár Lajtha halálát követően ismét egy jeles eseményen hangzott el a Sinfonietta.²⁷¹ Ezúttal a Budapesti Zenei Hetek programjának részeként, az 1964. szeptember 29-én szervezett hangversenyen tűzte műsorra a kompozíciót, ezúttal Stravinsky *Les Noces* című

²⁶⁷ Fontos azonban megjegyeznünk, hogy – mint arról dolgozatom első fejezetében szó esett – a hagyaték bizonyos esetekben nem pontosan tartalmazza a művek adatait.

²⁶⁸ Az előző, 42-es opusz-számon található kompozíció datálása 1946, a következő opusz-számon jegyzett kompozíció, a zenekari variációsorozat (op. 44) 1948 nyarán keletkezett. A Sinfonietta minden bizonnyal e két mű között íródott.

²⁶⁹ N.N., *A Magyar Állami Hangversenyzenekar prágai vendégszerepléséről*, i.h.

²⁷⁰ I.h.

²⁷¹ 1963. november 28-án a Magyar Állami Hangversenyzenekar előadásában, Fejér György vezényletével csendült föl a Sinfonietta a Zeneakadémián, hamisítatlan klasszikus műsortervbe illesztve: Mozart *Don Giovanni*-nyitánya, Beethoven 3. (c-moll) zongoraversenye és Richard Strauss *Till Eulenspiegelje* mellett. A koncert műsora megtalálható a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum koncertadatbázisában (továbbiakban MZA KAB): 1963.11.28., ID_17131. Link: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=17131 Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.22.

lakodalmi jeleneteinek első magyar nyelvű előadása és Bartók *Concertója* mellé, nyitószámként illesztve azt a programba.²⁷² A három mű között a népzenei inspiráció jelenléte egyértelműen kapcsolatot teremt. Az eseményről tudósító *Film, színház muzsika* recenzense, (fábián) – valószínűleg Fábián Imre –, megjegyzi, hogy érzése szerint a karmesternek és a zenekarnak egyaránt „szívügye lehetett” a Lajtha-kompozíció. A műről szólva kiemeli annak hatásosságát, összegzésként pedig így nyilatkozik: „Minden ütemén érezhető, hogy olyan mester munkája, aki amellet, hogy egyéniség volt, kitűnően értett szín és hangzásarányok elosztásához is.”²⁷³ Bár a kritikus szavaiból nem feltétlenül objektív értékítélet, hanem a nemrégiben elhunyt zeneszerző iránti tisztelet visszhangja hallatszik, a kitűnő szín- és hangzásarányok emlegetése akár a klasszika ideáljára, akár a neoklasszicizmusra tett utalásként is értelmezhető. Ugyanerről a koncertről 1964. október 3-án a *Magyar Nemzet* hasábjain Pernye András számolt be.²⁷⁴ Jóllehet Ferencsik karmesteri teljesítményét érezhetően elmarasztalja, és a koncert sikerét nagyrészt a közönség egyfajta kényelmes önámításával magyarázza, Lajtha Sinfoniettájáról mégis elismeréssel szól, mi több, a zeneszerző „egyik legjobban sikerült” alkotásaként hivatkozik a műre.²⁷⁵ Kérdésként merül föl ugyanakkor, hogy valójában Lajtha életművéből mit és milyen mélységben ismerhetett meg Pernye 1964 októberéig – 1960-ban a 8. szimfóniáról mindenesetre kedvező, bár a valódi művészi mélységeket hiányát felemlető véleményt formált.²⁷⁶

Lajtha második Sinfoniettája az elsővel megegyező apparátusra és hasonló tételszerkezettel készült, és a két kompozíció stílusában számos hasonlóságot fedezhetünk fel. Nem véletlen, hogy a tudósítások szerint a hazai zenei élet is az elsőhöz hasonlóan pozitív fogadtatásban részesítette a második vonószekari művet. 1957. április 20-án a *Népszabadság* név nélkül publikált cikkben számolt be az Állami Hangversenyzenekar Ferencsik által vezényelt koncertjéről.²⁷⁷ A hangversenyen szintén Stravinsky mű, ezúttal a *Tűzmadár* szvit mellé került Lajtha második Sinfoniettája – ugyanakkor különös, hogy a koncert első felének műsoráról, melyben egy Vivaldi-concerto és Schubert „Befejezetlen” szimfóniája hangzott el, egyetlen szó sem esik a

²⁷² MZA KAB 1964.09.29., ID_15656. Link: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=15656 . Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.22.

²⁷³ (fábián), „Ferencsik és az ÁHZ”, *Film, Színház, Muzsika* 8/41 (1964. október 9.): 12–13.

²⁷⁴ Pernye András, „Budapesti Zenei Hetek 1964. Ferencsik János – Paul Klecki”, *Magyar Nemzet* 20/232 (1964. október 3): 4.

²⁷⁵ I.h.

²⁷⁶ Pernye András, „Magyar bemutatók”, *Muzsika* 3/3 (1960. március): 41.

²⁷⁷ N.N., „Az Állami Hangverseny Zenekar hangversenye”, *Népszabadság* 2/93 (1957. április 20.): 4.

beszámolóban. Mintha az igazi esemény nem a teljes koncert, hanem csupán a Lajtha-bemutató lett volna. A névtelenség mögé rejtőző recenzens által „igen termékeny zeneköltőként” aposztrofált Lajtha új kompozíciója a beszámoló szerint a zeneszerző „egyik legfrissebb, legötletesebb, legsikeresebb ilyen típusú műve.”²⁷⁸ A rövidhír tudósít a közönség lelkesedéséről, mellyel a koncerten részt vevő Lajthát ünnepelte. Csak találgathatunk, mit is értett a recenzió szerzője az „ilyen típusú” kategória alatt; a kifejezés éppúgy jelenthet műfaji jellemzőt – ez esetben például a vonósnégyesek műfajcsoportjának ismertségével és sikerével szemben alkalmazva –, mint a vidám karakterre történő utalást szemben Lajtha tragikus műveivel, az *In memoriam* című gyászodával vagy a kései szimfóniák addig elkészült és Magyarországon bemutatott darabjaival.²⁷⁹

A két Sinfonietta felépítésében nagyon hasonló struktúrát követ. Mindkét kompozíció háromtétéles, mindkét esetben két gyors tétel zár közre egy lassút. Az egyes tételek tonalitása ugyan nem tartja magát a klasszika hangnemi rendjéhez, hanem a Lajtha műveire jellemző képlékenységet tükrözi és olykor váratlan hangnemi váltásokat tartalmaz, alapvetően mégis a diatónia uralma jellemző a materiára. A kromatika inkább csak díszítésekben, továbbá bizonyos helyeken a zenei folyamatot megakasztó, különös tagolási pontként kap szerepet. Többek között e zenei jellemzők alapján a két Sinfonietta az 1941-ben komponált és Florent Schmittnek ajánlott *Les Soli* (op. 33) vonószekari – tehát azonos apparátusra íródott – szimfónia kései rokonának tekinthető. Ezt a művét Lajtha talán saját használatra komponálta, ugyanis ekkoriban vezette a Szabadság téri templom vonószekarát.²⁸⁰ Bár az apparátus és a zenei stílus számos jegye rokonságot mutat, sőt a *Les Soli*-t Lajtha 1954. szeptember 17-én írt levelében maga is sinfoniétának nevezi,²⁸¹ a mű mégis láthatóan más korszak szülötte, mint az egymáshoz sokkal közelebb álló két kései Sinfonietta. A *Les Soli* egyik jellemzője a klasszikus szimfóniákhoz közelebb álló négytétéles struktúra, a másik pedig a költői címadások jelenléte. A szavakkal kifejezett költőiség a fiatal Lajtha műveiben sokszor feltűnik, olykor – például a fiataalkori zongoraciklusokban – egészen központi szerepet kap – a kései alkotókorszak idején azonban folyamatosan veszít a súlyából.

²⁷⁸ I.h.

²⁷⁹ A kései szimfóniák bemutatóinak részletes adatait és a megjelent kritikák bibliográfiai leírását dolgozatomban (B) függeléké tartalmazza. A budapesti bemutatók dátumai: 3. szimfónia, 1948. december; 4. szimfónia, 1951. október 15.; 5. szimfónia, 1952. október 20.; 6. szimfónia, 1955. november 5.

²⁸⁰ Erről részletesebben lásd Tallián, *Magyar képek*, i.m., 90–91.

²⁸¹ Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

9. táblázat. Lajtha vonószekarra írt műveinek tételszerkezete

	<i>Les Soli</i> (op. 33) ²⁸²	Sinfonietta (op. 43)	Sinfonietta (op. 62) ²⁸³
1. tétel	Concert joyeux – alla breve, Presto	4/4, Molto allegro	2/4, Très vif
2. tétel	Gilles – 3/4, Comme un menuet	3/4, Pas trop lent	4/8, Lent et calme
3. tétel	Patorale d'automne – 9/8, Andante con motot	4/4, Vivo e grazioso	2/4, Prestissimo
4. tétel	Féerique – 2/4, Presto	–	–

A 9. táblázatban látható metrumok a tétel elején feltüntetett, alapüktetésként értelmezhető ütemmutatót jelzik, a tételek folyamán Lajthánál jellemzően gyakori ütemváltásokat nem szemléltettem. A váltakozó ütemekkel kapcsolatban ugyanakkor figyelemre méltó a második Sinfonietta sokkalta szabadabb strukturálása, a sűrűbben változó ütemmutató és ennek nyomán a bonyolultabb ritmusképletek használata mind a *Les Soli*, mind az első Sinfonietta textúrájához képest. Ezzel azt a hatást kelti a mű, mintha Lajtha ugyan nagyvonalakban, a felszínen az első Sinfonietta hangvételét követné, ám mindeközben mégis szándékosan komplexebbé, sőt ritmikai téren kétségtelenül bonyolultabbá teszi a zenei szövetet. Látszólag tartja magát a korábban elismert és az elvárásoknak megfelelő stílushoz – az alkotás második tétele például tizenegy ütemnyi C orgonaponttal indul, ahová a tételt záró utolsó két ütemben visszatér – ám hamarosan nyilvánvalóvá teszi, hogy nem folytatja változtatás nélkül a korábbi darab stílusát csak azért, mert ez találna az aktuális igényekkel. A tétel dallamvilága az első Sinfoniettaétól eltérően rövid motívumokból, gesztusokból építkezik, aprólékos ritmika és kromatikus hangzásvilág jellemzi.

Az első Sinfonietta nyitótételének fő témája Mendelssohn tündérzenéire emlékeztet; daktikus ritmikájával és hármashangzatos tematikájával mintha az e-moll hegedűverseny vidám, táncos zárótételének hangját idézné fel. A klasszikus allúziók

²⁸² Florent Schmittnek ajánlva.

²⁸³ Guy Turbet-Delof-nak ajánlva.

mellett azonban hangsúlyosan tűnik föl a népzenei inspiráció, mely elsősorban a ritmikában érhető tetten. A szinkópás ritmus, illetve az esztam-kíséret a hangszeres népzene kísérőformuláinak szerkezetét idézi, miközben a dallamok megformálásában egyes fordulatok hangkészlete engedi sejteni a népzene ihlető hatását.

Míg a szélső tételek dallamfordulatai közvetetten hivatkoznak a népzeneből ismerős zenei világra, addig a második tétel végén a brácsa szólamában felhangzó négysoros melódia egy hangról hangra átemelt népdalidézet, Kádár Kata balladájának egy strófája (43e kotta). A tétel jelentéstartalma némiképp homályos. Amellett, hogy egy szinte túlcsondulóan vidám és életigenlő kompozíció lassú tételének funkcióját tölti be, önmagában is sokféle stílust olvaszt egybe (6. ábra). A tétel kezdetének nagyívű, F-dúr dallama mintha a későromantika hangvételét idézné fel megkapó líraiságával (43a kotta). A tételt nyitó téma másodjára a Lajtha zenéjében mindig különös fontossággal bíró szólóhangszeren, a zenekarból kiváló hegedűszólón, a magas regiszterbe helyezve, ezúttal a domináns hangnemben, C-dúrban hangzik el. Az áttetszően hangszerelt, éteri C-dúr szakasz után hirtelen megváltozik a hangzó környezet. Mintha álomból ébredne a tétel hőse, pontozott ritmikai formulákból felépített, erőszakosan fölfelé törekvő motívumok veszik át a főszerepet (43c kotta). A motívika alapján katonai indulóra éppúgy asszociálhatunk, mint Bach passió- vagy kantátatételeinek nehéz, súlyos menetelésére.²⁸⁴ Ez a tematika szintén kétszer hangzik el. Ilyen előzmények után szólal meg a brácsa szólamában a népdal, mely a zenei folyamat lezárásaképpen egyértelműen a történetek megoldásaként hat, beteljesíti a tétel mondanivalóját. A népdalt a korábbi témáktól eltérően nem ismétli meg Lajtha, jóllehet a szóban forgó balladának és variánsainak számos versszaka ismeretes. Ezzel az egyszeri elhangzással a zeneszerző hangsúlyozza a mondanivaló fontosságát, és egyfajta kinyilatkoztatás érzését erősíti meg.

²⁸⁴ Ennek apropóján a tétel párhuzamba állítható az 1945-ben írt szimfonikus gyászóda, az *In memoriam* című nagyzenekari darab Bach-allúziójára („Ich will den Kreuzstab gerne tragen”, BWV 56). Az *In memoriam* elemzése disszertációm 3.1. fejezetében található. A dallam fölfelé törekvő iránya megegyezik, továbbá a pontozott ritmika is jelen van az *In memoriam* témájában, ám kevésbé pregnáns, mint a Sinfonietta lassú tételében.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

10. táblázat. Az első Sinfonietta 2. tételének (*Pas trop lent*) struktúrája

Ütemszám	1–29.	30–53.	54–60.	61–67.	68–76.	77–86.	87–92.	93–104.
Téma	A	A	B	C	D	D^{var}	C^{var}	E
Megjegyzések	téma az első hegedűkön	téma a szolóhegedűn, sűrűbb kísérőfigurációk	szekund-motívumok, kvart-inga	imitáció, pontozott ritmika	téma a cselló szólamában	téma az első hegedű szólamában	imitáció, pontozott ritmika	„Kádár Kata”-idézet a brácsa szólamában
Ütemmutató	3/4	3/4	3/4	3/4	7/8	7/8	3/4	3/4
Tonális centrum	F-dúr	C-dúr	Asz-dúr	B-dúr	b-moll	b-moll	Desz-dúr	f-moll -> F-dúr

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Pas trop lent $\text{♩} = 60$
sordines



V.I. *pp cantabile*

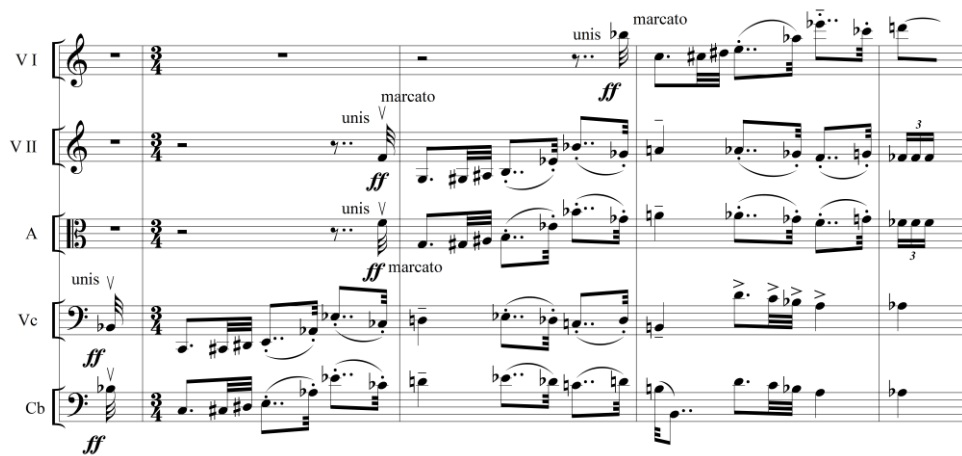
43a kotta. Sinfonietta (op. 43) – 2. tétel, 1–6. ütem (v.ö. 10. táblázat, A téma)

a tempo



Von solo *p*

43b kotta. Sinfonietta (op. 43) – 2. tétel, 54–58. ütem (v.ö. 10. táblázat, B téma)



VI *ff marcato* unis *ff marcato*

VII *ff marcato* unis *ff marcato*

A *ff marcato* unis *ff marcato*

Vc *ff marcato* unis *ff marcato*

Cb *ff marcato* unis *ff marcato*

43c kotta. Sinfonietta (op. 43) – 2. tétel, 62–64. ütem (v.ö. 10. táblázat, C téma)



Vc *mf cantabile*

43d kotta. Sinfonietta (op. 43) – 2. tétel, 70–73. ütem (v.ö. 10. táblázat, D téma)

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Tempo 1° ♩ = 60

43e kotta. Sinfonietta (op. 43) – 2. tétel, 93–104. ütem. Kádár Kata balladájának egy strófája a tétel lezárásaként

Felmerül a kérdés: miért éppen erre a balladára esett Lajtha választása, miért éppen ezt illesztette ennyire hangsúlyos módon Sinfoniettája második tételének lezárásába, és egyáltalán mit szimbolizálhat a népdalidézet a korszak kontextusában. A balladából, melynek szövegkezdete: „Gyulainé, édesanyám”, a Bartók-rendben négy dallamváltozatot is találunk.¹⁵⁶ Ezek közül kettőt Bartók gyűjtött 1907-ben, egyet 1911-ben Molnár Antal jegyzett le, a negyedik változat Veress Gábor datálatlan gyűjtése. Lajtha mégsem ezeket, hanem a Kodály által 1912-ben a szintén Csík megyei

¹⁵⁶ Bartók Béla: *Magyar népdalok*. Egyetemes gyűjtemény. Digitális kiadás az MTA BTK ZTI honlapján. <http://systems.zti.hu/br/hu> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.22. Az említett dallam változatai a következő linken tanulmányozhatók: <http://systems.zti.hu/br/hu/search?inc=gyulain%C3%A9+%C3%A9desany%C3%A1m> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.22.

Kászonalitásban lejegyzett variánst használja fel.¹⁵⁷ A „Kádár Kata” dallamának éppen a Kodály által rögzített és már a *Magyar népzene* sorozatban feldolgozott dallamváltozata az 1940-es évek első felében ismét a köztudatba került. Az 1940-es évek derekán komponált Sinfoniettánál néhány évvel korábban, 1943-ban egy alig tízperces zenés kisfilm készült Kádár Kata balladájáról, melyet a később Lajthával is munkakapcsolatba kerülő Szóts István rendezett.¹⁵⁸ A rendező erdélyi útjának emlékeit örökíti meg a képi világ: a legendákkal övezett Gyilkos-tó szolgál a ballada vizuális háttéréül. Szóts a film zenéjének megírására Kodályt kérte fel, aki eredetileg énekhangra és zongorára készült balladafeldolgozását énekhangra és zenekarra dolgozta át. A filmben a kedvese halálhírére hazatérő és a veszteség hatására önként a halált választó katona reflexió a világháború pusztítására, melyet Szóts vizuális világa tragikusan, elemi erőt sugárzó képsorokkal ábrázol.

Ez alapján talán Erdély ismételt elvesztésének fájdalma és rezignációja tükröződik a Sinfonietta lassú tételének dramaturgiájában, és ezt a mondanivalót tetőzné be az erdélyi népballada szerepeltetése. Egy évvel későbből, 1945-ből származik Lajtha 3. vonóstriója (op. 41), melynek alcíme „Erdélyi esték. Négy vázlat vonóshármasra”. Utóbbi kompozíció már pusztán a címadás alapján többféle inspirációs forrást, így például a népzenei hatást, a francia impresszionizmust és Debussy Prelűdjeit, valamint Bartók *Vázlatait* idézheti föl. Lajtha számtalan erdélyi gyűjtőúton vett részt, első gyűjtései Erdélyhez kötődnek, továbbá a zeneszerzői munkásságát leginkább inspiráló népzenei anyagot ezen a vidéken ismerte meg. A jelentős műveiben feldolgozott dallamok javarészt erről a vidékről származnak,¹⁵⁹ 1955 augusztusában unokájának írt elküldetlen, fiktív levelében a Szent Anna tó legendáját meséli el.¹⁶⁰ 1947 decemberében angliai tartózkodása idején Szabolcsi Bencének írt levelében Lajtha nosztalgiával emlékezik

¹⁵⁷ Vargyas Lajos (szerk.), *Kodály Zoltán: A magyar népzene*. Példatár, 13. dallam (Budapest: Editio Musica) 112.

¹⁵⁸ A film megtalálható a youtube videómegosztó csatornán. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Pt-c0OgYhgM> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.22.. Lajtha és Szóts az 1950-es években a *Kövek, várak, emberek* című filmen dolgoztak együtt. *Fejezetek*, 182.

¹⁵⁹ Ebbe a kategóriába tartozik a 3. vonóstrió „Erdélyi esték” (op. 41, 1945), a 10. vonósnégyes „Udvarhelyszéki szvit” (op. 58, 1953), az *Udvarhelyi táncok* (op. nélkül, 1952) népi zenekarra, valamint Udvarhely megyében gyűjtött népdal allúziója található meg a *Quatre Hommages* című fűvősnégyes 3. tételében. Ifjabb Lajtha László a Lajtha-család londoni tartózkodása idején sajnálkozott, hogy az angolok „nagyon kedvesek és jó szakemberek, de nem ismerik Udvarhelyt és a Gyilkost”. A Lajtha-család levele 1947. november 13-án Kazatsay Gyöngyinek és Nyuszinak. *Önarckép tollal (3)*, 10–11., 11. Erdély és szorosabban Udvarhely mindezek alapján a Lajtha-család legendáriumban fontos helyet foglalt el, egy földrajzi egységnél sokkal többet jelentő szimbólummá vált.

¹⁶⁰ Lajtha fiktív, kiadatlan levele unokájának, Lajtha Kristófnak 1955. augusztus 6-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.396:1.

vissza Erdélyre: „Mert, ahogy most kinézek az ablakon ebbe kékes-szürkés londoni ködbe, hiába, ez mégsem az otthoni köd. Erdélyben még a köd is más. Másak a fák, másak az emberek.” Különös és sokatmondó, ahogy az idézetben Lajtha az otthont Erdéllyel azonosítja.¹⁶¹ Ez az otthonosság, személyesség mély nyomokat hagyott a 10. vonósnégyes zenéjén éppúgy, mint a 3. vonóstrió életképeiben, és talán ez magyarázhatja a Sinfonietta második tételének különös melankóliáját.

Egy másik lehetséges magyarázat szerint a Kádár Kata ballada felbukkanása – a Szóts István rendezte film reflexiójaként – egyfajta Kodály-*hommage* szerepét töltheti be. Lajtha, mint arra 1953-as tanulmányában ő maga is felhívta a figyelmet, Kodály ösztönzésére folytatta az 1940-es évek elején erdélyi gyűjtéseit, és ekkor lelt rá számos izgalmas dallami és harmóniai jelenségre.¹⁶² Ezek egy részét éppen a *Zenetudományi tanulmányok* 1953-as ünnepi Kodály-számában publikálta. A *Népzenei monográfiák* 1956-ban megjelent negyedik kötetének, a *Sopron megyei virrasztóénekeknek* Lajtha által írt ajánlása a zeneszerző tanulóéveinek idejére utal vissza: „Kodály Zoltánnak és Kodály Zoltánnak 1910-re való emlékezéssel”.¹⁶³ A kötet előszavában Lajtha foglalkozik népzene és zenetörténet viszonyával, a népdalok és a históriás énekek összekapcsolódásával – mindebben ismét Kodály útmutatásának hatására ismerhetünk.¹⁶⁴ A Sinfonietta lezárásának harmonizálásában kissé a széki dallamok jellegzetes harmonizálásának visszfénye tűnik föl, amikor a moll dallamot Lajtha következetesen dúr akkordokkal támasztja alá (lásd a 43e. kottát).

Összefoglalva a népzenei inspiráció jellemzőit Lajtha kései műveiben, a leginkább alapvetőnek a zeneszerző által a népművészzel kapcsolatban sokszor hangsúlyozott élő természet, a funkcionalitás, tulajdonképpen a zene és az élet egysége tűnik. Feleségének írt levelében jóllehet nem kimondottan a népzeneről szólva, de hasonló párhuzamot találunk, amikor megjegyzi: nagyon szereti a művészetet, de nagyon szeret élni is.¹⁶⁵ Ez az életközelség, amit Lajtha zeneszerzőként is leginkább a népdal és általában a népzene spontán, előadásról előadásra változó formájában ismerhetett föl,

¹⁶¹ A visszaemlékezésekben szó esik Lajtha családjának erdélyi gyökereiről, azonban erről az *oral history*-n kívül egyéb dokumentumok nem tudósítanak.

¹⁶² Lajtha László, „Egy »hamis« zenekar”, in Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi Tanulmányok I: Emlékkönyv Kodály születésének hetvenedik évfordulója alkalmából* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 169–199.

¹⁶³ Lajtha László, *Sopronmegyei virrasztóénekek* [=Népzenei monográfiák 4.] (Budapest: Zeneműkiadó, 1956) Breuer szerint a *Népzenei monográfiák* megjelentetéséről 1954-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége Kodály javaslatára döntött. *Fejezetek*, 190–191.

¹⁶⁴ Lajtha László, „Előszó”, *Sopronmegyei virrasztóénekek*, i.m., 5–27., 5.

¹⁶⁵ Lajtha kiadatlan levele feleségének 1953. augusztus 9-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.365:2.

jelen van a 10. vonósnégyes megoldásaiban és a 9. vonósnégyes táncfináléjában éppúgy, mint az első Sinfonietta második tételének szimbólumszerű népdalidézetében.

Kevésbé életszerű azonban a népzenei inspirációból más módon merítő 7. vonósnégyes megformálása, ahol a népiesség a korszak elvárásainak megfelelő köntösben tűnik fel, ám éppen ez teszi lehetővé Lajtha számára, hogy szinte észrevétlenül tartson torztükröt a hallgatóság elé. A népdalidézet és a folklórra emlékeztető dallamvilág ironikus gesztussal, metrikai és harmóniai szempontból egyaránt kényszeredetten illeszkedik a tétel folyamatába. A két Sinfonietta, melyek közül az egyik négy évvel korábban, a másik hat évvel később íródott a 7. kvartettnél, bizonyos értelemben – mindenekelőtt a népzenei inspiráció hangsúlyos megjelenése apropóján – vitathatatlanul kapcsolódik a vonósnégyes megoldásaihoz. Esztétikai törekvésük azonban alapvetően eltér tőle: ezekben a kompozíciókban a folklorisztikus nemzeti klasszicizmusnak nevezhető irányzat jellemzőinek jelenléte nem önmagából kiforgatott dallamok és formák torzképét eredményezi, hanem egy meggyőződéssel képviselt zenei ideál kétségtelenül kellemes, hatásos és egyben természetesnek tűnő megtestesülése lesz. Az 1950-es évek népzenei direktívájától éppen a természetesség és a vele szemben fellépő kényszerű ideológia kettősségének terén tér el látványosan Lajtha szemléletmódja. Nyilvánvalóan nem értett egyet azzal az elképzeléssel, ami a népzenében politikai célok szerint alakítható alapanyagot láttatott, melyet önkényesen és természetes közegéből kiragadva lehetett volna eltüntetni vagy éppen továbbfejleszteni.

5. Egyházi műfajok – vallásos zenék?

Mint arra az 1945 és 1956 közötti időszakot bemutató monográfiájában Gyarmati György rámutatott, a magyarországi sztalinizálás intézkedéseinek egy jelentős része irányult az egyházi szervezetek visszaszorítására, ezzel törekedve a lehetőségekhez mérten felszámolni a vallásos világnézetet.¹⁶⁶ 1946-tól feloszlatták a katolikus, majd 1950-ben a protestáns egyházi egyesületeket. Az iskolai vallásoktatást 1949-ben törvényerejű rendelet tette fakultatívvá. Ekkoriban zajlott az 1947-ben hercegprímássá választott Mindszenty József elleni politikai üldözöhadjárat, amely 1948 karácsonyán Mindszenty őrizetbe vételét, majd 1949 februárjában letartóztatását vonta maga után.¹⁶⁷

A korszak politikai elvárásait, így többek között az erőltetett ateizmust a központosító törekvések szellemében a művészetre is megpróbálták ráerőszakolni. Jellemző, hogy az 1951 és 1956 között a Magyar Zeneművészek Szövetsége által egyfajta hivatalos komolyzenei seregszemleként megrendezett Magyar Zenei Hetek programján címadásában egyházi vonatkozású mű egyszer sem szerepelt.¹⁶⁸ A Zeneakadémia 1926-ban létesült egyházzene tanszéke 1949-ben politikai okok miatt szűnt meg.¹⁶⁹ Az 1931 óta működő Magyar Kórus kiadóvállalatot és ezzel együtt folyóiratait 1949–1950 fordulóján számolták föl.¹⁷⁰ A körülmények ismeretében meglepő, hogy éppen ebben az időben kerültek középpontba az egyházzenei kompozíciók Lajtha oeuvre-jében. Annál is inkább figyelemre méltó e műcsoport időbeli koncentráltága, mivel a zeneszerző alkotópályájának sem korábbi, sem későbbi szakaszaiban – az 1926-ban készült *Motet*

¹⁶⁶ 1946 nyarán Rajk László akkori belügyminiszter feloszlatta a katolikus egyesületeket. A protestáns szervezetek feloszlátására 1950-ben került sor. Az egyházi iskolák államosítását 1948. június 16-án foglalták törvénybe. Gyarmati György, *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956* (Budapest: ÁBTL-Rubicon, 2013), 126–127.

¹⁶⁷ Gyarmati, i.m., 127–129. Balogh Margit, *Mindszenty József, 1892–1975*. (Szeged: Elektra Kiadóház, 2002). Mindszenty József, *Emlékirataim* (Budapest: Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1989⁴), 229.

¹⁶⁸ Szabó Ferenc, „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek”, *Új Zenei Szemle* 2/12 (1951. december): 12–27.; Uő, „A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek”, *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 13–22. Az „olvadást” tanúsítja, hogy 1956 szeptemberében Liszt Ferenc halálának évfordulójáról megemlékezve az *Új Zenei Szemle* már közreadhatta a folyóirat hasábjain a zeneszerző írását a vallásos zene jövőjéről. Liszt Ferenc, „A jövő vallásos zenéje”, *Új Zenei Szemle* 7/9 (1956. szeptember): 2–3. Ugyanakkor, mint arra Bozó Péter felhívta a figyelmet, a közreadáshoz mellékelte szerkesztői jegyzet Liszt vallásosságával kapcsolatban a keresztényszocialista Lammennais helyett a protokommunista Pierre-Joseph Proudhon és a saint-simonista mozgalom iránti érdeklődést hangsúlyozta. Bozó Péter, „Zenei évfordulók 1956-ban” in Gyarmati–Péteri (szerk.), *1956 és a zenei élet*, i.m., 149–168., 149–150.

¹⁶⁹ Kissné Balázs Enikő, „Egyházzenei képzés a Zeneakadémián – 1875–1951”, *Magyar Egyházzene* V (1997/1998): 19–28. Tallián, *Magyar képek*, i.m., 132.

¹⁷⁰ Tallián, *Magyar képek*, i.m., 142. Jellemző Horváth Márton Levente a korszak misekompozícióiról írt disszertációjának címe: *Egy műfaj illegalitásában*. DLA disszertáció, kézirat. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013).

(op. 8) kivételével – nem találunk vallásos tematikájú műveket.¹⁷¹ Azonban 1950 és 1958 között Lajtha négy olyan művet is komponált, melyek címadásuk alapján egyértelműen az egyházzene kategóriájába sorolhatók. A két mise (op. 50 és op. 54), a Magnificat (op. 60) és a *Három Mária-himnusz* (op. 65) képezte műcsoport létrejötté a zeneszerző életművének kontextusában is meglepő újdonságot jelent.

Az éppen erre a műcsoportra éppen ebben a korszakban az életmű addigi irányaitól kissé váratlanul áthelyeződő hangsúly első pillantásra egyértelműen „reakciós” magatartásnak, sőt politikai állásfoglalásnak tűnik a zeneszerző részéről. Miközben egyfelől valóban kétségtelen a szembehelyezkedés az egyeduralkodó, ateista művészetpolitikai direktívával, érdemes felidéznünk Ujfalussy József 1976-ban publikált tanulmányának részletét, melyben Lajtha személyiségéről a következő szavakat írta le:

Az maradt [t.i. Lajtha], akivé a nehezebb évek formálták: szüntelen bíráló, még jobbat, még mást akaró szelleme a termékeny tagadásnak. Hogy véleménye, felfogása felől mindenki minden félreértést eloszlasson, hogy a megalkuvásnak még csak látszatát is elkerülje, szokása volt mindjárt az első pillanatban határozottan, sőt sokszor gorombán közölni mindenkivel azt, amivel nem értett egyet. Így éppen ez a magatartása váltott ki félreértést különösen azokban, akik nem ismerték eléggé, akik elhitték neki, hogy olyan, amilyennek mutatni szereti magát.¹⁷²

Ujfalussy fentebb idézet szavai alapján Lajtha vallásos témájú művei az egyház és a hit mellett kinyilvánított állásfoglalás mellett a „termékeny tagadás” szellemének nyomát is magukon viselik. Ezt támasztja alá, hogy Lajtha éppen akkor érezte fontosnak vallásos művek komponálását, amikor erre a legkevésbé voltak adottak a művészeti és politikai körülmények.

A Lajtha életművével foglalkozó szakirodalom alapvetései közé tartozik Berlász Melinda megállapítása, miszerint a zeneszerző alkotópályáján a kompozíciók műfajcsoportokba és műfajláncolatokba rendeződnek.¹⁷³ A műjegyzéket áttekintve valóban körvonalazódni látszik, miként fordult a zeneszerző érdeklődése a különböző

¹⁷¹ Az énekhangra és zongorán vagy orgonán előadható billentyűs kíséretre komponált *Motet*-ban (op. 8, 1926) bibliai szövegeket használt fel Lajtha. A zeneszerző gondolkodásának kongruenciáját illetően izgalmas adalék, hogy az *Egy muzsikusi írásaiból* (op. 1) című, 1913-as zongoradarab-sorozatának 7. darabja mottójául választott részletet, a 109. zsoltár 23. versét a több mint tíz évvel később készült *Motet* szövegében is felhasználta. A dal alapvetően más forrásból táplálkozik, mint az 1950-es évek egyházzenei kompozíciói.

¹⁷² Ujfalussy József, „Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveire”, *Magyar Zene* 17/2 (1976. május): 196–200.

¹⁷³ Berlász, *Műfajszerű gondolkodás Lajtha László életművében I–II.*, i.m.

alkotói periódusokban egyes műfajok vagy egyes zenei típusok, jellegzetes szerkesztésmódok felé.¹⁷⁴ A korai évek zongoraművei, az 1920-as évtized gazdag kamarazenei termése és az 1930-as években felbukkanó világi szövegekre komponált *a cappella* kórusművek mellett ehhez a ciklikussághoz köthető jelenség az 1950-es évek elején a nagyszabású vallásos témájú művek előtérbe kerülése. A kompozíciók közül háromban: a két misében és a Magnificatban a katolikus liturgiához tartozó szövegeket veszi alapul Lajtha, a negyedik művet, a *Három Mária-himnusz*t szövegválasztásaival a középkori himnuszköltészethez kapcsolja a zeneszerző.¹⁷⁵

Lajtha első meghatározó egyházzenei tapasztalatait feltehetően az 1910-es évek első felében, a Vincent d'Indy által alapított Schola Cantorum révén szerezhette.¹⁷⁶ A zeneszerzőt a későbbiekben szoros kapcsolat fűzte a református felekezethez:¹⁷⁷ 1927-től állandó karnagyként vezette a református egyház Goudimel-kórusát és zenekarát, a II. világháború idején pedig a Szabadság téri református templom ének- és zenekarát vezényelte rendszeresen.¹⁷⁸ A *Protestáns Szemle* című folyóirat több alkalommal közölte Lajtha zenekritikáit és könyvrecenzióit, ugyanitt 1933-ban az új református kántorkönyv kapcsán is publikálta állásfoglalását.¹⁷⁹ 1937-ben, az egyre vértehebbé váló politikai

¹⁷⁴ A művekről lásd dolgozatom (B) függelékét.

¹⁷⁵ A himnuszokat Lajtha Tóth Margit javaslatára kezdte komponálni. A szövegválasztásban Tóth Margit és Radó Polikárp szolgált tanácsokkal a zeneszerzőnek. *Két világ közt*, 67. és 171. A zeneszerző özvegye úgy emlékezett, hogy Radó a Pázmány Pétertől származó himnusz – a későbbi kompozíció harmadik tételének szövegét – ajánlotta Lajthának, ám a Leduc által 1964-ben kiadott kottában elhelyezett megjegyzés tanúsága szerint valójában a második tétel szövegéről volt szó. I.m., 67.

¹⁷⁶ Lajtha 1909 és 1913 között zeneakadémiai tanulmányaival párhuzamosan külföldi tanulmányutakon is részt vett. Visszaemlékezései szerint megfordult többek között Lipcsében és Genfben, a leginkább meghatározóak azonban párizsi tanulmányújtjai maradtak. Dokumentumok hiányában e tanulmányok pontos ideje, eredményei és egyáltalán a képzés formája nem rekonstruálható. Közvetett hatásokról árulkodik például, hogy a Nemzeti Zenede tanáraként Lajtha számos olyan újítást vezetett be a tananyagba, melyek valószínűleg a Schola Cantorumban szerzett tapasztalatokra alapultak. Lásd Solymosi Tari Emőke, „A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára I–II”, *Parlando* 49/4–5 (2007): 35–44. és 16–23. Az 1894-ben alapított Schola tananyagával nagy hangsúlyt fektetett a középkori orgánum és a reneszánsz egyházi zene oktatására. Jane Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France* (Oxford University Press, 2005), 140. Vincent d'Indy nézeteinek Lajtha zeneszerzői gondolkodására gyakorolt hatását tanúsíthatja a zeneszerző egyik jellemző szóhasználata. Leveleiben Lajtha a komponálás gyakorlati alapjaként többször a francia „métier” szóval kifejezett mesterségbeli tudást nevezi meg. D'Indy a Schola Cantorum képzéseinek első alapelveként szintén a „métier” szóval összefoglalt technikai készségek elsajátításának fontosságát hangsúlyozza. Vincent d'Indy, „Une École de musique répondant aux besoins modernes”. Idézi: Jann Pasler, „Deconstructing d'Indy, or the Problem of a Composer's Reputation”, *19th-Century Music* 30/3 (2007. tavasz): 230–256.

¹⁷⁷ Bódiss Tamás, „Lajtha László, a református egyházzeneész”, *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013): 157–164.

¹⁷⁸ Lajtha 1927-től lett állandó karnagya a Goudimel Énekkarnak. Az együttes 1928-tól a budapesti református egyházközség hivatalos énekkaraként működött, egészen a feltételezhetően 1936-ban bekövetkezett megszűnéséig. Bódiss, i.m. 161. és 163.

¹⁷⁹ Lajtha László, „Egyházzenei vitánk margójára”, *Protestáns Szemle* 42/1 (1933): 27–32. Lajtha az 1933-ban megjelent új református Kántorkönyv kapcsán Hodossy Béla, a kötet szerkesztője és Árokháty Béla

közegben a *Reformátusok lapja* közölte a zeneszerző írását „Konfirmál a fiam” címmel.¹⁸⁰

Azonban nem kizárólag a református egyház kérdései foglalkoztatták Lajthát. Az 1950-es években népzenei kutatócsoportjával a Dunántúlon vallásos énekeket is gyűjtött, 1951-ben a régi katolikus zenei hagyományt ápoló Országos Magyar Cecília Egyesületben a gregorián zenéről tartott előadást.¹⁸¹ Lajtha tehát több módon kapcsolódott a valláshoz és az egyházhoz, bár korántsem volt egyetlen felekezethez kötődő egyházzeneész, mint azt Bódiss Tamás 2013-ban a *Magyar Egyházzene* folyóirat hasábjain megjelent tanulmányának címe sugallná.¹⁸² Bár Bódiss pontosan és tényszerűen mutatja be Lajthának a református egyházhoz fűződő viszonyát, mégsem tesz említést arról a figyelemre méltó adalékról, hogy szoros kálvinista kötődései ellenére Lajtha református egyházzenei művet sohasem írt. Vallásos témájú művei kivétel nélkül a katolikus liturgiához kötődnek. 1950-ben és 1952-ben komponált két miséjében (op. 50 és op. 54) Lajtha a katolikus liturgia ordinárium miseszövegét zenésítette meg.¹⁸³ A második mise (op. 54) szövegválasztása azért is különös, mert a művet Lajtha 1951-ben elhunyt francia kiadója, Alphonse Leduc emlékének – „In memoriam Alphonsi Leduc” – ajánlotta, és ennek ellenére mégsem a liturgikus gyászmise szövegét zenésítette meg.¹⁸⁴

Bár Ménesi Gergely meglátása szerint a komponálás idején Lajthának semmi reménye nem lehetett a művek előadására,¹⁸⁵ mégis úgy tűnik, hogy a kompozíciók a politikai körülményekhez képest viszonylag korán elhangozhattak. Különös ugyanakkor az, a hagyaték dokumentumaiból körvonalazódni látszó tendencia, miszerint a magyar előadások rendre a valós adatoknál későbbre listázva jelennek meg. E bizonytalanságok

vitájának apropóján fejtette ki gondolatait az egyházzene szerepéről, fejlődésének lehetséges irányairól. Árokháty 1928-tól – Lajtha karnagyi működésének második évétől – a Goudimel Énekkar tiszteletbeli elnöke volt. Lajtha egyik irányelve, melyet a cikkben kifejt – „a mai idők új stílusának nyissa meg kapuit az egyházi muzsika is” – látványosan ellentétben áll X. Pius 1903-as *Motu proprio*jának konzervatív, az egyházzenéből minden újítást és profán felhangot kizárni igyekvő iránymutatásaival. A *Motu proprio*ról a magyar katolikus sajtó még az 1950-es években is elismeréssel írt.

¹⁸⁰ Lajtha László, „Konfirmál a fiam”, *Reformátusok lapja. A Kálvintéri Református Gyülekezet Értesítője* (1937. március): 5–6. A zeneszerző mindkét fia, ifjabb László és Ábel egyaránt a Kálvin téri református templomban konfirmált. Bódiss, i.m., 159.

¹⁸¹ *Új Ember* 7/8 (1951. február 25.): 4. Rövidhír a „Katolikus világ” rovatban.

¹⁸² Bódiss, i.m., 157.

¹⁸³ Egyéb, gyakorlati megfontolásokra visszavezethető magyarázat hiányában helytállónak tűnik és Lajtha ciklikus műfajpreferenciával egybevág Horváth Márton Levente feltételezése, aki szerint Lajtha szerette magát ugyanabban a műfajban többször is kipróbálni, ezért komponált viszonylag gyors egymásutánban két ordinárium misét. Horváth, i.m., 55.

¹⁸⁴ Az ajánlás a nyomtatott partitúrában a következő formában szerepel: „In Memoriam Alphonsi Leduc (1878–1951)”. Jelzet: MZA-LL-LI Mus 7.052

¹⁸⁵ Ménesi Gergely, *Lajtha László egyházzenei művei*. DLA értekezés, kézirat (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016), 9.

tisztázása nemcsak az előadási adatok pontosítása miatt fontos, hanem az adott korszak egyházi műfajokkal szembeni attitűdjének kontextusában is elengedhetetlen, ezért érdemes röviden áttekintenünk a vallásos témájú kompozíciók magyarországi előadásainak dátumával kapcsolatos információkat.

Az 1950-ben a vegyeskarra és nagyzenekarra írt első misét (op. 50, *Missa in tono phrygio*) Bieliczkyne gyűjtése alapján 1957. június 13-án rögzítették Vásárhelyi Zoltán vezényletével, a Magyar Rádió ének- és zenekara közreműködésével.¹⁸⁶ Solymosi Tari Emőke online műjegyzéke e mellett tud egy 1957. szeptember 9-én ugyancsak a Magyar Rádióban lezajlott bemutatóról – ennek Bieliczkyne listájában nincs nyoma.¹⁸⁷

A vegyeskarra és orgonára készült második misét (op. 54, *Missa pro choro mixto et organo*) – a hagyaték adatai és Solymosi műjegyzéke szerint – elsőként Párizsban adták elő: 1953. július 27-én a Radiodiffusion Française műsorán szerepelt, ami alapján a rádiót ekkoriban vezető Henry Barraud közbenjárását feltételezhetjük a háttérben.¹⁸⁸ 1953. január 7-i, Barraud-hoz írt levelében Lajtha hivatkozik is a második mise 1952-es Leduc-féle kiadására, mondván a kiadó bizonyára „örömmel ad majd egy példányt” a levél címzettjének.¹⁸⁹ E párizsi előadás elsőségét azonban némiképp megkérdőjelezi egy adalék. A misét liturgikus keretek között a Ferencesek Templomában 1953-tól kezdve többször előadták és a későbbiekben is a repertoáron maradt.¹⁹⁰ A templom kórusának egyik tagja, Farkas Mária visszaemlékezése szerint a művet Szak Ányos mutatta be 1953. június 28-án.¹⁹¹ Szintén Farkas emlékezéséből tudjuk, hogy az előadásokon minden alkalommal Gergely Ferenc működött közre, Lajtha pedig jelen volt a kompozíció előadásainak keretét képező szentmiséken.¹⁹² Az orgonaművész egy Lajtha által 1953.

¹⁸⁶ Bieliczkyne Buzás Éva, „Az új magyar zene a Rádióban 1945-től napjainkig”. Kéziratos forrásgyűjtés. 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.

¹⁸⁷ <http://lajtha.hagyományokhaza.hu/index.php?page=1703> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.06.

¹⁸⁸ I.h.

¹⁸⁹ Lajtha levele 1953. január 7-én Henry Barraud-nak. Francia nyelvű gépelt levél a hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.357:1. Magyar fordítását közli: Berlász, *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 21.

¹⁹⁰ Farkas Mária, „Mikor énekeljük a Lajthát?”, *A Magyar Kodály Társaság hírei* 34/3 (2012. szeptember): 24–28., 25. Farkas Mária az 1950-es évek második felében csatlakozott a Liszt Ferenc Kórushoz, odaérkezésekor visszaemlékezése szerint Lajtha miséje „repertoárdarab” volt. Ménesi 1960. június 10-re datálja a mű bemutatóját, mely a párizsi Saint Roche templomban zajlott volna le, ám ez az egyéb adatok ismeretében nyilvánvaló tévedés. Ménesi, i.m., 10., 14. Ménesi Breuer adataira hivatkozik, jöllehet Breuer nem mondja ki egyértelműen, hogy a mű ősbemutatója lett volna a monográfiájában valóban említett 1960-as előadás. *Fejezetek*, 226.

¹⁹¹ Farkas, i.h.

¹⁹² Farkas Mária a következőképpen emlékezett: „Lajtha László haláláig mindig jelen volt azokon a szentmiséken, melyeken a Missa volt az ordinárium. Bucsi László mesélte, hogy Lajtha László ilyenkor atyai szeretettel karolta át a vállát, így köszönte meg a mise szép megszólaltatását. Az orgonista mindig Gergely Ferenc volt, aki a mise orgona szolamát csodálatos regisztrációval, felejthetetlen színekkel adta elő.” I.h.

január 28-án dedikált példányt a magáénak is tudhatott.¹⁹³ A hagyatékban fennmaradt lista a mű első magyarországi előadását 1965-re datálja, ami valószerűtlennek tűnik, amennyiben hitelt adunk annak az információnak, hogy Lajtha maga is részt vett a mű előadásain. A művet Lajtha több alkalommal dirigálta, 1962. április 27-én Oslóban a Norsk Rikskringkasting közvetítésében, ugyanez év november 8-án pedig a francia RTF rádióadás adta le – vélhetően ugyanezt – a felvételt.¹⁹⁴ Az előadások részleteiről sem Lajtha visszaemlékezései, sem korabeli levelei nem tudósítanak, koncertprogram sem maradt fenn. Ménesi adatai szerint 1962 júniusában az RTF felvételt készített a műből a szerző vezényletével.¹⁹⁵

Az 1954-ben háromszólamú nőikarra és orgonára írt Magnificat ősbemutatóját Solymosi műjegyzéke és a hagyatékban található lista egyaránt 1957-re teszi,¹⁹⁶ azonban a fellelhető dokumentumok alapján a kompozíció már ezt megelőzően, 1956. szeptember 23-án elhangzott a Zeneakadémián a Budapesti Kórus előadásában.¹⁹⁷ A koncertről az Országos Filharmónia 1956. október 8-i műsorfűzetében Gaál Endre közölt kritikát.¹⁹⁸ Sőt ennél korábbi előadásról – legalábbis annak tervéről – is található adat. 1954. december 12-én a belvárosi volt ferences templomban egy szentmise keretében adta volna elő a Cecília Egyesület „Lajtha László új Magnificat-ját”.¹⁹⁹ Az előadás tervét Lajtha is említi fiainak írt 1954. szeptember 17-ei levelében,²⁰⁰ az előadás tényleges megvalósulásáról azonban nem maradt fenn dokumentum. A Magnificatével megegyező apparátusra komponálta Lajtha a *Három Mária-himnusz*t, melynek – legalábbis az első két tételének – ősbemutatójára a forrás egybehangzó tanúsága szerint 1962-ben az USA-beli Potsdamban került sor. A mű ajánlásának címzettje, Nadia Boulanger vezényelte az előadást.

A műcsoport szöveg- és témaválasztás, valamint liturgikus szempontból is különleges, zenei jellemzőiket tekintve azonban e vallásos művek mégis szervesen

¹⁹³ A dedikáció fakszimiléjét közli Farkas Mária, i.h.

¹⁹⁴ Lajtháné a mű előadásairól vezetett listájában az 1953. július 27-ei párizsi rádióelőadás szerepel ősbemutatóként. Az 1953. júniusi magyar ősbemutatóról nem tesz említést, a Ferencesek Templomában lezajlott első előadást – nyilvánvalóan tévesen – 1965-re teszi. LL_Dig_00773.

¹⁹⁵ Ménesi, i.m., 14.

¹⁹⁶ Lista a mű előadásairól. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 9.060.

¹⁹⁷ Gaál Endre, „A Budapesti Kórus és a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának hangversenye (szeptember 23.)”, *Filharmónia műsorfűzet* 36. (1956.10.08.-10.14.): 38-39.

¹⁹⁸ I.h.

¹⁹⁹ N.N., „Egyházzenei bemutató”, *Új Ember* 10/50 (1954.december 12.): 4.

²⁰⁰ Breuer a levélbeli említés mögött egy 1954. november 21-i párizsi előadást feltételez, egymáshoz időben ennyire közeli két előadás nem tűnik valószínűnek, és Lajtha is csak egy előadás tervéről ír levelében. Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

illeszkednek Lajtha alkotópályája és ezen belül az utolsó alkotói korszak művészi törekvései közé. Számos olyan megoldás, zenei eszköz vagy a rendelkezésre álló adatok alapján valószínűsíthető inspirációs forrás jelenik meg ugyanis ezekben a kompozíciókban, melyek egyértelműen túlmutatnak az egyházzene területén, és szoros kapcsolatra világítanak rá a zeneszerző egyéb alkotásaival. A következőkben többek között e kapcsolatot szem előtt tartva vizsgálom Lajtha egyházi műveinek zenei megoldásait.

5.1. A két mise

Az első mise nemcsak apparátusában, hanem időtartamában is nagyobb szabású a második misénél (11. táblázat). Míg utóbbi szűk félórányi zene énekkara és orgonára, addig az előbbi több mint háromnegyed órát tölt ki és a vegyeskar mellett szimfonikus nagyzenekart foglalkoztat.²⁰¹ A tételek arányaiban az ütemszámok alapján lényeges eltérés tapasztalható a Gloria és a Credo esetében. A második misében a Gloria majdnem harmadára rövidül, a Credo pedig feleannyi időtartamot tesz ki, miközben a többi tétel, a Kyrie, a Sanctus és Benedictus, illetve az Agnus Dei megközelítően azonos terjedelmű marad. Ennek egyik magyarázata minden bizonnyal az első mise nagyobb apparátusában rejlő hangzásbeli lehetőségek gazdagsága, ami a szövegfestésre különösen alkalmas Gloria és Credo tételekben érvényesül.

A tempójelzések esetében szintén feltűnik néhány alapvető eltérés. A második mise Kyriejének tempója pontosan kétszer gyorsabb, mint az első mise Kyriejé.²⁰² A Gloria esetében ezzel ellentétes tendencia figyelhető meg: majdnem felére csökken az alapértelmezett tempó, mely a tétel folyamán – Lajtha kompozíciós technikájára jellemző módon – sokat ingadozik. A második mise mérsékeltebb tempóválasztása kétségkívül megkönnyíti az előadás kivitelezését, és akusztikusan teret enged a zenei történések kibontakozásának. Az első mise rendkívül gyors tempói különösen a zenei anyag sűrűségét és az apparátus méretet is figyelembe véve sok esetben állítják kihívás elé az előadókat.²⁰³

²⁰¹ Apparátus tekintetében két különlegességet tartalmaz a mise: hiányzik belőle egyrészt a kürt, másrészt – és ez a tradíció szempontjából s izgalmas változtatás – az orgona. Fésűs Borbála, *Lajtha László egyházzeneje. Új szempontok egy műcsoport vizsgálatához*. Szakdolgozat, kézirat. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019).

²⁰² Az első misében egy nyolcadhoz, a második misében egy negyedhez tartozik a 108-as metronómszám.

²⁰³ Erre utal a karmester Záborszky Kálmán megjegyzése, aki a *Missa in tono phrygio* betanításakor szembesült a zeneszerző által előírt metronómszámok okozta kihívásokkal: „Igaz, Lajtha néha hihetetlenül gyors tempókat kér, és bizonyos helyeken ezeket képtelenség betartani.” *Két világ közt*, 314.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

A két mise egymásnak megfelelő tételei sok esetben teljesen más zenei jellemzőkre épülnek. Az Agnus Dei tételekben például különbözik a motívumanyag kezelése, a metrum és a tempó egyaránt. A hangnemek terén sem tűnik föl szigorú kapcsolat, az első mise E tonalitás körül – mint címe is mutatja – javarészt fríg modalitásban mozog, csupán a Gloria tétel fényesedik ki E-dúr hangnemmé. A második mise tonális központja a D-dúr, miközben a Gloria itt az első misétől eltérően éppen hangsúlyos kromatikájával hívja fel magára a figyelmet. Feltűnő azonosság a két mise Sanctus és Benedictus tételei között a váltakozó ütemmutató, méghozzá mindkét esetben 3/4 és 4/4 használata.

11. táblázat. Lajtha két miséjének tételei

	Missa in tono phrygio (1950)	Missa pro choro mixto et organo (1952)
Kyrie	ütemmutató: 7/8 hangnem: e-fríg tempójelzés: - nyolcad = 108 ütemszám: 75 ütem duráta: 8 perc	ütemmutató: 3/2 hangnem: d-dór tempójelzés: Moderato, negyed = 108 ütemszám: 80 ütem duráta: -
Gloria	ütemmutató: 3/2 majd 3/4 hangnem: E-dúr tempójelzés: - negyed = 76 majd Allegro, negyed = 168 ütemszám: 306 ütem duráta: 11 perc	ütemmutató: 3/4 hangnem: D-dúr? (erős kromatika) tempójelzés: - negyed = 80 ütemszám: 132 duráta: -
Credo	ütemmutató: 3/4 és 4/4 váltakozik hangnem: E tonalitás tempójelzés: Maestoso, negyed = 80 ütemszám: 306 duráta: 13 perc 30 másodperc	ütemmutató: 3/4 és 4/4 váltakozik hangnem: D-dúr tempójelzés: - negyed = 108 ütemszám: 157 duráta: -
Sanctus Benedictus	ütemmutató: 4/4 és 3/4 váltakozik hangnem: E tonalitás tempójelzés: - negyed = 138 ütemszám: 118 duráta: 6 perc 40 másodperc	ütemmutató: 4/4 és 3/4 váltakozik hangnem: D mixolid tempójelzés: Adagio, negyed = 76-80 ütemszám: 98 duráta: -
Agnus Dei	ütemmutató: 9/8, hangnem: e-fríg tempójelzés: - nyolcad = 112 ütemszám: 77 duráta: -	ütemmutató: 3/4 és 4/4 váltakozik hangnem: D-dúr tempójelzés: - negyed = 72 ütemszám: 80 duráta: -
Megjegyzések	<ul style="list-style-type: none"> • az Agnus Dei-ben visszatér a Kyrie motívikája • a hagyatékban található egyik lista szerint a teljes mű durátája 44 perc 20 másodperc, a másik lista 	<ul style="list-style-type: none"> • nincs motívikus visszatérés • bejegyzés a partitúra elején: „Durée (Gergely Ferenc mérése szerint) <u>26</u> $\frac{1}{2}$

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

	<p>szerint 46 perc. Záborszky Kálmán 1999-es felvételén 45 perc 12 másodperc²⁰⁴</p> <ul style="list-style-type: none"> ajánlás nincs 	<p>perc!”²⁰⁵ Strausz Kálmán és Ella István 1989-as hangfelvételén 32 perc</p> <ul style="list-style-type: none"> ajánlás: „In Memoriam Alphonsi Leduc (1878–1951)”
--	--	--

A zenei jellemzők tételek szerinti összehasonlítása könnyen tűnhet erőltetettnek és céltalannak, amit az magyaráz, hogy a két kompozíció apparátusa és zenei anyagának első hallásra is megállapítható különbözősége két, gyökeresen más irányú zeneszerzői koncepciót valósít meg. A második mise sokkal szorosabb kapcsolatban áll a néhány évvel későbbi Magnificat és a *Három Mária-himnusz* zenei világával. Ez a három kompozíció a vallásos tematikájú alkotások között is különálló, bizonyos mértékig homogén műcsoportot képez, amit a második mise és a Magnificat esetében a rendszeres liturgikus használat, az erre a célra való alkalmasság is igazol. Szerkesztésmódjuk és harmóniaviláguk letisztultabb, a zenei kifejezés eszköztára egyszerűbb, mint a zenekari első mise esetében.

Az első misével sok tekintetben az 1947/1948-as filmzenei munka tapasztalataihoz nyúl vissza a zeneszerző. A *Murder in the Cathedral* ugyanis bizonyos értelemben szintén szakrális témájú szüzséhez komponált zene: a film Becket Tamás kálváriáján keresztül a vallásos hit lényegi kérdéseit feszegeti. Talán részben ez a filmes téma és a hozzá kapcsolódó kérdésfölvetés ihlethette Lajthát az első mise megfogalmazására. A filmzene Lajtha zeneszerzői gondolkodására gyakorolt hatásának mélységét és átfogó jellegét bizonyítja, hogy a filmes munkafolyamat során megismert kifejezőeszközök nyomot hagytak szimfonikus apparátusra készült vallásos tárgyú kompozícióján, majd a későbbiekben a kései szimfóniaciklus alkotóelemei közé is beépültek. Az első mise ezek alapján a filmzenei gyökerekből táplálkozó kései szimfóniaciklus izgalmas oldalhajtásaként definiálható. A szimfonikus gondolkodást támasztja alá, hogy zenei anyagában feltűnően jelentős szerepet kapnak a hangszerek, legyen szó akár az instrumentális elő-, köz- és utójátékokról, akár a szöveget briliáns színekkel és gesztusokkal illusztráló madrigalizmusokról, szófestésekről.

Nemcsak a szimfonikus anyag karaktere, hanem egy fontos motivikus kapcsolat is sejteti az első mise és a kései szimfóniaciklus rokonságát. A Kyriét nyitó dallamot,

²⁰⁴ Hungaroton, HCD31833

²⁰⁵ Lajtha László, *Missa pro choro mixto* (Párizs: Leduc, 1951) A Lajtha-hagyatékban található példány jelzete: MZA-LL-LI-Mus 7.052.

melynek reminiszenciája az Agnus Deiben újra fölbukkan, a szakirodalom a „Boldogasszony anyánk” katolikus népének első dallamsorának töredékeként azonosítja.²⁰⁶ Záborszky Kálmán megállapítása szerint Lajtha ezzel a gesztussal „sok mindenre utal”.²⁰⁷ A misében felbukkanó motívum kezdete valóban megegyezik a népének első dallamsorának elejével, bár a dallam további vonala az eltérő zárlat miatt mégis különbözik tőle. Mindazonáltal a szóban forgó dallam hangról-hangra megegyezik azzal a motívummal, mely az 1959-ben komponált 8. szimfónia (op. 66) zárótételében többször, mintegy rendhagyó rondótémaként felbukkan, és melyet Lajtha megjegyzései nyomán a Rákóczi-dallam töredékével azonosíthatunk – Lajtha minden alkalommal „Jaj, régi szép magyar nép” szöveggel hivatkozott rá (44–46. kotta).²⁰⁸



44. kotta. 8. szimfónia – 4. tétel, 13–14. ütem. A Rákóczi-dallam

45. kotta. Mise (op. 50) – Kyrie, 1-8. ütem. A Rákóczi-dallam rokona az alt szólamában

46. kotta. Mise (op. 50) – Agnus Dei. A Rákóczi-dallam reminiszenciája a brácsa szólamában a tétel lezárásaként

²⁰⁶ Solymosi Tari Emőke beszélgetése Záborszky Kálmánnal. *Két világ közt*, 317. Ménesi, *Lajtha egyházzenei művei*, i.m., 27.

²⁰⁷ *Két világ közt*, i.h.

²⁰⁸ *A kockás füzet*, i.m., 20., 48., 59., 60., 63.

A motívumallúzió túl fontos kapcsolódási pont Lajtha első miséje és egyéb szimfonikus műveinek jellemzői között a hangszerszólók kitüntetett szerepe. Az első mise (op. 50) esetében a nyolcütemes brácsaszóló a mű lezárásaként ismétli el a Kyriének a kóruson megismert kezdőmotívumát (45. és 46. kotta). Ezzel az egyén szemlélődő, belső monológjának ad hangot, mely mindannak tanulságát magában foglalja, amit a reprezentatív kórus és zenekar bő háromnegyedórán bontott ki. Hasonló, sőt szinte ezzel a technikával egyező megoldást találunk az 5. szimfónia zárótételében felcsendülő hegedűszólóban, amely ráadásul dramaturgiai szerepében is közeli rokona a mise brácsaszólójának, ugyanis a zeneszerző itt is visszaül az első tétel melléktémájaként a teljes vonóskaron megismert dallamra.

A Credo hitvallásának megfogalmazása különösen gazdag a vizuális inspirációról tanúskodó szakaszokban, sőt ennek hatására olykor egyenesen filmzene hatását kelti. Ide tartozik például az „Et incarnatus” szövegrésszel kezdődő terület zenei megformálása. A fúvóshangszerek szólói (10^{-3} próbajel) vezetnek át a szakaszt megelőző forte területről egy igen személyes hangú folytatáshoz. Az egyre sűrűsödő kromatikával párhuzamosan fokozatosan csökken a hangerő, mintha minden egyre bizonytalanabbá válna. A basszus szólamban hangzik föl a bejelentés: „Et incarnatus est” (10^{+3}). Ezt követően harangütésekkel – távoli lélekharangok szavával – kísérve az alt szólamában következik a „Crucifixus”, mely a zenekari szövet folyamatos repetíciói révén egyfajta menetelő, vonuló hatást kelt (11^{+2}).

A Krisztus halálát bejelentő „Passus et sepultus est” a műfaji hagyományhoz képest szokatlanul harcias zenei anyagot hoz. A pontozott ritmika és a forte dinamika korántsem kelti áhítatos templomi zene érzetét. Nyoma sincs benne a keresztény megrendülésnek, a csendes fájdalomnak, a mindent tűrő Krisztusi szeretetnek. Nagyon is világi az a mód, ahogyan Lajtha a történések tragikumát, olykor brutalitását megrajzolja; és az így létrejövő hangzás akár egy mozifilm csatazenéjeként is megállná a helyét. Mivel a korábbiakban végig hasonlóan erőteljes a hangzás, ezért nincs lényeges átváltozás az „Et resurrexit” szövegrésznél. A zene az addig elhangzottak egyenes következményeként folytatódik tovább, s így kevésbé hangsúlyozza a történések transzcendens dimenzióját, a csodálatos feltámadásba vetett hit nagyszerűségét. Hasonlóan harcias karakterrel, fortissimo dinamikán folytatódik a „judicare vivos et mortuos” szakasz (17^{-4} próbajel). A kórus unisono énekel, a vonóskar a kísérőfigurákat szintén unisono játssza. Fontos mozzanat, hogy a szövegrész zenei anyaga a tétel első ütemében mintegy mottószerűen a

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

zenekari tuttin fortissimo felhangzó E-G kisterc-motívumból bomlik ki, és így mintha ebben, az isteni igazságszolgáltatásba vetett hit kinyilatkoztatásában jelölné ki a teljes tétel legfontosabb mondanivalóját a zeneszerző (47. kotta).

The image shows a musical score for the 47th measure of the Credo, 'Judicare'. The score is for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass). The vocal parts are marked with fortissimo (ff) dynamics. The string parts are marked with piano (p) dynamics. The lyrics are: 'ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os'.

47. kotta. Mise fríg hangnemben (op. 50) – Credo, „Judicare”

Mint megállapítottuk, a *Murder*-hez írt filmzene és a két évvel később komponált mise Credója között figyelemre méltó kapcsolatot teremt a mártíromság, az önfeláldozás ábrázolása. Épp ezért válik jelentőségteljessé, hogy Lajtha a két esetben döntően más asszociációkat társít ehhez a gesztushoz. A filmben a gyilkosság jelenetét követően a korábbi vezérmotívum fájdalmasan eltorzítva és újfajta hangszereléssel – a korábbi vonós megszólalás után a fafűvös klarinéton – jelenik meg. A klarinétszóló végig csendes tragédiát tükröz, a ritmika rendkívül szabaddá válik, a kotta ezen szakaszán nincsenek ütemvonalak. Így a dallam mintha feloldódna a zenei időben, és a történetekkel való megbékélés egyetlen lehetőségeként a megbocsátást, az emberi mértékkel nem mérhető örökkévalóságba vetett hit megváltó erejét ábrázolná. Ezzel szemben a mise szerkezetileg analóg pontján – Krisztus halálát követően – harsány, szinte harcot idéző zenei anyag kapott helyet. Talán az 1950-es évek elején eluralkodott politikai tendenciák és a

következményükképpen lezajlott közéleti és magánéleti tragédiák keserősége volt az, ami Lajtha miséjének Credóján ilyen formában nyomot hagyott. A tétel erőteljes, sőt olykor erőszakos hangot megütő zenei megfogalmazása és a hangsúlyos motivikai kapcsolat a „Credo” és a „judicare” szakasz megzenésítése között mintha az evilági igazságszolgáltatás követelését hordozná magában.²⁰⁹

5.2. *A Magnificat (op. 60) és a Három Mária-himnusz (op. 65)*

A katolikus egyházban 1954 Mária-év volt,²¹⁰ amelynek eseményeivel a korabeli magyar egyházi sajtóorgánumban számos cikk foglalkozott.²¹¹ Nem meglepő tehát, ha Szűz Mária éneke, a Magnificat a politikai körülmények által nyújtott lehetőségekhez mérten az érdeklődés homlokterébe került. A korabeli sajtóanyagokból kiderül többek között, hogy 1954 tavaszán pályázatot írtak ki a Magnificat szövegének fordítására, illetve a nyertes pályázatok megzenésítésére.²¹² Bár Lajtha Lászlót leveleinek tanúsága szerint már bő fél évvel korábban, 1953 nyarán foglalkoztatták egy Magnificat komponálásának tervei,²¹³ tehát műve nem kifejezetten a Mária-évre készült alkotás volt, egyházi kötődései révén minden bizonnyal tudhatott a közelgő emlékévről, és az sem kizárt, hogy inspirálhatta őt az egyházi körökön belül érzékelhető ünnepi készülődés.

Lajtha levelezéséből körvonalazhatjuk a Magnificat-szöveg újszerű megformálására irányuló törekvés alapvetéseit. Ezek a szóbeli nyilatkozatai akkor is érdeklődésünkre tarthatnak számot, ha – mint az a zenei elemzésből kiderül –, némileg eltérnek a megvalósult alkotás által sugallt elképzelésektől. A zeneszerző többször leírja formálódó művével kapcsolatos terveit, sőt a későbbiekben tőle merőben szokatlan mélységben elemzi is a már elkészült kompozíciót. Ez alapján Mária hálaéneke úgy élt képzeletében, mint „egy, a Genezáreti-tó partján alig-asszony elénekelté, félig

²⁰⁹ Ménesi is észrevételezi, hogy Lajtha mindkét miséjének Credója a „judicare” szó megzenésítésén ér csúcspontjára. Ezzel kapcsolatban Ménesi felidézi 2015-ben Lajtha Ábellel folytatott beszélgetését, aki szerint Lajtha ezen a módon mintegy kiírta magából az igazságszolgáltatás iránti igényét, mivel az adott politikai körülmények között hangoztatnia ilyesmit nem volt szabad. Ménesi, i.m., 50.

²¹⁰ „Az egész keresztény világ páratlan buzgósággal készült 1953. december 8-ára, Boldogasszony Éve megnyitó-ünnepére.” Dám Ince, „Boldogasszony éve”, *Katolikus Szemle* 5/4 (1953): 27–28., 27. Magyarországon Mindszenty József bíboros kezdeményezésére tartottak Mária-évet. Első alkalommal 1947. augusztus 15. és 1948. december 8. között került rá sor, egy új magyar keresztény társadalom kiépítésére való törekvés szellemében. A Mária-év lezárása után az *Új Ember* (1945–), *A Szív* (1905–1950) és a *Vigília* (1935–) kivételével negyven évre megszüntették a katolikus sajtót. 1950 az egyetemes egyház Mária éve volt, 1954-ben pedig a Szeplőtelen fogantatás dogmája kihirdetésének centenáriumát ünnepelték ezen a módon.

²¹¹ N.N., „Énekeseink Boldogasszony lábánál”, *Új Ember* (1954. június 20). A cikkben a Cecília Egyesület alkalmairól is esik szó. A hálaadáson Bárdos Lajos vezényelt.

²¹² *Új Ember* (1954. május 30. és 1954. június 6.): 4.

²¹³ Lajtha levele feleségének 1953. július 30-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.363:2.

leányhangon dalolt himnusz.”²¹⁴ Lajtha fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy nem ismer olyan Magnificatot a zenetörténetben, mely ilyen szellemben, úgymond „a legkisebb ecsettel festve” fogalmazná meg Mária énekét. Nem mulasztotta el ennek kapcsán kifogásolni a régebbi idők Magnificatjainak „harsogó, trombitáló, forte, barokkan-majesztózus” hangzását.²¹⁵ Jóllehet Lajtha megállapítása nemcsak az említett zeneművekről, hanem mindenekelőtt azok korabeli előadói tradícióiról árulkodik,²¹⁶ mégis a barokk korban és azután íródott Magnificatok, Vivaldi, Bach, Schubert vagy Mendelssohn művei valóban döntően más felfogást tükröznek, mint amit Lajtha kompozíciója közvetít.²¹⁷ Apparátusuk jellemzően nagyobb, többnyire szólistákat, vegyeskart és zenekart is foglalkoztatnak, míg Lajtha három szólamra osztott nőikarra és orgonára írt művében valóban inkább bensőséges oldalát mutatja Mária hálaénekének.

A kompozíció struktúrájának fontos pillére három gregorián melódia, melyek – mint azt Lajtha írja –, a *Liber officii* három, különböző tónusban írt gregorián Magnificat dallamai, gregorián-idézetek.²¹⁸ Ugyan az 1954-ben komponált Magnificat alakulása idején Lajtha 1961-ben írt 9. szimfóniája még távoli terv sem lehetett, mégis összekapcsolja ezt a két kompozíciót a zeneszerző életművén belül a gregorián idézetek hangsúlyos használata. Ezen a két művén kívül Lajtha a *Le chapeau bleu* zenéjében idézi meg a gregorián dallamok stílusát, itt azonban mindenféle emelkedettséget mellőzve, a komikum eszközeként szerepelteti.²¹⁹ Tudósként sem fűzte ennél sokkal szorosabb kapcsolat a gregoriánhoz. A gregorián dallamok és a népzene kapcsolatáról Lajtha 1925-ben tartott előadást, melyről a *Magyarság* című napilapban jelent meg beszámoló.²²⁰ 1928-ban egy Szent Erzsébet-himnusz apropóján foglalkozott részletesebben a gregorián dallammal,²²¹ későbbi írásai között hasonló téma nem bukkan fel.

²¹⁴ Lajtha levele 1954. szeptember 17-én gyerekeinek. *Önarckép tollal* (4), 14. Ez a bensőséges szemléletmód bizonyos tekintetben rokona az *Új Ember* 1954. októberi 24-i számában a liturgikus szövegről megjelent leírásnak: „Ma már nem találunk ebben semmi meglepőt, de gondoljunk arra a pillanatra, amikor ezek az igék elszálltak annak a falusi leánykának ajkáról, akiről senki sem tudott semmit.” N.N., „Mária-ünnep a Buda-újlaki templomban” *Új Ember* 10/43 (1954. október 24.): 1.

²¹⁵ Lajtha levele 1954. szeptember 17-én gyerekeinek. *Önarckép tollal* (4), 14.

²¹⁶ Bach Magnificatját ezekben az években a Magyar Rádió rendszeresen műsorára tűzte, és koncertelőadásra is sor került.

²¹⁷ A. Vivaldi (1717–19), J. S. Bach (1732/35), C. Ph. E. Bach (1749), F. Schubert (1815), F. Mendelssohn (1822). Lajtha műve talán Palestrina *Magnificatjainak* hangzásához áll a legközelebb.

²¹⁸ Lajtha levele 1954. szeptember 17-én gyerekeinek. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2. A levél egy részletét idézi Gyenge Enikő, *Önarckép tollal* (4), 14. Ménesi a IV., VII. és II. tónust azonosítja. Ménesi, i.m., 67.

²¹⁹ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 263.

²²⁰ N.N., „A magyar zene ősi múltja. Lajtha László dr. előadása”, *Magyarság* 6/23 (1925. január 29.): 4.

²²¹ Lajtha László, „Egy Szent Erzsébet-himnusz Zsigmond király korából”, *Könyvbarátok lapja* (1928): 127–133. Itt kifejtett elméletét két himnusz dallamkompilációjáról Rajeczky megcáfolta, kifejtve a sorrend felcserléséhez vezető megtévesztő körülményeket. Rajeczky Benjamin, „Két dallamtörténeti

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Zeneszerzőként azonban a kései alkotókorszakban is foglalkoztatták a kereszténység egyszólamú dallamai, sőt talán elsősorban nem is maguk a dallamok, hanem az európai kultúrkörben évszázadok során hozzájuk tapadt asszociációk. Lajtha 9. szimfóniája egyes tételeinek gregorián szövegekre utaló lehetséges címadásait és ennek apropóján a gregoriánhoz társított jelentéstartalmakat is részletezi egy Erdélyi Zsuzsannával folytatott, 1961. április 11-ei beszélgetésben.²²² Ebből az derül ki, hogy a gregoriánt egyfajta általános európai zenei nyelvnek tekintette és – legalábbis a 9. szimfóniában – egyértelműen ennek szimbólumaként alkalmazta:

Zenét akartam írni, mégpedig nem programzenét és mégis valami olyat, ami nem a kicsi Magyarországnak, hanem az egész világnak, legalábbis az egész keresztény világnak szóló üzenet. [...] A gregorián nyelve a keresztény egyházé.²²³

Az idézetben ugyan többféleképpen értelmezhető a programzene szembeállítását az egész világnak szánt üzenettel – „nem programzenét” akart írni, mégis olyat, ami „az egész világnak” szól –, az mindenesetre érzékelhető, hogy nem pusztán a dallamok zeneisége ragadta meg Lajthát, hanem elsősorban az e dallamokkal közvetített zenén kívüli jelentéstartalom. Talán emiatt is érezte szükségesnek, hogy a programzenétől elhatárolja a 9. szimfónia zenei törekvéseit.

Ezzel szemben a Magnificat gregorián idézetei személyességükkel mégis egyfajta különös, nem feltétlenül keresztényi szépség jelentéskörébe tartoznak. Lajtha 1953. augusztusában a következőket írta feleségének a készülő Magnificatról:

Tehát raffináltan finom-szép lesz a „Magnificat”. Raffináltan szép, mint maga a természet. Ni science, ni philosophie, ni metaphysique, - mais de charme, tendresse, d'élégance, candeur, douceur, chaleur et beaucoup de beauté vivante. Franciául írtam, mert így is szoktunk beszélni, - és a „charme”-ban benne van a báj és a varázslat is. – „Candeur” is más, mint tiszta, egyszerű. „La beauté vivante”? C'est un mystère...²²⁴

adalék”, *Zenei Szemle* 1/6 (1948): 309–312. Gyűjteményes kiadása: Ferenczi Ilona (közr.), *Rajeczky Benjamin írásai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 124–126., 126.

²²² *A kockás füzet*, 55–61.

²²³ I.m., 60.

²²⁴ Lajtha levele 1953. augusztus 6-án feleségének. Jelzet: MZA-LL-LI-8.364:2

1976. november 9-én Várnai Péter a *Magyar Hírlap* hasábjain „Elfelejtett zeneszerzők” címmel közölt cikket Lajtha Magnificatjáról és *Három Mária-himnusz*éről.²²⁵ Várnai felveti, hogy a két kompozíció valójában nem a szó szoros értelmében vett liturgikus alkotás, hanem inkább „egy szép fiatal lány portréja”,²²⁶ mely ábrázolásmódjával Giotto vagy Botticelli Madonna-ábrázolásainak zenei rokona. Figyelemre méltó, hogy Várnai ugyanazokat a festőket, Giottót és Botticellit említi a kompozíciók Mária-alakjainak képzőművészeti analógiájaként, akikre Lajtha maga is hivatkozik leveleiben.²²⁷

Mint arra Várnai kritikája és Lajtha saját megjegyzései is rávilágítanak, a zeneszerző számára fontos volt a festészetből nyert inspiráció, és ez műve megformálásán is nyomot hagyott. Ugyanakkor nemcsak bizonyos zeneművei vagy kompozíciós tervek tanúsítják ezt az érdeklődést,²²⁸ hanem az a tizenkét levél, melyet Lajtha a Dél-Amerikába emigrált Fekete Istvánnak – Esteban Feketének – írt 1947 és 1959 között.²²⁹ Fekete a Lajtha-fiúk barátja volt, kezdetben írónak készült, majd végül a festészetet választotta hivatásául. Ezért terelődött Lajthával folytatott levelezésének témája gyakran a festészet technikai kérdéseire, amiről – mint azt korábban Solymosi Tari Emőke megállapította –, Lajtha meglepő szakértelemmel nyilatkozott.²³⁰ Mindezt az indokolja, hogy Lajtha időnként a festészet módszereit a zeneszerzői technikával állított párhuzamba, vagy éppen általános művészeti kérdésként tárgyalta. Ez utóbbira példa a Lajtha által sokat hangoztatott „métier” felmagasztalása, mondván: „Mindenki csak annyit tud mondani, amennyi a mesterségbeli tudása. Olyan szépet, olyan finomat, olyan egyénit, amilyen a

²²⁵ Várnai Péter, „Elfelejtett zeneszerzők”, *Magyar Hírlap* 9/265 (1976. november 9.): 6. Az *Új Ember* folyóiratban néhány nappal később (pénzes) álnévű szerző indulatos válaszcikkben helytelenítette Várnai meglátását, és egyben utalt Lajtha „üvegkeménységű jellemére” és „valláshoz való elkötelezettségére”. (pénzes), „Elfelejtett zeneszerzők”, *Új Ember* 32/47 (1976. november 21.): 2. A cikkben szó esik Radó Polikárp (1899–1974) bencés liturgiátörténészről is, akit a cikk írója, (pénzes) Lajtha gyakori munkatársaként említi. Kettejük kapcsolatáról nincsenek közelebbi adataink, annyi bizonyosnak tűnik, hogy a *Három Mária-himnusz* második tételének („Prosella Mariana”) szövegét – a nyomtatott kotta jegyzetének tanúsága szerint – Radó ajánlotta Lajtha figyelmébe. Lajtha László, *Trois hymnes pour la Sainte Vierge* (Párizs: Leduc, 1964): 6. Jelzet: MZA-LL-LI-Mus 7.066:1.

²²⁶ I.h.

²²⁷ Lajtha 1953. július 30-ai levelében maga is említi Botticelli Madonnáit mint példaképét, 1954. szeptember 17-ei levelében pedig Giotto és iskolájának Madonnáiról ír. Lajtha levele feleségének 1953. július 30-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.363:2 és 1954. szeptember 17-én. *Önarckép tollal* (4), 14. Várnai a Nemzeti Zenedében tanult Ferencsik János karmesterképző osztályában. Akár a szintén a Zenedében tanító Lajthától, akár a Lajthával közeli kapcsolatban álló Ferencsiktől is hallhatott a zeneszerző inspirációjának forrásáról.

²²⁸ A meg nem valósult *Divertissement française* terveiről Solymosi Tari Emőke disszertációjában ír. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 141–143. A darabból zenei szempontok alapján is elemezhető anyag nem maradt fenn.

²²⁹ A levelek adatai a dolgozat (C) függelékében találhatóak.

²³⁰ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 140.

»métier«-je.»²³¹ Sok festőt említ, leggyakrabban Ingres és Dürer neve bukkan fel a követendő példák oldalán, máskor mellettük Fouquet-ra és Clouet-ra hivatkozik „kedvenceiként”²³². A Lajtha által már túlhaladottnak ítélt absztrakt irányt Picasso mellett Braque képviseli, akiket a zeneszerző Schoenberg művészetével állít párhuzamba.²³³ Ezzel kapcsolatban nyíltan kijelenti, hogy „Braque, az abstract ideje elmúlt. Nemcsak a festészetben, hanem a zenében is.”²³⁴ 1959 márciusában Picasso és Stravinsky művészete között vont párhuzamot, mindkét esetben az „egyszerűség túlzásának” nevezett torzítást, a humánus hiányát kifogásolva művészetükben.²³⁵

A zenét és a festészetet szintén a Feketével folytatott levelezésben többször párhuzamba állítja Lajtha. 1954 elején Fekete egy véleményezésre megküldött rajzáról megállapítja, hogy „szinte zenei ritmusa van”, az alkalmazott színeket pedig a hangszereléshez hasonlítja.²³⁶ Fekete elé mintha saját pályáját és céljait állítaná Lajtha példaként: igyekszik őt megóvni, sőt inkább eltéríteni a Picasso hatásának tulajdonított „barbárságtól”, a művészet lényegét pedig – saját ideáljaira hivatkozva – „a szépség keresésében” deklarálja.²³⁷

1962. november 26-án Lajtha beszédet tartott Medveczky Jenő a Csók Galériában rendezett első budapesti önálló kiállításának megnyitóján. Az előadásszöveg a kiállító művészeiről és a kiállított alkotásokról kevés információt árul el, annál inkább sokatmondó azonban Lajtha nézeteit illetően. Mintha ezúttal a nyilvánosság számára foglalná össze a zeneszerző a korábban Feketének levélben kifejtett gondolatait, és ezúttal még radikálisabban hangoztatná zene és festészet rokonságát.²³⁸ Gondolatmenetének kiindulópontja, hogy sem a zene, sem a festészet nem bírja el a fogalmiságot, és mindkét művészeti ág a szavak hatáskörén túl kezdődik.²³⁹ Lajtha szerint mindkét művészet

²³¹ Lajtha levele Esteban Feketének 1953. február 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.359:1.

²³² Lajtha levele Esteban Feketének 1959. március 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.486:1.

²³³ Lajtha levele Esteban Feketének 1954. január 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.370:1.

²³⁴ I.h.

²³⁵ Lajtha levele Esteban Feketének 1959. március 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.486:1.

²³⁶ „Színeid bátrak és frissek, harmonikusak ellentétekben is, ki-kiszól az együttesből, mint a zenekarból egy-egy vidám trombita.” Lajtha levele Esteban Feketének 1954. január 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.370:1.

²³⁷ Lajtha több helyen hivatkozik a párizsi rádióknak adott interjújára, melyet hol a 1944-re, hol 1947-re datál, az idézett kijelentést azonban szó szerint ugyanúgy közli. A francia riporter kérdésére, hogy mit csinált azokban az időkben, amíg nem volt jelen Párizsban, így válaszolt: „J'étais à la recherche de la beauté perdue”. Lajtha levele Feketének 1954. január 2-án. Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. december 29-én. Gách Marianne: „A szépséghez sokféle út visz. Lajtha László a zenei stílusról, a balettről, a filmről” *Film, Színház, Muzsika* 6/49 (1962. december 7.): 8–9. Gyűjteményes kiadása: LÖI I. 297–299.

²³⁸ Lajtha László, „Megnyitó beszéd Medveczky Jenő kiállításán”, LÖI I., 287–288.

²³⁹ Lajtha a következőképpen fogalmaz: „[a] zene ugyanúgy nem bírja el a fogalmiságot, mint a festészet. A zene nem tud fogalmakat kifejezni, mint ahogy a képnek sem novellisztikus a tárgya. Mindkét

„anyagszerű valamin” keresztül mondja el a „megfoghatatlant”. A leginkább lényeges közös jellemzőt Lajtha a „festői zeneiséget” végül a formában jelöli meg, ami a zene és a festmények egyensúlyát egyaránt biztosítja. Sokatmondó, hogy a festmények színeit hangsúlyosan zenekari műhöz hasonlítja:

[Medveczky] képei olyanok, mint egy zenekari mű. Mintha színei egy-egy hangszerként szólalnának meg; úgy foglalhatjuk szemünkkel egységbe gazdag és változatos színeit, mint ahogy fülünkkel élveznénk egy nagy zenekar pompás, sok hangszerből összetett, finom raffinement-nal összeválogatott hangzását.²⁴⁰

A Magnificat zenei megformálásának a komponista által is emlegetett festőisége a szólamok finom kidolgozottságában válik érzékelhetővé. A hangzásvilágot ezen kívül a misékben is tapasztalható hangszerközpontúság jellemzi. Az orgona szólamának az énekszólamokkal való egyenrangúságát Lajtha egyértelműen ki is nyilvánította, amikor levelében így fogalmazott: „[a] kompozíciót női hangra és orgonára írtam. (Tehát nem orgona-kísérettel.)”²⁴¹ Ezt a vokális és instrumentális szólamok közötti egyenrangúságot teszi hangsúlyossá a művet nyitó, nem kevesebb mint harminckét ütemnyi terjedelmű orgonabevezető, melyben megjelenik mindhárom dallam, amely mű folyamán az énekszólamban is feltűnik, és a struktúra kialakításában meghatározó jelentőségűnek bizonyul (12. táblázat). Nemcsak a bevezetés, de a teljes kompozíció lekerekítése is az orgonáé: nyolcütemes utójátékban csendül ki a hálaének gyengéd intimitása. A kompozíció középpontjában szintén az orgona áll, tizennégy ütemes közjáték kadenzaszerű lezárással lendíti tovább a zenei folyamatot.

Az orgonás szakaszokkal kijelölt hármassággal konvergál a gregorián idézetek egyenlő elosztása a három részben. A gregorián dallamok megszólalásait Lajtha az orgonán pedálbasszussal egészíti ki, ami mellé bizonyos helyeken további melodikus anyag is társul. Bár első pillantásra egyértelműnek tűnhet a gregorián idézet recitativoszerű nyolcadainak és az orgona nyolcadainak egyeztetése az előadók részéről, Lajtha szándéka ettől eltér. A műről írt elemzésében hangsúlyosan utal a szólamok – a recitáló kórus és a melódiát játszó orgona – egymástól ritmikailag független mozgására: „a gregorián idézeteket alul egy igen mély orgonapedál-basszus kíséri, felette meg egy

művészet lényege ott kezdődik, ahol a szavakban elmondható dolgok végződnek; a léleknek oly mélységét idézik, ahová a fogalom, a szó nem képes eljutni.” Lajtha, *Megnyitó beszéd*, i.m., LÖI I., 287.

²⁴⁰ Lajtha, *Megnyitó beszéd*, i.m., LÖI I. 288.

²⁴¹ Kiemelés Lajthától. Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. *Önarckép tollal (4)*, i.m., 14.

»douce flûte« játszik egy a recitáló kórustól egészen független dallamot.»²⁴² Ennek a ritmikai függetlenedésnek egy további formája, az egyenletes kísérőfiguráció vagy ostinato és a szabadon éneklő dallam kettőssége két másik Lajtha mű, az 1945-ben írt 3. vonóstrió („Erdélyi esték”, op. 41) és az 1964-ben befejezett fuvolára és zongorára készült Koncertszonáta (op. 64) zenei megoldásai között is felbukkan.²⁴³

Ugyanakkor az orgona és a gregorián idézetek hármassága között nem teljes a megfelelés, mivel nem minden esetben egyforma az a struktúra, melybe illeszkednek. Elsőként a 67. ütemben hangzik fel a *Liber officii*re hivatkozó, recitativószerű szakasz, amelyhez az orgona dallama mintegy ellenszólámként társul. A következő orgonás szakaszt (86–99. ütem) közvetlenül követi a második gregorián idézet a „Fecit potentiam” szövegre (100–105. ütem). A harmadik gregorián idézet az orgonabevezetőből megismert B és C dallam kóruson történő felhangzását követi (133–134. ütem). A 142. ütemben jelentős fordulathoz érkezik a zenei folyamat, amit többek között az eddigiekhez képest nagy hangerejű, ff dinamika emel ki. Az említett szakasz különlegességét az adja, hogy szerkesztésmódja hasonlít a gregorián idézetéhez: ahhoz hasonlóan itt sincsenek ütemvonalak, hanem egy recitativószerű, és közben egyre gyorsuló tempójú, melizmákkal lejegyzett zenét komponált Lajtha az „Et Spiritu Sancti” szövegre. A kezdetben a gregoriánhoz társított szerkesztési elv ezen a ponton saját invencióhoz, saját dallamhoz társul, és ezen a módon mondja ki Lajtha a Magnificatban a szentlélek nevét.

12. táblázat. A Magnificat (op. 60) formai elemzése

Ütemszám	1–32.	33–66.	67.	68–85.	86–99.
Téma	A, B, B, C, C	A variáns	D (gregorián allúzió)	E	F
Megjegyzés	orgonabevezető; a témák közjátékokkal tagolva		„Psalmodie lente et expressive”	orgona- közjáték, új tematikus anyag a kóruson	orgona- közjáték

²⁴² Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2. A levél egy részletét közli Gyenge Enikő, *Őnarckép tollal (4)*, i.m., 13–14.

²⁴³ Az említett két kompozíció összefüggéseivel a Lajtha ritmuskonceptióját vizsgáló fejezetben foglalkozom részletesen.

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd

Ütemszám	100–105.	106–132.	133–134.	135–172.	173–180.
Téma	G (gregorián allúzió)	B variáns, C variáns	H	I	J
Megjegyzés	„Psalmodie lente et expressive”	a C téma kóruson és orgonán unisono hangzik el	„Psalmodie lente et expressive”	a 142. ütemben a gregorián idézetek szerkesztéséhez hasonló szakasz	orgona- utójáték

Figyelmet érdemel az is, hogy mely dallamokat választotta Lajtha az orgonabevezetőben felhangzó motívumok közé a számos témát és variánsait felvonultató melódiák tárházából. A bevezetőben az A dallam egyszer hangzik fel, a B és C dallamot kétszer játssza el az orgona. A kóruson mindhárom téma csupán egyetlen alkalommal csendül fel, ezzel egy bizonyos szövegrészlethez kapcsolódva. Az A téma azonnal a kórus „Magnificat” szóra énekelt belépésénél jelenik meg (48a kotta). A B téma a teljes kompozíció lezárása felé közeledve, a második gregorián szakaszt követően, a 108. ütemtől hangzik fel a „Deposuit potentes de sede” („hatalmasokat elűzött trónjukról”) szövegnél (48b kotta). Ezt nem sokkal követi a C téma megszólalása a 113. ütemtől az „Esurientes implevit” („az éhezőket minden jóval betölti”) szövegrészletnél (48c kotta). Mindebből feltűnhet, hogy Lajtha levélbeli vallomásainak dacára elsősorban nem a Szentanya portréjához kapcsolódó sorokat emelte ki Mária hálaénekének textusából, hanem inkább az általános érvényű, Isten igazságszolgáltatásában bízó és abban nyugodalmat találó gondolatokat hangsúlyozta a Magnificat zenei struktúrájának kialakításával.



48a kotta. Magnificat, 33–37. ütem. (A) téma. „Magnificat”



48b kotta. Magnificat, 108–111. ütem. (B) téma. „Deposuit potentes de sede”

III. Lajtha és a magyar zenei közbeszéd



48c kotta. Magnificat, 113–115. ütem. (C) téma. „Esurientes implevit”

Négy évvel a Magnificat befejezése után Lajtha még egyszer visszatért Mária alakjához. 1958-ban komponálta *Trois hymnes pour la Sainte Vierge* (*Három Mária-himnusz*) című művét a Magnificatéval megegyező apparátusra, azaz háromszólamú nőikarra és orgonára. A darab ősbemutatóján 1962. április 28-án Nadia Boulanger vezényletével nem a teljes mű, hanem csak az első két tétel – *Sequentia de Virgine Maria* (szöveg: Anonymus Zagrabiensis) és *Procella Mariana* (szöveg: Anonymus Gallicus) – hangzott el. 1961. április 11-én Lajtha készülöben lévő munkái között említ egy Boulanger számára tervezett *Missa Pauperumot*, melynek offertóriuma egy középkori latin Mária-himnusz lett volna.²⁴⁴ Mivel Lajtha szerint ez a szöveg „a readingi bencés kolostor kéziratárában” található, semmi esetre sem a *Három Mária-himnusz* harmadik, Pázmány Péter szövegét felhasználó darabjáról, hanem egy negyedik Mária-himnusztól lett volna szó.²⁴⁵

Lajtha már a komponálás idején szem előtt tarthatta, hogy csupán az első és a második tétel önmagban is megállja a helyét a koncertműsoron, számíthatott a töredékes bemutatóra – legalábbis erről árulkodik, hogy a második és a harmadik tétel végén egyaránt perendnosi utasítást írt a partitúrába. Az első tétel végén az orgona nyolcadfigurációja kissé lezáratlan hatást kelt, miközben a második tétel végének utolsó hét üteme feltűnően kiszélesedik, a kórus szólamai itt statikus akkordokból állnak, ezzel is a lezárás érzetét erősítve a hallgatóban. Ugyanakkor nincsenek információink arra vonatkozóan, hogy a potsdami koncerten miért csak az első két tétel hangzott el, hiszen a művet kiadó Leduc leveléből az derül ki, hogy ekkor már a harmadik tétel is készen volt.²⁴⁶ Ugyanebből a levélből a mű kottaképe által sugallt zenei megoldásokhoz képest szokatlanul nagyszámú előadói apparátusra következtethetünk. Levelében ugyanis Gilbert Leduc tudósít az első és a második tétel nyomtatványainak készülésétől, ami

²⁴⁴ A kockás füzet, 65.

²⁴⁵ I.h.

²⁴⁶ Leduc kiadatlan levele Lajthának 1961. december 28-án. MZA-LL-LI-8.586:1.

alapján az amerikai ősbemutatóhoz nem kevesebb mint háromszáz darab szólamkottát rendeltek.²⁴⁷

A *Három Mária-himnusz* lehetséges modelljeit kutatva említést érdemel, hogy szintén Boulanger mutatta be 1939. március 14-én Francis Poulenc *Litanies à la vierge noire* (op. 82, 1936) című, Lajtha művének apparátusával megegyezően háromszólamú női karra (SSA) és orgonára komponált művét.²⁴⁸ Mivel Lajtha jó kapcsolatot ápolt Boulanger-val, minden valószínűség szerint ismerhette Poulenc kórusművét, sőt bizonyos tekintetben mintaként használhatta saját Mária-himnuszai 1958-as megfogalmazásakor. Annál inkább feltételezhető valamiféle szándékos vagy akár tudattalan utalás, mivel a francia zeneszerző kompozícióját Pierre-Octave Ferroud tragikus, halálos kimenetelű autóbalesetének híre inspirálta.²⁴⁹ Az 1936 augusztusában bekövetkezett végzetes baleset idején mindössze harmincöt esztendőes Ferroud a Lajtha műveit alkalmanként műsorra tűző, 1932 és 1939 között Franciaországban működött kamarazenei egyesület, a Triton alapítója volt,²⁵⁰ és éppen egy magyarországi autóbalesetben, Debrecenből Lajthával együtt Budapestre tartva lelte halálát.²⁵¹ Az *Est* napilap megszólaltatta a tragédiával kapcsolatban a balesetet egyedülként túlélő Lajthát, akinek visszaemlékezése szerint a két francia teste fogta föl az autó súlyát, így élhette ő túl a balesetet.²⁵² Poulenc a gyász hírt követően néhány nappal – visszaemlékezése szerint

²⁴⁷ Leduc végül csak 150-et nyomtatott, így ketten néznek majd egy kottát. Leduc kiadatlan levele Lajthának 1961. december 28-án. Jelzet: MZA-LL-LI-8.586:1.

²⁴⁸ Nicolas Southon–Roger Nichols, *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart*. (Ashgate, 2014), 131.

²⁴⁹ Southon-Nichols, *Francis Poulenc*, i.m., 234.

²⁵⁰ Lajtha és az 1932 és 1939 között működő Triton kamarazenei egyesület kapcsolatát a magyar nyelvű szakirodalom rendkívül szoros együttműködésként ábrázolja. *Fejezetek*, 111–112. Ennek ismeretében különös, hogy Henry Barraud 1956-ban publikált *La France et la musique occidentale* című könyvében a Triton történetét összegezve sem az egyesület tagjai között, sem a Triton koncerteken rendszeresen közreműködő komponisták között nem említi meg Lajtha nevét. Barraud a Triton tagjainak számát tizennyolc főre teszi. A következő szerzőket említi név szerint: Milhaud, Honegger, Poulenc, Jacques Ibert, Claude Delvincourt, Jean Françaix, Marcel Delannoy, Emmanuel Bondeville, Henri Tomasi, Manuel Rosenthal, Jean Rivier. A külföldi tagok közül Pittaluga, Dallapiccola, Prokofjev, Igor Markevitch, Harsányi Tibor, Marcel Mihalovici és Bohuslav Martinů neve kerül említésre. Barraud említést tesz azon szerzők műveiről, akik nem a Triton tagjai, de műveik alkalmanként szerepelnek az egyesület programjain. Itt Henri Martelli és Alexandre Tansman nevét listázza. Henry Barraud, *La France et la musique occidentale* (h.n.: Gallimard, 1956), 156–158. A Grove lexikon a Florent Schmitt-tanítvány és Triton-alapító Pierre-Octavian Ferroud-ról írt szócikkének szerzője, Claude Rostand, a Triton zeneszerzői között Bartók, Dallapiccola, Hindemith, Honegger, Janáček, Martinů, Milhaud, Poulenc, Prokofjev, Schoenberg és Stravinsky nevét említi. Claude Rostand, „Ferroud, Pierre-Octavian”, *Grove Vol. 8.*, 726.

²⁵¹ N.N., „Borzalmas autószerencsétlenség áldozata lett Debrecen mellett Ferroud francia zeneszerző és Dutilleux francia festőművész. Lajtha László, a kocsis harmadik utasa sértetlen maradt”, *Pesti Napló* 87/188 (1936. augusztus 18.): 5.

²⁵² N.N., „Beszélgetés Lajtha László zeneszerzővel, a hortobágyi francia halálautó egyetlen életben maradt utasával”, *Az Est* 27/189 (1936. augusztus 19.): 11.

az emberi élet törekenységének megrázó felismerése hatására – elzarándokolt a roc-amadouri kápolnában található fekete szűz szobrához, és ennek élménye inspirálta őt a *Litanies* megírására.²⁵³ A művet egy közel két évtizeddel később, 1953 októberében a francia rádió részére adott, Claude Rostand-nal folytatott interjúban első vallásos műveként nevezte meg Poulenc.²⁵⁴

A himnuszok zenéjén nem érzékelhető közvetlenül a tragédia emléke, ahogyan Breuer a harmadik tétellel kapcsolatban fogalmaz, túl van minden „megélt tragédián”,²⁵⁵ és a darabok éterien finom hangzása, transzcendens asszociációi a zeneszerző lelkének rezdüléseibe engednek betekintést.²⁵⁶ Az első himnuszban megzenésített szöveget – *Sequentia de Virgine Maria*, ismeretlen zágrábi szerzetes munkája – latinul és magyar fordításban egyaránt megtalálhatjuk a Babits Mihály által szerkesztett *Amor sanctus* című, középkori himnuszokat tartalmazó kötetben, mely 1933-ban látott napvilágot.²⁵⁷ A tétel zenei szövete puritán, ám különleges hangzasképei mégis sokszor keltik a madrigalizmus hatását. Lajtha gyakorlatilag egy imitációra építi fel a tétel struktúráját. Az orgona kétütemes bevezetőjéhez elsőként az első szoprán szólam csatlakozik egy oktávval mélyebb kezdőhangról. Amikor a kóruson felhangzik a „Maria” szó, az orgona elcsendesül. Ez a folyamat még kétszer ismétlődik meg, másodjára szekund eltéréssel lép be a második szoprán szólama, majd harmadjára immár három ütemnyi bevezető után az alt szólam lép be két oktávval mélyebben az orgonánál. Az orgona tovább folytatná az imitációs motívum negyedik megszólalásával, ám ekkor a teljes kórus megszólal, mintegy a közösség erejével magához ragadva a zenei folyamat irányítását.

A harmonizálás igen szabad, a hangzás bővelkedik szekundszúrólódásokban és hasonló diszsonanciákban, melyeknek szerepe jellemzően a hangfestés. Ilyen mozzanat például a „de valle miseriae” szókapcsolatnál az orgona szólamában felbukkanó kromatikus lépések szerepeltetése, valamint ugyanezen a helyen az addigi egyenletes ritmika helyett az énekszólam nyolcadainak triolás ritmusképletekkel történő ütköztetése (49. kotta). Ugyancsak figyelmet érdemel harmonizálás szempontjából a tétel lezárása, mely az énekszólamok alapján A-dúr hármashangzaton teljeseedik ki, az orgona azonban

²⁵³ Southon–Nichols, *Francis Poulenc*, i.m., 184.

²⁵⁴ I.h.

²⁵⁵ *Fejezetek*, 231.

²⁵⁶ I.h.

²⁵⁷ Babits Mihály, *Amor Sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1933). Online forrás: <http://mek.oszk.hu/11100/11171/11171.pdf> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.23. A kötet nem található meg Lajtha könyvtárában. A megzenésített szöveg megegyezik a Babits által közölt latin szöveggel.

ettől mintegy független, különös záradékként egy e-moll zárlatot idéző figurációt fűz hozzá a történésekhez, mely harmóniai szempontból az énekszólamok és az orgona unisono, alaphelyzetű A-dúr hármashangzatát (A-Cisz-E) néhány nyolcad leforgása alatt korántsem a lezárás hatását keltő kvart-szext akkordfordítássá (E-A-Cisz) értelmezi át (50. kotta). Az énekszólamok sem A-dúrban mozognak, hanem inkább egy A alapú eol skáláról van szó, melynek utolsó öt ütemében Lajtha megemeli a tercet, így világosítva ki a hangzást.

The image shows a musical score for two parts: S. II. (Soprano II) and Org. (Organ). The S. II. part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are "de val - f - le p mi -". The Org. part is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

49. kotta. *Három Mária-himnusz* – 1. tétel (*Sequentia de Virgine Maria*), 18–21. ütem

The image shows a musical score for three vocal parts (S. I., S. II., C.) and piano accompaniment. The vocal parts are in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are "A - men." The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

50. kotta. *Három Mária-himnusz* – 1. tétel (*Sequentia de Virgine Maria*), 59–62. ütem

A második tételben, a *Procella Mariana* című himnusz megzenésítésében összetettebb hangzásképpel dolgozik a zeneszerző. A tételt tizenegy ütemnyi imitációs orgonabevezető nyitja, mely különleges harmóniakat jár be, majd az instrumentális szakasz H-dúr lezárását követően a *capella* szólal meg a nőikar, folytatva a zárlat hangnemét. A tételre erősen melizmatikus dallamépítkezés jellemző, helyenként tizenhárom, sőt tizenöt ütemnyi dallamívet foglal össze Lajtha egyetlen szótagra: az „angelorum” szó esetében tizenöt ütemnyi melizma (17–31. ütem), a „Desolatos”

esetében kilenc ütem (54–63. ütem) hangzik el. Ugyanakkor ebben a tételben is meghatározó eszköz az imitációs szerkesztésmód mellett az orgona és az énekkar két külön tömbben történő kezelése, valamint a nagyrészt izoritmikus ritmusszerkesztés. Mindezek a megoldások feltehetően megkönnyítették a kifejezetten nagyszámú előadói apparátus összefogását, számos intonációs és ritmikai akadályt hátrítva el a kórus útjából.

A harmadik és egyben zárótételben Lajtha kevésbé törekedett a ritmikai egyszerűsége, sőt a harmonizálás terén is merész és a kórust nehéz feladat elé állító megoldásokkal dolgozott. A művet nyitó kórusbelépés azonnal egy ilyen kritikus pont, mivel az orgona c-moll akkordja fölött a kórusnak unisono D hangon kell belépnie. Hasonlóan különleges hangzásokkal tűzdelte meg Lajtha a teljes művet, csupán egy kiragadott, de jellemző példa az „Illuminatrix” szó megzenesítése. Az orgona Esz-dúr hármashangzatot ír körül, ám egyik szólamában az Esz-hez viszonyítva tirtónusz távolságra lévő A is felhangzik, jóllehet csak átmenőhang formájában. A kórus szólamaiban ennél hangsúlyosabb helyen, a 3/4-es ütem második negyedén Esz-A-B hangok hangzanak egyszerre, a fősúlyokon pedig az orgona Esz-dúr akkordjával az első szoprán szólamának D hangja interferál (51. kotta).

The image shows a musical score for the 51st system of the 'Három Mária-himnusz' (3rd movement). The score is in C minor and 3/4 time. It features three vocal parts (I, S, C) and an organ accompaniment. The lyrics are: 'Il - lu - mio - na - trix, te - ne - bras ex - clu - dens. Retenez ... beaucoup ...'. The organ part includes markings like 'Fl. douce', '(pp)', and 'perdendosi'. The vocal parts are marked 'pp' and 'toujours pp'.

51. kotta. *Három Mária-himnusz* – 3. tétel (*Canticum de Magna Hungariae Regina*), 19–20. ütem

Ezek a helyek Lajtha zeneszerzői gondolkodásának linearitására hívják fel az elemző figyelmét.²⁵⁸ Ezt a jellegzetességet Lajtha azon nyilatkozatai is alátámasztják, melyeket a polifóniáról és annak lehetséges típusairól hangoztatott. Weissmann János a címzettje annak az 1958. augusztus 29-én – tehát éppen a Három Mária-himnusz komponálása idején – írt levélnek,²⁵⁹ melyben a zeneszerző elhatárolódik az úgynevezett imitációs vagy lineáris polifóniától – így a fúgától vagy kánontól –, egyszerűbb szerkesztésmódnak tekintve azt az egyidejű, de egymástól független dallamok mozgásából kialakuló polifóniával szemben. Lajtha ez utóbbi típust használta a levélben „utolsóként” definiált alkotásaiban, melyek közül a fúvós-kvartettet, a 3. és a 7. szimfóniát említi meg,²⁶⁰ előképeiként pedig közelebbről meg nem nevezett „régí nagy mesterekre” hivatkozik.²⁶¹ Az ilyen szerkesztésű polifóniában Lajtha szerint az egyszerre megszólaló dallamok „vertikális keresztmetszete csak külső szemléletre harmónia”.²⁶²

A polifónia mibenlétét fejtegetve Lajtha egy nagymúltú zeneelméleti vitához kapcsolódik. A különböző dallamok mozgásából kialakuló harmóniákról Knud Jeppesen írt a Palestrina-stílus kapcsán – elméletének magyar recepcióját Dalos Anna 2007-es könyvében részletesen ismerteti.²⁶³ Ezzel a technikával szemben a dallamból és annak különféle saját díszítéseiből kibontakozó polifóniát – mint arra Dalos Anna ugyanitt felhívta a figyelmet –, Molnár Antal írja le Kodály sajátos zeneszerzői technikájaként 1936-os Kodály-monográfiájában.²⁶⁴ Molnár *Gyakorlati zeneesztétika* című könyvében rávilágít a polifónia és homofónia ellentétét kielező szemléletmód pontatlanságára,²⁶⁵ amit Lajtha is vitathatónak tartott.²⁶⁶ Sokatmondó adalék, hogy az 1940-ben elkészült, jöllehet csak több mint három évtizeddel később kiadott *Gyakorlati zeneesztétika*

²⁵⁸ Ménesi harmóniai szempontok szerint, az akkordmenetek alapján igyekszik értelmezni a Három Mária-himnusz szerkezetét, ám éppen az elemzésbeli leírások, a harmóniamenetként értelmezve esetlegesnek ható akkordsorok látszanak igazolni azt a feltevésemet, hogy Lajtha a komponálás során nem harmóniamenetekben, hanem egymással párhuzamosan vezetett dallamvonalakban gondolkodott. Ménesi, i.m., 74–82. Különösen 76. és 78. Ha a Ménesi által leírt alaphangokat dallamként értelmezzük, nyilvánvalóbbá válik a zenei logika.

²⁵⁹ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.476:1.

²⁶⁰ I.h. Lajtha különös módon „utolsó kompozícióiként” az egy évtizeddel korábban, 1947-ben írt *Quatre Hommages*-ra (op. 42) és az egy évvel később, 1948-ban komponált 3. szimfóniára (op. 45) is hivatkozik a valóban frissen befejezett 7. szimfónia (op. 63) mellett.

²⁶¹ I.h.

²⁶² I.h.

²⁶³ Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi: 2007): 248–251. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz* (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1925); Uő, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1935).

²⁶⁴ Dalos, i.m., 255.

²⁶⁵ Molnár Antal, *Gyakorlati zeneesztétika* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 724.

²⁶⁶ „Hogy mit tartok vitathatónak? Pl. hogy éles választó-vonalat húzol a polyphonia és a homophonia között.” Lajtha levele Weissmann-nak 1958. augusztus 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.476:1.

„Polifónia és homofónia” című fejezetében Molnár a 15–16. századbeli hagyományok követésének modernkori lehetőségeire éppen Lajtha 1936-ban írt op. 23-as kórusainak „vonalszerkezetét” hozza példaként.²⁶⁷

Az op. 23-as Két kórus polifóniája kapcsán Breuer szavai összecsengenek Molnár fentebbi megállapításával, szerinte Lajtha „a későgótikus németalföldi mesterek polifóniáját idézi fel 20. századi köntösben”.²⁶⁸ A zeneszerzőnek ez az 1936-ban írt *a cappella* kórusműve és a bő két évtizeddel később született Három Mária-himnusz az egyenrangú szólamok mozgásából szerkesztett struktúra terén hasonlóságot mutat. Hangzaskép tekintetében azonban, míg a Két kórus érezhetően Kodály kórusműveit idéző fordulatokkal dolgozik, addig a kései kórusmű merész disszonanciái és a helyenként végletekig önállósított szólamok immár Lajtha kiforrott zenei stílusát képviselik.

A zenei jellemzők és a szövegválasztás egyaránt azt támasztja alá, hogy a kései alkotókorszak kórusművei a korábbi vokális kompozíciókétól eltérő inspirációs források találkozásából születtek. Hozzájárulhatott ehhez Lajtha kapcsolati hálójának alakulása – a kapcsolat az orgonista Gergely Ferencsel vagy a mélyen vallásos Tóth Margittal –, a lehetséges előadások reménye a Ferencesek Templomában, vagy éppen Lajthának az a vágya, hogy Becket Tamás mártíromságának 1948-as filmzenei megfogalmazása után a krisztusi önfeláldozás gesztusát a szovjetizálódó Magyarország tragikus körülményeinek kontextusában – és egyúttal talán saját világnézetében is – átértékelje és nagyszabású kompozícióban örökítse meg.

²⁶⁷ Molnár, *Gyakorlati zeneesztétika*, i.m. 725. A hivatkozott Lajtha-mű: *Chanson és Rondel* (két vegyeskar Charles d'Orléans verseire). A kompozíciót 1936. április 22-én a Trtition egyesület koncertjén, Párizsban mutatták be. *Fejezetek*, 135.

²⁶⁸ *Fejezetek*, 135.

IV. A ritmusformulák jelentésrétegei Lajtha zenéjében – Táncok és indulók

1. Ritmusról, táncról és táncosokról

1948 után a szovjetizálódó Magyarországon a tánczene a szórakoztató zene egyik kategóriáját jelentette,¹ amibe beletartoztak a táncdalok éppúgy, mint a jazz és az egyéb tánc típusokhoz gyakorlati célra komponált zenék.² A szórakoztató zene területéhez tartozott a tánczene mellett a kabaré és az esztrád, valamint a népzenefeldolgozások is. Ez utóbbi kategorizálás alapján tehát a Lajtha műveit is rendszeresen műsorra tűző Fővárosi Népi Zenekar és az Állami Népi Együttes a szórakoztató zenét szolgáltató együttesek közé tartozott. Mint arról dolgozatom korábbi fejezetében már ejtettem szót, a komponista rendszeresen készített népdal- és népzenefeldolgozásokat, valamint az esztrád műfaj területére is kirándult,³ így kijelenthetjük, hogy jelen volt – ha nem is feltétlenül önszántából – a magyar szórakoztató zenei piacon. A következő fejezetben e felületes kapcsolatnál mélyebbre tekintve többek között arra is keresem a választ, hogy Lajtha tánckoncepciója mutat-e bármiféle párhuzamot a korszak általános elképzeléseivel, illetve hogy a különböző tánc típusokhoz – adott esetben a nyugati standard táncokhoz és a néptánchoz – milyen jellemző jelentésrétegek tapadnak a zeneszerző írásaiból és műveiből leszűrhető tanulságok alapján.

A ritmusról mint zenei komponensről Lajtha kevés alkalommal tett írásos vagy szóbeli nyilatkozatot, és az ezekben kifejtett gondolatai sem árulnak el mindent ritmuskoncepciójának jellemzőiről. 1960. március 18-án a zeneszerző 5. szimfóniája második tételének – a kéttételes mű fináléjának – hangszerelésbeli megoldásairól beszélt.⁴ Figyelemre méltó, hogy e megnyilvánulásában Lajtha még az olyan, elsődlegesen ritmusbeli elemet, mint amilyen az ostinato szerepe, nem annyira a ritmika, hanem sokkal inkább a hangszínek irányából közelítette meg:

Nagy tévedés – sajnos, Ferencsik is ebbe a tévedésbe esett – [...] kizárólag a szép hosszú dallamokat realizálni. A *block chinois* fán kísértetiesen kopogó ritmusa, amely pillanatig sem szűnik meg, azt is mondhatnám, hogy egy

¹ Ignác Ádám, „A tánczene szovjetizálásának kísérlete a Rákosi-korszakban”, in Uő (szerk.), *Populáris zene és államhatalom* (Budapest: Rózsavölgyi, 2017), 27–53., 29.

² I.h.

³ A Mezey Máriának szánt esztrádműsorokról, valamint a népzenefeldolgozások háttéréről lásd dolgozatom 1.1. alfejezetét.

⁴ *A kockás füzet*, 17–18.

sajátos ostinato és az ugratott vonók, amelyeknek úgy kell hangzaniuk, mint a dobpergésnek, a dallammal egyenrangú zenei faktorok.

Egyszer majd beszélgetünk külön arról, hogy a hangszerelés, hangzás, szín milyen elválaszthatatlan kelléke a muzsikának, és hogy semmivel sem alsóbbrendű a dallamnál, ritmusnál, harmóniánál, polifóniánál.⁵

Bár első pillantásra Lajtha egymás mellé helyezi a dallamot, a ritmust és a harmóniát, az idézett szakasz lényege mégis sokkal inkább a hangszínek és a hangszerelés fontosságának hangsúlyozása, semmint a ritmikai elem szerepének tisztázása a zenei építkezésben.

Egy néhány nappal később, 1960. március 21-én lejegyzett beszélgetésben a ritmus természetességére hívja föl a figyelmet Lajtha:

Még a ritmus is természet adta. Normálisnak fogjuk érezni az egészséges szív dobogásának ritmusát. Ha gyorsul, izgalom jele, ha lassul, az erők elgyengülését mutatja. Ahogy a szív egyre gyorsabban ver, ha lázas, ha izgatott, úgy az *accelerando*, akár akarjuk, akár nem, izgalmat, tehát emocionális agitáltságot fog kifejezni.⁶

A zeneszerző szóhasználata mintha nem lenne egyértelmű ezen a ponton, hiszen amit a szív gyorsuló vagy lassuló dobogásával párhuzamba állít, az nem a ritmus, hanem a tempó. Nem a lassabban, hanem a szabálytalanul verő szív jelezheti „az erők elgyengülését”.⁷ Mindenesetre az idézetben foglalt élettani párhuzam már az 1940-es évektől felbukkan a magyar zenéről folytatott közbeszédben. Ismét Molnár Antal *Gyakorlati zeneesztétikájára* hivatkozhatunk, amelynek „Ritmus” fejezetében szintén az emberi test fizikai reakcióit állítja párhuzamba a zene által kifejezett érzelmekkel. Lajtha fentebb idézett megfogalmazásának – „Még a ritmus is természet adta” – előképét vélhetjük megtalálni, amikor is Molnár idézi Arisztotelész gondolatát: „A ritmus a természetünkben rejlik.”⁸ A továbbiakban a ritmikai jelenségek magyarázatát Molnár ugyancsak a Lajtháéhoz hasonló szervi hasonlaltal folytatja: „Ritmikus hullámozása van a be- és kilégzésnek [...] Csendes, egyenletes ritmus az ember benső nyugalmára, gyors, szaggatott ritmus izgalomra utal.”⁹ Mozart *Szöktetésének*, pontosabban az egyes karakterekhez társuló zenének ritmikájáról azonban már az egyenletesség és

⁵ I.h.

⁶ *A kockás füzet*, 38–39.

⁷ I.m., 38.

⁸ Molnár Antal, *Gyakorlati zeneesztétika* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 81.

⁹ I.m., 83.

egyenletlenség kettőségében ír: „Valamely figura aszerint lesz nyugodtabb vagy zaklatottabb hatású, hogy közelebb van-e az egyenletességhez avagy távolabb van tőle.”¹⁰

Lajtha tehát nem nyilatkozott sem sokat, sem igazán mélyen a ritmusról és a hozzá kapcsolódó zenei jelenségekről, vagy legalábbis nem fogalmazott egyértelműen, amikor ezekről a témákról írt vagy beszélt. Ezért ritmuskoncepciójának részleteiről elsősorban az egyenletes ritmikai figurációkon alapuló zenei műfajokról – táncokról és indulókról – vallott nézetei, valamint az e műcsoporthoz tartozó kompozícióinak vizsgálata révén alkothatunk pontosabb képet. Informatív lehet a tánc típusok kiválasztása, az egyes nagyobb lélegzetű művek dramaturgiáján belül nekik juttatott szerep, vagy éppen a zsánerszerű darabokhoz társított zenei jellemzők, továbbá az indulószerű tételtípusokban az ostinato figuráció fölött kibontakozó dallamok megformálásának mikéntje.

Lajtha népzene tudósként harmincas évei derekán beszélt először nyilvános fórumon a táncról, ráadásul igen reprezentatív körülmények között, ugyanis 1928 októberében a Prágában rendezett nemzetközi népzenei kongresszuson „Népies játékok és táncok Magyarországon” címmel tartott előadást.¹¹ 1984-ben napvilágot látott kismonográfiájában Berlász Melinda felhívja a figyelmet arra, hogy Lajtha tánc iránti érdeklődése korábbi, mint az ebben a tárgykörben készült írásai.¹² Berlász itt Lajtha 1921-es gyűjtéseire hivatkozik, melyek alkalmával Lajtha tánclejegyzéseket próbált készíteni, feltehetően Bartók példájának ösztönzésére.¹³ Breuer listázza Lajtha 1920-as években a Magyar Néprajzi Társaságban tartott előadásait,¹⁴ és arra irányítja rá a figyelmet, hogy ezen előadások között a néptánc kutatással foglalkozó téma nem szerepel. Ugyanakkor Breuer is említi az 1920-as évek kezdetétől a néptáncgyűjtés és -kutatás területén Lajtha által végzett úttörő munkát, ami alapján „e néprajzi tudományág megalapítójának” és

¹⁰ I.m., 104.

¹¹ Berlász Melinda, *Lajtha László* [=A múlt magyar tudósai] (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 94. Lajtha László, „Népies játékok és táncok Magyarországon”, *LÖI* I., 169–172. Lajtha előadásának szövege megjelent a *Zenei Szemle* 1929-es évfolyamának első kötetében, a prágai kongresszuson szintén felszólaló Bartók Béla előadásának szövegével egy lapszámban. Különös ugyanakkor, hogy míg Bartók „Zenefolklore-kutatások Magyarországon” című írásáról a folyóirat előszava kiemeli, hogy a szöveg az első nemzetközi népművészeti kongresszuson hangzott el, addig Lajtha írását egyszerűen csak „tanulmányként” listázza. N.N., „A Zenei Szemle 1929. évi I. kötetének tartalmából”, *Zenei Szemle* 13/1 (1929): oldalszám nélkül. Ugyanakkor a lapban közölt cikk lábjegyzete jelzi, hogy Lajtha szövege is a prágai kongresszuson hangzott el. Míg Bartók 1928. október 10-én a IV. szakosztályban, addig Lajtha október 8-án az V. szakosztályban tartott előadást. *Zenei Szemle* 13/1 (1929): 13. és 31.

¹² Berlász, *Lajtha László*, i.m., 92–93.

¹³ I.m., 92–93. A gyűjtésekről és a kísérleti lejegyzésekről közelebbi információt nem közöl a kiadvány.

¹⁴ *Fejezetek*, 65. Breuer felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy Lajtha az 1928 után kialakuló nemzetközi tudományos kapcsolatok miatt csupán alkalmi résztvevője maradt a felolvasóüléseknek. Breuer szerint ugyanakkor az 1920-as évek publikációi Lajthát elsősorban hangszertörténésznek mutatják. I.m., 59.

Magyarországon „első magas színvonalú művelőjének” nevezi őt.¹⁵ Breuer megállapítását érdemes kissé árnyalnunk, hiszen az 1920-as évekre, azaz Lajtha ezirányú munkásságának kezdeti idejére, a magyar néptánckutatás kiemelkedő jelentőségű képviselőjének, Réthei Prikkel Mariánnak életműve gyakorlatilag már lezárult.¹⁶ Réthei munkáira és szemléletmódjának egyes elemeire Lajtha a magyar néptáncról foglalkozó szövegeiben helyenként nyilvánvaló utalásokat találunk.¹⁷

Lajtha életművében tizenöt olyan, publikálásra szánt írást találunk, amelyek valamilyen formában a tánchoz kapcsolódnak. Az 1929 és 1962 között megjelent szövegek elsősorban a néptánckutató megnyilvánulásai: a gyűjtőmunka folyamán elért eredményeket összesíti,¹⁸ az elvégzendő feladatokat – legfőképpen a hangosfilmmel történő gyűjtést – sürgeti¹⁹ vagy egyes esettanulmányokat, népszokásokhoz kapcsolódó mozgássorozatokot ír le.²⁰ Lajtha publikálásra szánt írásaiban csupán két alkalommal szentelt figyelmet műzenei táncformáknak. 1935-ben Galafres Elza Dohnányi zenéjére készült *A szent fáklya* című tánclegendájáról,²¹ 1938-ban pedig Darius Milhaud *Salade* című balettjéről készített recenziót. Figyelemre méltó, hogy mindkét kritika egyfajta külföldi tudósításként jelent meg két francia nyelvű folyóirat, a párizsi székhelyű *Archives Internationales de la Danse*²² illetve a Magyarországon kiadott *Nouvelle Revue*

¹⁵ „Túlzás nélkül állítható: ő [t.i. Lajtha] volt e néprajzi tudományág megalapítója s első magas színvonalú művelője Magyarországon.” *Fejezetek*, 65.

¹⁶ Réthei Prikkel Marián (1871–1925) 1906-ban *A magyar táncnyelv* címmel publikált, 1924-ben *A magyarság táncai* című kiadványa jelent meg. Réthei Prikkel Marián, *A magyar táncnyelv* (Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1906); Uő, *A magyarság táncai* (Budapest: Studium, 1924).

¹⁷ A Lajtha és Gönyey [Ébner] Sándor által írt és *A magyarság néprajza* című kiadvány IV. kötetében megjelent „Tánc” fejezet szakirodalmi hivatkozásai között Réthei Prikkeltől a *Magyar halottastáncok*, *A hajdútánc*, *A hajdútánc eredete*, *A magyar táncnyelv*, a *Nemzeti táncolásunk múltjából* és *A magyarság táncai szerepel*. Lajtha László–Gönyey Sándor, „Tánc”, in *A magyarság néprajza IV. Szellemi néprajz 2.* (Budapest: Egyetemi Nyomda, 1937), 85–149.

¹⁸ Lajtha László, „Népies játékok és táncok Magyarországon”, *Zenei Szemle* 13/1 (1929) és *Az 1928. évi Prágai Nemzetközi Népművészeti Kongresszus Közleményei* (1929). LÖI I., 169–172. Uő, „Tánc”, *A magyarság néprajza*, i.m. Uő, „La danse paysanne [A parasztánc]”, *Visages de la Hongrie* (1938) LÖI I., 181–185. Uő, „La danse hongroise [A magyar tánc]”, *Nouvelle Revue de Hongrie* (1941). Újraközlés: *La Hongrie entre l’Orient et l’Occident* (1944) Az 1941-es szövegben Lajtha lábjegyzetben kiter a csárdás definiálására, ez az 1944-es publikációból kimaradt. *La danse hongroise*, i.m., 535. Uő, „A magyar néptánc”, *Magyar Csillag* (1942. február). Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 176–180. Uő, „Molnár István: Magyar táncgyománkok [könyvismertetés]”, *Ethnographia* 58 (1947): 335. LÖI I., 186. Uő, „Előszó”, in *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés* (Budapest: Zeneműkiadó, 1954), 3–7. Uő, „Bevezetés”, in *Széki gyűjtés* (Budapest: Zeneműkiadó, 1954), 3–10. Uő, „Előszó”, in *Dunántúli táncok és dallamok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962), III–XVII.

¹⁹ Lajtha László, „A magyar néptánc”, in Molnár Imre (szerk.), *A magyar muzsika könyve* (Budapest: k.n., 1936), 188–190. Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 173–175.

²⁰ Lajtha László, „A kislejárás a Hont megyei Ipolybalogon”, *Ethnographia* 44 (1933): 161–162., LÖI I., 75. Uő, „Kispaládi pünkösddőlő”, *Ethnographia* 46 (1935): 143–144., LÖI I., 76–77.

²¹ „La torche sacrée [A szent fáklya; kritika]”, *Archives Internationales de la Danse* (1935)

²² Az *Archives Internationales de la Danse* Rolf de Maré, a *Ballet Suédois* vezetője által 1931-ben alapított gyűjtemény és folyóirat, mely a társulat táncos-koreográfusának, Jean Börllinnek (1893–1930) emlékére létesült. A gyűjtemény 1952-ig létezett, a folyóirat 1933 és 1936 májusa között negyedévenként jelent

*de Hongrie*²³ hasábjain. A francia kapcsolatokat is ápoló Lajtha feltehetően megrendelésre készíthette ezeket az alkalmi írásokat.²⁴

Lajtha néptáncokkal foglalkozó első, 1928. októberi előadásában a népzeneét annak ritmikája alapján osztotta két csoportra:

A magyar dallamok két főcsoportba oszthatók: az egyik csoportba a szabad ritmusban előadott *rubato* dalok foglalhatók, a másikba pedig a *feszes, egyenletes ritmusú* dalok. Ez utóbbiak bármelyikére táncolnak. Ha nem éneklük, hanem tánchoz játsszák őket, gazdagon kicifrázzák annak a hangszernek technikájából fakadó ornamensekkel, amelyen előadják.²⁵

Bartók 1920-ban erről a csoportosításról a következőket írja: „Az újabb dallamok rendszerint feszes indulóritmusúak: felépítésük (AABA vagy ABBA) többé-kevésbé a kis dalformához áll közel; a régebbi dallamok előadásmódja legtöbbször parlando-rubato, s hiányzik belőlük a hasonló formai felépítés.”²⁶ Izgalmas megjegyzés, amikor ugyanebben a szövegben Lajtha kitér a népszokások mozgásformáira, melyek meglátása szerint az úgynevezett „mozdulatművészet” szempontjából egyelőre feltérképezetlen területet képeznek. Itt hívja fel a figyelmet „a kultikus jelentőségű népszokásokra [...] amelyek legtöbbször ugrásai, mozdulatai, lépései stb. a tánc első alakjának tekinthetők.”²⁷ Későbbi írásai azt tanúsítják, hogy Lajtha évtizedek múltán is hű maradt fiatalkori tánckoncepciójához. 1941-ben – tehát bő egy évtized múltán – a táncre mint „a mozdulat művészetére” hivatkozik,²⁸ egy évvel később „a legősztönösebb művészetnek” nevezi, melynek eszköze nem más, mint az emberi test.²⁹

meg. A gyűjtemény anyagai jelenleg a Bibliothèque-musée de l’Opéra de Paris et au Musée-ben és a stockholmi Operaház gyűjteményében találhatóak. Forrás: https://data.bnf.fr/fr/14841174/archives_internationales_de_la_danse/ Utolsó letöltés dátuma: 2020.01.28. A folyóirat online formátumban nem érhető el.

²³ A *Nouvelle Revue de Hongrie* francia nyelvű magyar folyóirat, amely 1932 és 1944 között jelent meg Budapesten a Société de la Nouvelle Revue de Hongrie kiadásában. Tudományos és szépirodalmi szövegeket egyaránt közöltek.

²⁴ A *Salade*-ről írt recenzió magyar fordítása megtalálható a Berlász Melinda által szerkesztett íráskötetben. Lajtha László, „Un ballet français à Budapest”, *Nouvelle Revue de Hongrie* 58 (1938. május): 456–458. Gyűjteményes kiadása magyar nyelven: LÖI I., 252–254. „A szent fáklya” magyar változata megtalálható Berlász Melinda gyűjteményében.

²⁵ Lajtha, *Népies játékok és táncok Magyarországon*, i.m., 170.

²⁶ Bartók írása megjelent a *Musikblätter des Anbruch* 1920. júniusi számában „Ungarische Bauernmusik” címmel. Fábrián Imre fordításában először Szöllősy András közli. „Magyar parasztzene”, in Szöllősy András (szerk.), *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 83–90.

²⁷ Lajtha, *Népies játékok és táncok Magyarországon*, i.m., 171.

²⁸ „[Q]ui [...] n’est pas un simple rite, mais un art du mouvement, c’est-à-dire une danse.” Lajtha, *La danse hongroise*, i.m., 532., 255.

²⁹ Lajtha, *A magyar néptánc*, i.m., 176.

A korszak politikai áramlatainak változásával magyarázható az az 1930-as évektől hangsúlyossá váló fejtegetés, mely a jellegzetes magyar tánc definiálására tesz kísérletet a magyar emberek életmódja és antropológiája alapján. Ekkortól kerül például előtérbe Lajtha írásaiban a magyarság jellemző életformájának tartott lovas életformából kiinduló táncmagyarázat, mely a felsőtest mozdulatlanságát és ezzel szemben a lábizmok kiemelkedően fontos szerepét hivatott indokolni.³⁰ A magyar táncnak a lovasnép életmódján alapuló magyarázata már rég túlhaladott a tánc tudományban,³¹ a két világháború között azonban a táncról szóló közbeszéd alapvetését képezte. Gyökerei még korábbra nyúlnak vissza: Réthei Prikkel Marián idevágó elméleteiről az 1920-as évek elején például a *Nemzeti Újság* tudósított.³² A cikkben közölt megállapítások közül nem egy bukkan föl Lajtha néptáncszemléletében. Réthei Prikkel említi többek között „zene, nyelv és tánc” hármas egységének gondolatát, mely Lajtha táncsal kapcsolatos írásaiban is feltűnik, 1938-ban például „zene, ének és tánc” hármas egységről ír.³³

A tánc nemzeti jellegét firtató kérdéskörhöz kapcsolódik a magyar tánc és a magyar balett jellemzőinek definiálására tett kísérlet is. A sajátos stílus egyik úttörő példáját Lajtha *A szent fáklya* Galalfrés Elza által készített koreográfiájában vélte megtalálni.³⁴ Bár csupán sejteti az inspirációt, mintha *A szent fáklyára* hivatkozna első balettje, a *Lysistrata* 1937-es premierje után adott nyilatkozatában. Ugyanakkor mintha el is határolódna ettől az iránytól, amikor a *Délibáb* című újságnak megjegyzezi: „[a] balettek cselekménye leginkább a meséhez fordul, újabban a népmeséhez. Itt a valóság

³⁰ Lajtha elsőként 1936-ban *A magyar muzsika* könyvében közölt írásában használja a „lovas-nép” kifejezést. I.m., 189. LÖI 174.

³¹ Mint Berlász Melinda szövegközreadásából kiderül, Martin György 1992-ben felhívta a figyelmet arra, hogy a lovasnép karakterisztikáján alapuló tánc-szemlélet már elavult. LÖI I., 311. Martin a magyar tánc típusokról írt monográfiájában ugyan nem cáfolja nyilvánvalóan az elméletet, ám feltűnő módon a lovasnép kifejezést nem használja, a magyar táncformák ilyen eredetéről nem tesz említést. Martin György, *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* (Budapest: Planétás Kiadó, 1995²).

³² „A táncból többnyire ki lehet olvasni a faj jellembeli tulajdonságait. A magyar tánc mutatja a magyarságnak komolysággal párosult frissességét [sic] és általában a síkföldi lovasnép képét.” N.N.: „»Csak az igaz magyar tánc a Szent Dávid tánca« Réthei-Prikkel Marián előadása a magyar néptáncról”, *Nemzeti Újság* 4/74 (1922. március 30.): 6–7., 7.

³³ N.N., „*Csak az igaz magyar tánc a Szent Dávid tánca*”, i.m., 6. Lajtha, *A paraszttánc*, i.m., 181.

³⁴ A balettet 1934. december 6-án mutatta be az Operaház. A Horst Kogler által összeállított balettlexikon a darab koreográfusaként – az egyéb források alapján minden bizonnyal tévesen – Brada Edét nevezi meg. Horst Kogler: *Balettlexikon* [Gelencsér Ágnes, Manherz Zoltán, Szentpál Mária ford.] (Budapest: Zeneműkiadó, 1977): 128. A források alapján *A szent fáklya* koreográfusa, akárcsak az 1932. február 28-án bemutatott *Pierrette fátyola* esetében, Galalfrés Elza volt. A koreográfia betanítását Brada Ede fia, Brada Rezső végezte. Sávoly Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936”, in Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.), *Dohnányi évkönyv 2006–2007* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 361–414., 371. Lajtha recenziójában nem említi meg a darabot betanító Brada nevét. 1937-ben éppen Brada Rezső készítette Lajtha első táncjátékának, a *Lysistratának* (op. 19) koreográfiáját.

feloldódik, minden történés s maguk a személyek is elveszítik realitásukat.”³⁵ Ugyanebben az 1935-ben publikált recenziójában fogalmazódik meg elsőként egy másik elsőrendűen fontos gondolat: az egyes elemek helyett azok felhasználásának és összefüggésének módjaira fókuszáló szemléletmód. Mint azt Lajtha az 1936-ban kiadott *A magyar muzsika könyvében* megfogalmazza, nem pusztán az egyes elemek jelenléte, hanem eme ősi, sok esetben közös táncelemek sajátos keveredése adja ki a magyar néptánc – és általában a nemzeti táncok – spontánul élő stílusát.³⁶ Lajtha gondolata annál inkább számot tarthat érdeklődésünkre, mivel ő maga zeneszerzőként is ilyen építőelemekből – dallamokból és motívumokból – tartotta felépíthetőnek a nagyívű zenei formákat.

A szent fáklyáról írt kritikában Lajtha csupán felületesen említi meg a tánclegendában felhasznált zenét, a *Ruralia Hungaricát* és a *Szimfonikus perceket*.³⁷ Néhány megnyilvánulása arra enged következtetni, hogy követendőnek tartotta a tánclegenda szüzséje és zenéje közötti kapcsolatot, a koreográfus és a zeneszerző közötti együttműködés formáját, még akkor is, ha ezt a kérdést igen szűkszavúan nyugtázta. Nem tudhatjuk, hogy Lajtha milyen mélységben ismerhette a darab keletkezésének folyamatát, és a későbbiekben mennyire tekintette egyfajta példának Dohnányi és Galafres közös munkáját, mindenesetre Galafres Elza visszaemlékezésének egy gondolata akár Lajtha filmzenéire is alkalmazható lenne. Galafres a következőképpen emlékezett vissza Dohnányi komponálási módszerére: „Mindössze egyetlen kérése volt: »Nem fogom engedni, hogy a zenét megvágják, ahogy azt gyakran teszik a koreográfusok és a balettmesterek [...] A történetet kell hozzáalakítani a zenéhez, követnie kell a zene formáját, szerkezetét és szellemét, együtt, logikus egységben kell kibontakozniuk.«”³⁸ Lajtha 1948 januárjában a Hoelleringgel és T. S. Eliottal a *Murder in the Cathedral* film kapcsán végzett közös munkáról Szabolcsi Bencének feltűnő hasonlósággal fogalmazta meg a filmzene vagy bármilyen kísérőzene esetén ideálisnak tartott munkamódszert:

³⁵ „Premier után...”, *Délibáb*, 34–35.

³⁶ „A magyar népi táncnak tehát az adja meg sajátos vonásait, hogy ezeket a legtöbbször közös táncelemeket hogyan tudta egy spontánul élő stílusba foglalni és ez a stílus milyen egyénien fejlődött, alakult, élt és él még ma is.” Lajtha, *A magyar néptánc, A magyar muzsika könyve*, i.m., 190., LÖI I., 175.

³⁷ Galafres eredetileg a *Ruralia Hungarica* tételéhez írta a tánclegenda alapját képező, népmesei fordulatokból felépített szüzsét, ám a zenei anyag kevésnek bizonyult a teljes játék lefedéséhez. Ekkor írta meg Dohnányi a *Szimfonikus percek* variációsorozatát. Kusz Veronika, „Dohnányi variációs stílusa Szimfonikus percek (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«”, in Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2003* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 99–121., 103.

³⁸ Kusz Veronika fordítása. Kusz, *Dohnányi variációs stílusa*, i.m., 103. Galafres Elza, *Lives, Loves, Losses* (Vancouver: Versatile: 1973), 385.

„Olyan feltételek között írom a film-zenét, amelyet muzsikusként nem igen kapott. Először nemcsak megíratják, hanem fel is veszik a muzsikát, képek, szövegbeosztás már eleve a zenéhez alkalmazkodik.”³⁹ Közel másfél évtized múltán, 1962-ben pedig szintén a filmzenekomponálásról szólva így fogalmazott: „Nem fontossági sorrendről van szó, hanem tökéletes harmóniáról”⁴⁰

A tánc mint kifejezési forma már pályája kezdetén mélyen foglalkoztatta Lajthát, aminek fontos dokumentumai az 1915 és 1917 között íródott harctéri levelek. A komponista tánc iránti lelkesedését jelentősen fokozhatta, hogy menyasszonya, Hollós Róza ezekben az években színtanodába járt, és alkalmanként táncfellépéseken is részt vett – legalábbis erre következtethetünk a fennmaradt levelekből.⁴¹ Tevékenységét, illetve a kiválasztott zenedarabokat Lajtha nem nézte jó szemmel. Chopin keringőiről például többször kifejtette negatív véleményét, egyhelyütt egyenesen úgy fogalmaz, hogy Chopin és Grieg „hangulatcultusukkal prostituálták a zenét”.⁴² 1915. október 11-én írt levelében a következőket olvashatjuk:

Tehát írni nem olyan könnyű, mint a-mollban táncolni közsikerre. – Mert persze hogy a Chopin-lányok közül ezt az agyon-popularizált, elcsépelet kis undorkát választotta, - hogy folytassam a veszekedést, ha csak az kell.⁴³

Az idézetből Lajtha személyes aggodalmai mellett kihallhatjuk a népszerűsége törekvő művészettel szembeni ellenérzés hangjait, ami későbbi teljes alkotói pályáján a sajátja maradt. A közönségsikert megcélzó népszerű táncok, valamint a fülbemászó dallamosságú keringők több okból sem tartozhattak kedvelt műfajai közé. Első pillantásra különösnek tűnhet ugyanakkor, hogy Chopin műveit ebbe a kategóriába sorolta.

³⁹ Lajtha levele Szabolcsi Bencének 1948. január 17-én. Kroó György, „Lajtha László arcképe”, in Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.), *Lajtha tanár úr. 1892–1992* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 21–29., 47–60., 51.

⁴⁰ Lajtha László, „A szépséghez sokféle út visz”, *Film, Színház, Muzsika* 6/49 (1962. december 7.): 8–9. Gyűjteményes kiadása: LÖI I., 299.

⁴¹ Hollós Róza később, 1917 januárjában az orvosi egyetemre iratkozott be, ahol tanulmányait öt szemeszteren keresztül, 1919 áprilisi házasságkötésükig folytatta. Lajtha Lászlóné későbbi feljegyzése az 1917. május 14-én kelt harctéri levéhez mellékelve. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.125:1. *Két világ közt*, 15.

⁴² Lajtha levele 1915. november 30-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.055:1. A „Chopin-keringő” mint jelenség ez idő tájt egy egész életérzés szimbólumává vált. Felidézhetjük itt Kosztolányi Dezső 1911-ben írt versének záró sorait: „E dalban az ő ifjúsága halt el / s a semmiségbe hervadt vissza, mint ő. / Kopog-kopog a rossz, vidéki valcer / és fáj és mély, mint egy Chopin-keringő.” Kosztolányi Dezső, *Szegény anyám csak egy dalt zongorázik*.

⁴³ Lajtha levele 1915. október 11-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.025:1.

Véleménye feltehetően itt sem elsősorban a műveken, hanem – akárcsak Bach Magnificatjának esetében – azok korabeli interpretációin alapult.⁴⁴

A tánc és annak kapcsolata a zenével nyilvánvalóan érdekelte Lajthát. 1915. augusztus 16-án a harctérről menyasszonyának írt levelében táncfantáziákat emleget a komponista, majd a következőképpen folytatja:

Táncról különösen nem írok. Erről én nem írok, – ezt csinálom. A 20-ban küldöttem néhány témát. Tudom, hogy nem lehet belőlük semmit sem látni, de annyit tán igen, hogy én egészen másképen [sic!] gondolom a táncművészetet. [...] [N]em szeretem a szép gesztusok, pose-ok összefűzött és ép [sic] ezért illogikus komplexumát. Valahogy így a szobrászat és pictúra eszközeit akarják belevinni a táncba. Ezt meg nem szabad, mert rossz. Rossz, mert anyagszerűtlen, és mert anyagszerűtlen, lehetetlen vele igazán kifejezni a lényegileg kifejezendőket: a lelkeket. [...] Látta, én a járásában is táncot látok.”⁴⁵

Az idézet alapján Lajtha a szobrászatot és a festészetet, azaz a vizuális művészet statikus formáit nem tartotta összeegyeztethetőnek a táncsal. Ha ezeket az elemeket kivonjuk a táncból, akkor a dinamikus látvány, tehát kizárólag a mozgás marad meg. Az anyagszerűtlenség emlegetése, továbbá a lélek kifejezése a test mint a mozgás eszköze révén Henri Bergson *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* című könyvének gondolatait idézheti föl.⁴⁶ Bergson nézetei Lajtha fentebb idézett levelének keletkezése idején már kétségtelenül jelen voltak a magyar művészeti életben.⁴⁷ Dienes Valéria ugyanis az 1910-es években életre hívott orkesztika egyik alapvetésének tekintette a francia filozófus munkáit, és nagymértékben támaszkodott rá saját koncepciója kialakításakor. Jóllehet Lajtha írásaiban egyszer sem hivatkozik kifejezetten az orkesztikára, minden valószínűség szerint hallhatott az akkoriban nagy feltűnést keltő irányzatról, és megjegyzése a táncművészet „másképpen gondolásáról” talán ezzel az új

⁴⁴ 1912-ben *A Zene* című folyóirat közölte Wanda Landowska írását, melyben a Chopin-művek előadásának kérdése merülnek föl. Mint Landowska megfogalmazza: „a Chopin műveknek mai túlzott romantikával és akrobatikus virtuozitással való interpretálása nagyon eltér a finom érzésű, szenzitív lelkű komponista intencióitól.” Wanda Landowska, „Hogyan játszott Chopin – Chopint!”, *A Zene* 4/12 (1912. december): 252–254., 252.

⁴⁵ Lajtha levele 1915. augusztus 30-án. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.007:1.

⁴⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Párizs: Alcan, 1896), „L'idée que nous avons dégagée des faits et confirmée par le raisonnement est que notre corps est un instrument d'action, et d'action seulement.”

⁴⁷ 1910. február 4-én pl. a *Népszava* rövidhíre tudósít Dienesnek a Galilei-körben Bergson filozófiájáról tartandó előadásáról. *Népszava* 38/29 (1910. február 4.): 8. 1912 novemberében a Társadalomtudományok Szabadiskoláján Dienes „A test és a lélek viszonya” címmel adott elő. *Népszava* 40/279 (1912. november 24.): 12.

szemléletmóddal is kapcsolatba hozható. A zeneszerző könyvtárában Bergsontól az *Idő és szabadság* 1923-as kiadása található meg, amit szintén Dienes fordított magyarra.⁴⁸

Saját műveinek táncolhatósága, táncszerűsége a balettek esetében nyilvánvaló kritérium lehetett, ugyanakkor a koreográfiákkal, a színpadra állítás megoldásaival kapcsolatban a zeneszerző konkrét kéréseiről vagy a megvalósítást illető véleményeiről nem maradt fenn dokumentum. Fiatalkori megnyilvánulásaiából egyértelmű, hogy a táncban, a koreográfiában a cselekményt nem tartotta lényegesnek, és a végletekig idegenkedett a színpadias megoldásoktól. 1915. november 30-án kelt levelében Wagnert „hazug színész-poseur”-nek, Puccinit a „mai kor kis szélhámosának” nevezi.⁴⁹ Jellemző lehet Lajtha tánckonceptiójára egy 1953 januárjából származó megjegyzése, melyet Henry Barraud-nak tett Serge Lifarról, a párizsi Opera táncosáról egy Barraud-műhöz készült koreográfiáját illetően. A komponista itt ismét az öncélú, statikus gesztusok, valamint zene és tánc különválasztása ellen emel szót:

Azt írja, hogy a „Csillagász a kútban”-nak⁵⁰ nem volt sikere? Hát, kedves barátom, csak maga tehet róla! Tudhatta volna előre, már akkor, amikor Lifarra bízta. Mi mást várt tőle? Egy olyan táncostól, aki zene nélkül akar táncolni; a pózolásával meggyilkolja a zenét!⁵¹

Az emlegetett Lifar a modern balett történetének egyik meghatározó alakja volt.⁵² Kezdetben az Orosz Balett és Gyagilev köréhez tartozott, majd a párizsi Opera balettmestere és koreográfusa lett. Egyik úttörő kísérletének számított – és talán éppen erre a produkcióra emlékezett Lajtha, amikor a „zene nélküli táncolást” emlegeti fel Barraud-nak – az *Icare* című balett, melyet Lifar 1935-ben táncolt el kizárólag ütőhangszeres kíséretre, gyakorlatilag ritmusfigurációkra. A koreográfiát Lifar készítette és a hozzá komponált ritmikai aláfestés ötletei is tőle származtak. Az alapos zenei

⁴⁸ Henri Bergson, *Idő és szabadság* [Dienes Valéria ford.] (Budapest: Franklin Társaság, 1923).

⁴⁹ Lajtha levele a harctérről 1915. november 30. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.054:1.

⁵⁰ *L'astrologue dans le puits*, 1948. Bemutatója 1950-ben a párizsi Operában volt Lifar koreográfiájával. A darab kottája fennmaradt Lajtha kottatárában. Jelzet: MZA-LL-HH-Mus 8.014.

⁵¹ Lajtha francia nyelvű levele Henry Barraud-nak. Eckhardt Ilona magyar fordításában közreadta: Berlász, *Lajtha levelei Barraud-hoz*, i.m., 21. A levél eredetije megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Az említett szakasz a következő: „Vous m'écrivez que »L'astrologue dans le puits« n'a pas eu du succès? Eh, mon Cher, c'est votre faute! Vous auriez dû le savoir au moment où vous l'avez confié à Lifar. Qu'est-ce que vous avez attendu de lui? D'un danseur qui veut danser sans musique: ses poses artificielles tuent la musique!” Lajtha levele Henry Barraud-nak 1953. január 7-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.357:1.

⁵² Többek között egy részletes honlap foglalkozik a táncos életművével. Online forrás linkje: <https://www.sergelifar.org/en/> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.01.07. Lifar többek között Vincent d'Indy, Honegger, Poulenc, Ibert és Florent Schmitt zenéjére is készített koreográfiát.

kivitelezést Lifar Arthur Honeggerre bízta⁵³ – tőle Lajtha akár elsőkézből hallhatott a nagy feltűnést keltő kísérletről.⁵⁴ Ugyanakkor Lifar tevékenysége – nem utolsósorban botrányai – a magyar sajtóhíradások alapján már az 1930-as évek kezdetétől egyértelműen a köztudat részét képezték.⁵⁵ Lajtha számára a zene mindenekelőtt dallamokból állt, így a ritmusokon alapuló előadást valóban „zene nélküli” táncolásnak – ahogyan francia nyelven megfogalmazta: „danser sans musique”-nek – tarthatta. A levél francia eredetijéből még hangsúlyosabban kiütközik, hogy nem Lifar személye, hanem egyáltalán az ilyesfajta koreográfia volt az, amit Lajtha természetellenesnek tartott, hiszen arról ír, hogy Lifar mesterséges pózai – „ses poses artificielles” – teszik tönkre a zenét.⁵⁶

Elismerően írt viszont Lajtha arról a koreográfiáról, melyet 1938-ban Harangozó Gyula készített Darius Milhaud *Salade*-jének budapesti bemutatójához. A *Nouvelle Revue Hongrie* 1938. májusi számában megjelent cikkben,⁵⁷ Lajtha „ötletekben bővelkedő, gazdag és mindig változatos” koreográfiát emleget, ami „tökéletesen kifejezte a mű sokarcú finomságait [...] attól függően, hogy a zene szelleme mit kívánt.”⁵⁸ Lajtha pozitív véleményét talán a kritika megjelenése előtt alig több mint egy évvel, 1937 februárjában bemutatott első színpadi művének, a *Lysistratának* kétségtelenül kedves emléke is befolyásolta – a darabban Kinesias szerepét éppen Harangozó táncolta.⁵⁹ Dacára annak, hogy a *Lysistrata* Lajtha első színpadi műve és így első találkozása a színpad világgal, a produkció előadására reprezentatív körülmények között került sor. Az estén bemutatott másik mű gróf Eszterházy Ferenc *A szerelmes levél* című darabja volt. A kettős bemutató a bőséges reklám és szép számú sajtóhíradás alapján elismertséget hozott Lajthának, az

⁵³ A *Grove* lexikon műjegyzéke szerint Honegger és Lifar *Icare*-jének bemutatójára 1935. július 9-én a párizsi Operában került sor. Honegger a következő években további két alkalommal dolgozott együtt Lifarral. Geoffrey K. Spratt, „Honegger, Arthur”, *Grove* Vol. 11., 679–684., 682–683.

⁵⁴ Lajtha leveleiben az 1940-es években említ egy Honeggerrel közös ebédet. Lajtha levele feleségének 1947. március 14-én. *Önarckép tollal* (2), 20–21., 21.

⁵⁵ A *Magyarország* 1933-ban Lifarra mint „Budapesten is ismert balettáncosra” [sic] hivatkozik. N.N., „(*) Serge Lifar a Budapesten is ismert balettáncos [sic] súlyos szerződészegést követett el Londonban”, *Magyarország* 40/161 (1933. július 19.): 10. A *Pesti Napló* számolt be a bírósági ítéletről, melynek alapján Lifart 600 font bírság megfizetésére kötelezték. N.N., „Aki nem törődik a szerződésekkel”, *Pesti Napló* 85/115 (1934. május 24.): 15. Az *Est* „Színház” rovata 1935-ben Lifart „a francia főváros legünnepeltebb táncosának” nevezi. (T.), „Cieplinszky, Operaházunk volt balettmestere felpofozta Serge Lifart, a világhírű orosz táncost”, *Az Est* 26/49 (1935. február 28.): 6.

⁵⁶ Lajtha levele Barraud-hoz 1953. január 7-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.357:1.

⁵⁷ Magyar fordítását lásd LÖI I. Lajtha, *Egy francia balett Budapesten*, i.m., 252–254.

⁵⁸ Lajtha, *Egy francia balett Budapesten*, i.m., 253.

⁵⁹ A Operaházban rendezett reprezentatív díszelőadáson Horthy Miklós kormányzó és számos neves arisztokrata is részt vett. B...y, „Ünnepi est az Operában”, *Ország-világ* 58/6 (1937. február 28.): 8. Lányi Viktor, „Szerelmes levél – Lysistrata. Magyar bemutatók az Operaházban”, *Pesti Hírlap* 59/46 (1937. február 26.): 19–20. NB: A *Balettek könyve* 1961-es kiadása Lajtha *Lysistratájának* előképeként többek között Milhaud *Salade*-ját és a könyvben Lifarnak tulajdonított *Icarus*-t is listázza. *Balettek könyve*, 331.

előadás után többször kihívták a színpadra.⁶⁰ Az Operaházban rendezett díszelőadáson Horthy Miklós kormányzó és számos neves arisztokrata is részt vett.⁶¹

Talán nem pusztán véletlen, hogy Lajtha saját, 1937-ben bemutatott táncjátéka, az 1933-ban komponált *Lysistrata* magyar sajtóvisszhangjának számos megállapítása párhuzamba állítható a Milhaud *Salade*-járól Lajtha által írt recenzióval.⁶² Az 1961-ben megjelent *Ballettek könyve* ismertetése Lajtha balettjének rokonaiként utal Milhaud *Salade*-jára és az itt Lifarnak tulajdonított *Icare* című balettre egyaránt.⁶³ A zenéről szólva Milhaud és Poulenc hasonló stílusban komponált műveire pedig egyenesen Lajtha „francia mintaképeként” hivatkozik.⁶⁴ Mindezek alapján elképzelhető, hogy a leírás vagy legalábbis annak vázlata Lajthától származott. A *Salade* és a *Lysistrata* közötti párhuzamokra a témaválasztás és a műfaj hasonlósága apropóján Solymosi Tari Emőke korábban már felhívta a figyelmet.⁶⁵ Nincsenek információink arra vonatkozóan, hogy Lajtha mikor ismerte meg Milhaud 1924-ben komponált balettjét – Solymosi hivatkozás nélkül említ egy francia előadást az 1938-as magyar bemutatót megelőzően⁶⁶ – de feltehetően már a *Lysistrata* komponálása előtt láthatta színpadon és talán inspirációs forrást vagy akár követendő ideált jelentett első táncjátéka zenei világának megformálásakor. Mindkét műből zenekari szvit készült, Milhaud darabja a *Le carnaval d’Aix* (op. 83b) címet viseli.

A koreográfia kapcsán a *Ballettek könyve* leírása megállapítja, hogy Brada Rezső „a harmincas években elterjedt ún. szabad tánc stílusában alkotta meg a koreográfiát.”⁶⁷ A zene és a mozgás kapcsolatáról ugyanitt a következőket olvashatjuk:

A zene állandó változó [sic] tempója, ritmikai képletei és szövevényes szólamhullámzása a klasszikus táncelemeket már eleve ki is zárta a koreográfiából. Egyetlen szabályos periódus, szimmetrikus tagolás sincs a zenében, amire akárcsak nyolc taktust igénylő folyamatos mozgást meg lehetne komponálni A szaggatott, törtvonalú szabad táncmozdulatokat ezért a

⁶⁰ Lányi, *Szerelmes levél*, i.m., 19–20.

⁶¹ B...y, *Ünnepi est az Operában*, i.h.

⁶² A leginkább feltűnő párhuzam az egymással ellentétes elemek – „a régi népdalok” és „a legújabb harmóniak” – összeolvasztására irányuló törekvés. Lajtha, *Egy francia balett Budapesten*, i.m., 253.

⁶³ Vályi Rózsi – Szenthegyi István – Csizmadia György, *Ballettek könyve* [második, bővített kiadás] (Budapest: Gondolat, 1961), 331. A kötet zenei lektora Molnár Antal volt. A *Lysistrata* ismertetése a *Ballettek könyve* 1961-es második kiadásában jelent meg – a leírás az 1959-es első kiadásában még nem szerepelt, az 1980-as harmadik kiadásból pedig kimaradt. A leírásra Solymosi Tari Emőke is hivatkozik. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 14.

⁶⁴ *Ballettek könyve*, i.m., 332.

⁶⁵ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 14.

⁶⁶ I.m., 174.

⁶⁷ *Ballettek könyve*, i.m., 333.

groteszk pantomimmal kapcsolták össze éppúgy, mint a párizsi akkori újklasszikus balettekben pl. a *Salade*-ban.⁶⁸

A koreográfiát illetően fontos adalék, hogy Lányi Viktor a *Pesti Hírlap* hasábjain megjelent recenziójában a Dienes-féle orkesztika terminusával él, amikor „mozdulatművésznőnek” nevezi a *Lysistrata* címszerepét alakító – figyelemreméltóan nem táncos, hanem énekes – Tutsek Piroskát.⁶⁹ Mindezek alapján úgy tűnik, mintha Lajtha első balettjének megvalósítása ahhoz a „másképen gondolt”, újfajta tánckoncepcióhoz közelítene, amelyet a zeneszerző már 1915-ben megálmodott magának.

A bemutató kapcsán a *Kis Ujság* színházi rovatának vezetője, Szánthó Dénes elismerő véleményének ad hangot, miközben Lajtha „dübörgő zenekaráról” ír és a ritmusra irányítja a figyelmet:

[Új] táncjátékának muzsikája csupa erő, lendület, ritmus, groteskség, egy pillanatig nem sablon, de az új utakat nem keresi, hanem biztosan halad rajtuk rendkívül érdekes hanghatásokkal, jellegzetes zenekari kezelésével.⁷⁰

Ugyanakkor az *Új Nemzedék* 1937. február 27-i számában a bemutatóról megjelent recenzió szerzője éppen a mű ritmus- és dallamvilága között érzett feloldatlan ellentétet. Mint a beszámolóban olvashatjuk: „E szellemes muzsika nem tudja a nyugtalanító modern ritmusokat sem az antik görög formákkal, sem a merészen választott magyar népdal-motívumokkal szerencsésen összefűzni.”⁷¹ A „nyugtalanító modern ritmus” alatt a beszámoló szerzője érthette akár a darabban felhangzó indulók katonazenei hangzásvilágát, akár a harsány gesztusokat tartalmazó kán-kánt. A merészen alkalmazott népdal-motívumokra tett utalás minden bizonnyal a lassú keringőre vonatkozik.⁷² Mint arra disszertációjában Solymosi felhívta a figyelmet, a *Lysistrata* lassú keringőjének középrészében Lajtha az „Elment a két lány” szövegkezdetű népdalra utal. A motívum megjelenése nyilvánvaló kapcsolatot fed fel a táncjáték és Lajtha kései alkotókorszaka között, mivel az 1950-ben komponált 7. vonósnégyes (op. 49) harmadik, menüettételében ugyanez a melódia bukkan fel egy másik népdalidézetre, a „Szegény legény”

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ Lányi, i.m., 20.

⁷⁰ Szánthó Dénes, „A szezon legelegánsabb premierje”, *Kis Ujság* 50/47 (1937. február 27.): 8.

⁷¹ B., „Kettős bemutató az Operában”, *Új Nemzedék* 19/47 (1937. február 27.): 5.

⁷² A tételben kimutatható dallamegyezésekről lásd Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 194.

dallama mellet. A népdalidézeti rokona a *Lysistrata* után nem sokkal, 1937-ben írt *Marionettes* menüettjében is megtalálható.⁷³

Ebben azonban nem merül ki a táncjáték és a kései művek rokonsága. A *Lysistrata*hoz, pontosabban a belőle készült 1. szvithez (op. 19) éppen táncossága révén kapcsolódik a több mint két évtizeddel később, 1955-ben komponált 6. szimfónia (op. 61), melynek négytételű szerkezete több ponton megfelel a korábbi szvit felépítésének (13. táblázat). A legfeltűnőbb egyezés, hogy a szimfónia zárótétele – hasonlóan a szvit fináléjához – kán-kán, amire Lajtha 1958 májusában tett megjegyzése szerint akár táncolni is lehet. Az ütemmutató a szimfóniában és a *Lysistrata*-szvit zárótételében egyaránt 2/2. A tempó is hasonló: *Molto vivo* illetve *Vif*. Mindkét darab nyitótétele gyors tempójú: *Vivace* és *Très vif* az előírás, valamint mindkettő ütemmutatója 2/2. A balettszvit harmadik tétele *Valse Lente*, lassú keringő, a 6. szimfónia harmadik tételére Lajtha „5/4-es valcerként” hivatkozott.⁷⁴ A szembetűnő különbség a második tételekben érhető tetten: míg a balettszvitben induló, addig a szimfóniában „éjszaka zenéje” típusú tétel szerepel ezen a ponton. A 6. szimfónia feltűnően eltér az 1948-tól 1961-ig terjedő kései szimfóniaciklus zenei világától: Lajtha 1961 áprilisában éppen e műnek a kései tragikus szimfóniaciklus egységességét megtörő zeneisége, a „fricskázó, gaminos szemtelenség, fiatalság, lendület” kapcsán elmélkedik arról, hogy egyes művek születésének oka még a zeneszerző előtt is titok.⁷⁵

13. táblázat. A *Lysistrata* és a 6. szimfónia tételrendjének áttekintése

	<i>Lysistrata</i> -szvit (1933, op. 19)	6. szimfónia (1955, op. 61)
1. tétel	<i>Prélude et Hymne</i> 2/2, Vivace, d-dór	- 2/2, Très vif, E-dúr(?)
2. tétel	<i>Marche burlesque</i> 4/4, Tempo di Marcia, [?]	- 5/8, Très calme, A-dúr(?)

⁷³ A „Szegény legény” dallam megjelenik a *Mesék* (op. 2) „Gyermekjátékdal” című tételében, feltűnik a 6. vonósnyégyes (op. 36) és a 7. vonósnyégyes (op. 49) lassú tételében is. Lajtha egy levelében szintén mintha erre a dallamra utalna, amikor önmagát „szegény legény”-nek nevezi.

⁷⁴ *A kockás füzet*, 57.

⁷⁵ I.h.

IV. Táncok és indulók

3. tétel	<i>Valse Lente</i> 3/4 [tempójelzés nélkül] esz-dúr	[valcer] 3/4 és 2/4, Allegretto grazioso, Cisz-dúr
4. tétel	<i>Can-can</i> 2/2, Molto vivo, C-dúr	[kánkán] 2/2, Vif et bien rythmé, E-dúr

Lajtha a *Lysistrata* után még két színpadi művet komponált, ám sem *A négy isten ligete* (op. 38, 1943), sem a *Bábszínház* alcímet viselő *Capriccio* (op. 39, 1944) nem került színre a zeneszerző életében.⁷⁶ Talán részben ezzel magyarázható, hogy a komponista mindkét mű zenéjéből zenekari szvitet készített, így mentve át az egyes tételeket egy jobb előadási lehetőségekkel kecsegtető műfajba. *A négy isten ligetéből* készült zenekari szvitet II. szvit címmel 1953. január 21-én mutatta be az Állami Hangversenyzenekar Ferencsik János vezetésével.⁷⁷ A *Capriccio* szvitváltozatának első előadása szintén Ferencsik nevéhez fűződik, 1963. április 2-án került rá sor.⁷⁸ Bár a balett bemutatója – talán Ferencsik operai főzeneigazgatóságának hatására is – már 1959-ben tervben volt,⁷⁹ és Eck Imre készítette volna a koreográfiát,⁸⁰ a próbálkozás mégsem valósult meg.⁸¹

Az életműben található tánc tételeket áttekintve jellemző a keringők és a menüettek túlsúlya. Ezen kívül csupán alkalmanként jelenik meg egy-egy foxtrott, siciliano, saltarello és gigue (14. táblázat). A leginkább egyértelmű esetekben a zeneszerző a kottában jelzi a tánc fajtáját, például a *Lysistrata* (op. 19) kánkánjában vagy a 7. vonósnégyes (op. 49) menüettjében. Máskor a kottában nem szerepel utalás az adott

⁷⁶ A két baletthez Lajtha életében nem készült koreográfia, ezért ebből a szempontból Solymosi Tari Emőke sem vizsgálja ezeket a műveket. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., XIV. Különös ugyanakkor egy sajtóhíradás a *Demokrácia* folyóirat 1946. január 27-ei számában, mely Lajtha és Révay balettjének 1946 márciusi előadását harangozza be. Az előadásra az Operaház „Magyar Hét” elnevezésű eseménysorozatában került volna sor. Izgalmas, hogy mellette éppen egy *Bábszínház* című balett, Harsányi Tibor és Rékai András munkája kapott volna helyet. Az előadás sorsáról nincsenek további információink. N.N., „7 zenei hír”, *Demokrácia* 5/4 (1946. január 27.): 8. Lajtha *Capriccio*-jára az 1963. áprilisi koncertről írt kritika *Bábszínház*ként hivatkozik. F. I. [Fábián Imre], „Emlékezés Lajtha Lászlóra az Állami Hangversenyzenekar modern estjén”, *Esti Hírlap* 8/79 (1963. április 3.): 2.

⁷⁷ Az előadás beharangozójában nem esik szó a mű alapját képező balettről. *Színház és Mozi* (1953. január 16.)

⁷⁸ [Fábián], *Emlékezés Lajtha Lászlóra*, i.h.

⁷⁹ Lajtha *Capriccio*ja mellett Szabó Ferenc *Ludas Matyi* című balettjét említi dr. Fajth Tibor az intézmény „balett-újdonságai” között. Ugyanebben a cikkben Lajtháról azt állítja, hogy a *Capriccióból* operát ír. Gábor István, „Lesz-e új magyar opera?”, *Magyar Nemzet* 15/101 (1959. május 1.): 9.

⁸⁰ A koreográfiaterv történetének részletes leírása megtalálható: Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m. 167–169.

⁸¹ Említést érdemel azonban az a két koreográfia, melyeket Eck Imre készített Lajtha két instrumentális művére. 1971-ben az Öt etűd (op. 20) tételeire készült *Kötelékek*, 1978-ban pedig a 9. szimfóniára (op. 67) készült koreográfia bemutatójára került sor a Pécsi Balett előadásában. Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m. 302–307.

táncra, viszont a zeneszerző fennmaradt leveleiben vagy rögzített visszaemlékezéseiben nevezi táncnak az adott tételt. Ilyen például a 6. szimfónia (op. 61) kánkánja vagy a 9. vonósnégyes (op. 57) saltarello fináléja. Bizonyos esetekben Lajtha semmilyen formában sem utal táncokra, a zenei jellemzők alapján azonban azonosítható egy táncforma. Ilyen például az 1. hárfatrió (op. 22, 1935) első tétel, ahol a jellegzetes siciliano-ritmus és a tétel karaktere jelent fogódzót. Hasonló a helyzet a fuvolára és zongorára írt Koncertszonáta (op. 64) zárótételének a gigue-re emlékeztető ritmikájával és hangulatával.

Általánosságban véve kijelenthetjük, hogy a klasszikus vagy a standard táncok szerepe általában hangulati színezés, egyfajta zsánerkép megfestése egy nagyobb kompozíción belül. Ide sorolhatjuk például az 1927-ben komponált, „Sérénade” alcímet viselő 1. vonóstrió harmadik tételét, a mindössze szűk másfél perces foxtrottot, melynek alcíme „Báli reminiscencia”. Tempója alapján a foxtrott gyorsabb fajtái közé tartozik. A zene stílusában és hangzásában a ragtime-okat, és így valóban a jellemzően ragtime zenére táncolt foxtrottot idézi,⁸² az ütemek súlyozása is beleillik e tánc igen változatos ritmikájának kereteibe. A táncot a hattételes kompozícióban egy *Canzonetta* („Az ablak alatt”) és egy *Scherzo* („Csendes duhajkodás”) fogja közre.

Bár nem tudhatjuk biztosan, hogy Lajtha ismerte-e például a francia Hatok csoportosulás, azon belül is Francis Poulenc véleményét a táncról, és kimondottan a foxtrottról, mégis elgondolkodtató adalékot jelent egy rövidhír az 1920 júniusában napvilágot látott *Le Coq* című újságban.⁸³ A címlapon szerepel többek között Poulenc írása Auric „Fox-Trot”-járól – itt alighanem az 1920-ban komponált *Adieu, New York!* című darabról esik szó –, amiben kifejti: Auric tánctétele nem maga a tánc, hanem csupán a foxtrott portréja: egy fotográfia, ami ebben a formában tökéletes.⁸⁴ Minden zenésznek példa lehet – így Poulenc –, aki modern táncot akar kifejleszteni. Kérdéses, hogy Lajthának volt-e bármiféle tudomása Poulenc megjegyzéséről – ez, tekintve, hogy figyelemmel kísérte a francia Hatok másik két tagja, Milhaud és Honegger tevékenységét, korántsem zárható ki –, mindenesetre tánc koncepciója bizonyos elemeiben hasonlít az itt

⁸² A foxtrott 1914-ben először Amerikában jelent meg, majd ugyanez év nyarán Londonban is bemutatták. Pauline Norton, „Foxtrot”, *Grove*, Vol. 9, 135–136.

⁸³ Francis Poulenc cím nélküli írása a *Le Coq* 1920. júniusi számában. Forrás: Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k893453q?rk=64378;0> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.02.

⁸⁴ „Le Fox-Trot d’Auric ne singe pas un Fox-Trot. C’est le portrait d’un Fox-Trot. Il ne se danse pas, il s’écoute. On peut le blâmer au point de vue de la photographie, mais en tant que portrait, c’est une oeuvre parfaite. Il devrait servir d’exemple à tous les musiciens qui se contentent de déformer une danse moderne.” *Le Coq*: I.h.

megfogalmazottra. Tánctételei nem gyakorlati célra szánt vagy a modern zenei hangzásvilághoz stilizált táncok, hanem mintegy kívülről mutatják meg az adott tánc – egy foxtrott, egy menüett vagy egy keringő – leginkább jellemző vonásait, sokszor karikatúraszerűen felnagyítva azokat.

Valamikor 1958 után Vaughan Williams-ről tartott emlékbeszédében Lajtha részletezi a könnyűzenei irányzatok hatását a klasszikus zenére:

A másik stílusselem: a jazz. Már Debussy és Ravel használták szimfonikus műveikben nem az elmúlt, hanem mint a saját koruk táncmuzsikáját. Régebbi e törekvés. A Menüett Haydn és Mozart kezében sokszor Ländlerré válik; Ravel – Five o'clock tea-t, Blues-t írt, és az első világháború utáni francia Hatok-nak szinte programja volt a music-hall muzsikájának szimfonikus művekben való alkalmazása.⁸⁵

A fentebbi idézet legalábbis valószínűsíti, hogy Lajthát foglalkoztatták a táncok, nem mellesleg a könnyűzenei irányzatok klasszikus kompozíciókba történő beépítésének lehetőségei. Figyelemre méltó a music-hall terminus használata, ami kezdetben angol szórakoztatóipari egységek zenéjére vonatkozott, később azonban a francia éjszakai élet szórakozóhelyeinek – a Moulin Rouge vagy a Casino de Paris – megnevezésére is szolgált.⁸⁶ A jazz mint alkotóelem valóban a Hatok egyik fontos inspirációs forrásának számított – ugyanakkor az e stílusirányzatot előszeretettel alkalmazó Milhaud műveiről Lajtha olykor mégis negatív megjegyzéseket tett.⁸⁷

A fentebbi alfejezet Lajtha tánczenéinek kontextualizálása mellett zeneszerzői műhelyének egy újabb aspektusát kísérelte meg bemutatni: a ritmus és a sajátos ritmikai modelleken nyugvó táncok lehetséges jelentésrétegeit az egyes kompozíciók felépítésében. Mint a körképből kiderült, a standard táncok – a foxtrott, a kánkán – jellemzően zsánerképek, és egyes pontokon a Hatok könnyűzene iránt is fogékony érdeklődésével mutatnak párhuzamot. Ezek a tánctételek jellemzően távolságot tartanak a valóságtól, olykor hangsúlyosan elidegenített pillanatokban, a feszültség már-már komolytalan feloldásaként csendülnek fel – erre példaként kínálkozik a 6. szimfónia fináléja. Mint azt a későbbiekben látni fogjuk, a Lajtha zenéjébe igazán szervesen beépülő, személyes tartalmat hordozó tánctételek a népzeneből megismert táncokban

⁸⁵ Lajtha László, „Vaughan Williams”, LÖI I., 282–286., 284.

⁸⁶ Andrew Lamb, „Music hall”, *Grove*, Vol. 17., 483–486., 484.

⁸⁷ „Milhaud egyszerű szeretne lenni. De sokszor elviselhetetlenül közönséges.” Lajtha levele 1953. január 7-én Henry Barraud-nak. *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 20.

IV. Táncok és indulók

gyökereznek. Ez utóbbi tánc típusok szerepére a következő alfejezetben térek ki, majd a tapasztalatokat leszűrve az egyes Lajtha-művek szerkezetén belül is vizsgálom a klasszikus és népi táncok kapcsolatát.

IV. Táncok és indulók

14. táblázat. Standard táncok Lajtha műveiben

Op. szám	Mű és tétel címe	Komp. éve	Apparátus	Tánc típusa	Ütemmutató, tempójelzés
op. 2	Mesék – 6. tétel (Valse)	1914	zongora	keringő	3/4, Presto
op. 9	1. vonóstrió („Sérénade”) – 3. tétel (Foxtrott, „Báli reminiscencia”)	1927	hg, br, gka	foxtrott	alla breve, Allegro
op. 19	Lysistrata – 3. tétel (Valse Lente)	1933	nagyzenekar	keringő	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 19	Lysistrata – 4. tétel (Can-can)	1933	nagyzenekar	kánkán	2/2, Molto vivo
op. 20	5. vonósnégyes (Cinq Études) – 2e Étude (Jeu „piano” et délicatesse de touche)		vonósnégyes	keringő	3/4, Andante. Comme une Valse très lente
op. 22	1. hárfatrió – 1. tétel	1935	fuv, gka, hf	[siciliano]	6/8, Andante
op. 25	Divertissement – 2. tétel (Valsette)	1936	nagyzenekar	keringő	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 26	Marionettes – 3. tétel (Menuet Royal)	1937	fuv, hg, br, gka, hf	menüett	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 33	Symphonie „Les Soli” – 2. tétel (Gilles. Hommage à Watteau)	1941	vonószenekear, hf, ütők	menüett	3/4, Comme un menuet
op. 39	Capriccio – 3. szvit, 7. tétel (Menuette et Musette)	1944	nagyzenekar	menüett és musette	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 49	7. vonósnégyes – 3. tétel (Menuet)	1950	vonósnégyes	menüett	3/4 és 2/4, Quasi allegro, grazioso
op. 51	Le chapeau bleu – 1. felvonás – [bevezető]	1948–50	nagyzenekar	menüett	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 51	Le chapeau bleu – 2. felvonás – [kvintett]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Tempo di Valse (ironiquement)
op. 51	Le chapeau bleu – 2. felvonás – [szextett]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Tempo di Valse
op. 51	Le chapeau bleu – 2. felvonás – [Scapin]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Valse
op. 51	Le chapeau bleu – 2. felvonás	1948–50	nagyzenekar	vaudeville	[2/4] Vaudeville
op. 57	9. vonósnégyes – 3. tétel (Menuet)	1953	vonósnégyes	menüett	3/4, Allegretto

IV. Táncok és indulók

Op. szám	Mű és tétel címe	Komp. éve	Apparátus	Tánc típusa	Ütemmutató, tempójelzés
op. 57	9. vonósnégyes – 4. tétel	1953	vonósnégyes	[saltarello]	12/8, Entraînant et d'un seul élan
op. 59	Intermezzo	1954	szax, zg	[angolkeringő]	3/4, Mouv[emen]t de Valse anglaise
op. 61	6. szimfónia – 3. tétel	1955	nagyzenekar	menüett vagy keringő (N.B. Lajtha 5/4-es valcerként hivatkozik rá!)	3/4 és 2/4, Allegretto grazioso
op. 61	6. szimfónia – 4. tétel	1955	nagyzenekar	[kánkán]	2/2, Vif et bien rythmé
op. 64	Koncertszonáta fuvolára és zongorára – 3. tétel (Menuet mélancolique)	1958	fuv, zg	menüett	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 64	Koncertszonáta fuvolára és zongorára – 4. tétel (Final gai)	1958	fuv, zg	[gigue?]	6/8, Alerte et gai

2. Lajtha vonósnégyesei

Kifejezetten Lajtha-féle vonósnégyes-típus nem létezik. Mielőtt rátérnék a különféle táncok jelentéstartalma szempontjából leginkább beszédes két vonósnégyes, a 7. és a 10. kvartett elemzésére, szükségesnek tűnik egy rövid áttekintés az életmű e műcsoportjának korpuszáról (15. táblázat). Lajtha oeuvre-jében tíz vonósnégyest találunk, melyek 1923 és 1953 között készültek el, és így szinte a teljes alkotópályát felölelik.⁸⁸ Az első négy vonósnégyes a korai alkotóperiódus termésébe tartozik, és párba is állíthatóak bizonyos tekintetben, mivel az 1. és 2., illetve a 3. és a 4. kvartett időben és szerkezetben egyaránt közel áll egymáshoz. Gyakori az imitációs szerkesztés (1. vonósnégyes – 1. tétel, 2. vonósnégyes – 4. tétel, 3. vonósnégyes – 2. tétel), ami részben a barokk polifónia,⁸⁹ részben a neoklasszikus irányzat hatását tükrözheti. Ennek Lajtha is hangot adott 1952 áprilisában mondván: „A legkevesebb termést hozó éveim 1928-30 voltak, amikor is én is megkísérlettem a kor klasszicizáló tendenciáit. Ezalatt egy zongoratriót és két vonósnégyest írtam, amelyek közül a III. Quartett, melyet 1929-ben írtam, az 1931-es nemzetközi Coolidge-festivalok hivatalos műsorán szerepelt.”⁹⁰ Az idézetben említett két kvartett a 3. és a 4. vonósnégyes, az előbbi mű ajánlása Elisabeth Sprague-Coolidge-nak, az utóbbié a Waldbauer-Kerpely vonósnégyesnek szól. Gyenge Enikő hívja fel a figyelmet arra, hogy bár a Waldbauer-kvartett 1932-ben bemutatta Lajtha az együttesnek ajánlott, kevésbé hálás művét, ezután többször nem tűztek műsorukra Lajtha-darabot.⁹¹ A koncertről fennmaradt tudósítás sejteni enged a darab nehezen befogadható jellegét, ugyanakkor közönségsikert dokumentál: „Lajtha Lászlónak új vonósnégyesét a Waldbauer-Kerpely kvartett mutatta be. Érdekes, egyéni utakon haladó munka, melynek kvalitásai csak a mű többszöri meghallgatása után analizálhatók lelkiismeretesen. A közönségnek tetszett a kompozíció és zajosan tapsolta a zeneköltőt.”⁹² Az 5. vonósnégyes alcíme *Cinq études pour Quatour à cordes*, amivel azt a hatást kelti, mintha elsősorban a

⁸⁸ Gyenge Enikő 2008 februárjában a Lajtha László születésének 115. évfordulója alkalmából rendezett konferencián a zeneszerző vonósnégyeseinek mennyiségi nagyságára hívta fel a figyelmet, ami Milhaud, Sosztakovics és Bartók kvartettjei mellé sorolja Lajtha e műfajban készült alkotásait. Gyenge Enikő, „Lajtha László, a vonósnégyes-szerző”. <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/files/00000418.pdf> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.06.11.

⁸⁹ A barokk zenei hagyományból merített inspirációra enged következtetni, hogy az 1923-ban írt 1. vonósnégyes első négy hangja a B-A-C-H motívum Gesz-ről induló transzpozíciója (lásd a 11. kottát). A bachi és Palestrina-féle kontrapunkt valamint a kései Beethoven-kvartettek hatását Gyenge szintén említi. Gyenge, *Lajtha, a vonósnégyes-szerző*, i.m.

⁹⁰ Lajtha levele 1952. április 10-én gyerekeinek. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.343:2.

⁹¹ Gyenge, *Lajtha a vonósnégyes-szerző*, i.m. Lásd dolgozatom (B) függelékének adatait.

⁹² dr. L. H. [Lózszy Hugó], „Hangversenykrónika. Budapest, 1932 január 15.”, *A Zene* 13/9 (1932. február 1.): 152–153., 153.

kamarazenélés technikai kihívásainak egyfajta művészi igényű gyakoroltatását tartotta volna szem előtt Lajtha a komponálás folyamán.

Ezekben a vonósnégyesekben a népzenei ihletés még nem érezteti hatását, a folklórból merített inspiráció a kései alkotókorszak idején lesz nyilvánvaló jellemzője Lajtha vonósnégyeseinek. E jelenség előfutára az 1942-ben keletkezett 6. vonósnégyes (op. 36). A kvartett első tételében a népzenei ihletést elsősorban egyes pentatonszerű fordulatok tükrözik. A második tétel a benne rafináltan elrejtett népdalidézzel – bár hangzásvilága némileg emlékeztet az 5. kvartett *Poco adagio* „Polyphonie” alcímű tételére –, már egyértelműen a kései alkotókorszak jellegzetes, narratív formaépítését tükrözi. A tételben szinte egyeduralkodó, fölfelé kvintet lépő motívumról a zenei kidolgozás folyamán derül ki, hogy valójában a „Szegény legény” dallam megjelenését vetítette előre. A narrativitásnak és a folklóryanag felhasználásának e tendenciája figyelhető meg a szoros egymásutánban, 1950 és 1953 között komponált 7., 8., 9., és 10. vonósnégyes zenei megoldásaiban is, ugyanakkor mindegyik kései vonósnégyes gyökeresen más megvilágításba helyezi a népzenei ihletés és a klasszikus műfaj viszonyát.

IV. Táncok és indulók

15. táblázat. Lajtha László vonósnégyeseinek adatai és tételszerkezete⁹³

Cím	Komp. éve	Bemutató	Duráta	Tételek	Ajánlás
1. vonósnégyes (op. 5)	1923	?	19'57"	1. Adagio 2. Presto	–
2. vonósnégyes (op. 7)	1926	1928.04.23., Budapest	27'51"	1. Andante 2. Presto alla marcia 3. Molto andante 4. Vivace	–
3. vonósnégyes (op. 11)	1929	1931.10.16., Budapest	20'02" Part.: 18'00"	1. Andante 2. Allegro 3. Commodo 4. Poco lento 5. Vivo	„Dedicated to Mrs. E. S. Coolidge”
4. vonósnégyes (op. 12)	1930	?	17'47"	1. Allegro energico 2. Molto andante 3. Il piu presto possibile 4. Lento (Deux strophes et ritournelle) 5. Vivo e grazioso	„Au Quatour Hongrois Waldbauer–Ország–Temesváry–Kerpely”
5. vonósnégyes (op. 20; Cinq études pour Quatour à cordes)	1934	1948, London, Hurwitz kvartett	21'05"	1. Rhythme et plénitude sonore / Allegro vivo e energico 2. Jeu „Piano” et Délicatesee de touche / Andante. Comme une Valse très lente 3. Vélocité légère / Presto molto 4. Polyphonie / Poco adagio 5. Pizzicato / Alla marcia	„Au Quatour F. Roth, J. Antal, F., Molnár, J. Scholtz”
6. vonósnégyes (Quatre études pour quatuor à cordes, op. 36)	1942	1948, London (?)	25'06"	1. Molto allegro 2. Lento 3. Gracieux et gai	–

⁹³ A durátákat az Auer-vonósnégyes Lajtha összes kvartettjét tartalmazó hangfelvételei és esetenként a partitúrán feltüntetett adatok alapján tüntetem föl.

IV. Táncok és indulók

Cím	Komp. éve	Bemutató	Duráta	Tételek	Ajánlás
				4. Prestissimo	
7. vonósnégyes (op. 49)	1950	1951.06.02., Budapest	20'05"	1. Prestissimo 2. Molto tranquillo 3. Menuet. Quasi allegro, grazioso 4. Molto vivace	–
8. vonósnégyes (op. 53)	1951	1952.04.29., Budapest	24'09"	1. Allegro 2. Lent 3. Capriccio. Tendrement avec beaucoup de délicatesse 4. Presto	„à mes enfants Gillian et László”
9. vonósnégyes (op. 57)	1953	1953.11.20., Budapest	26'35" Part.: environ 23'	1. Très vif et accéléré 2. Lent 3. Menuet. Allegretto 4. Entraînant et d'un seul élan	„à mes enfants Marie et Abel”
10. vonósnégyes (Suite transylvaine en trois parties, op. 58)	1953	1955. 06. 02., Budapest	21'33"	1. Première partie - Très lent 2. Deuxième partie - Légér et volant 3. Troisième partie - Lent mais allant – Vif	„pour le Quatour Hongrois Tátrai–Szűcs–Iványi–Banda”

A 15. táblázat adataiból az is látható, hogy az egyaránt etűdként definiált 5. és 6. vagy a hasonló tételfelépítést mutató 8. és 9. vonósnégyes párok esetében ugyanazt az alapproblémát bontja ki a zeneszerző. A 8. és a 9. vonósnégyesek között fűzi szorosabbra a kapcsolatot, hogy mindkét mű ajánlása Lajtha fiainak és menyecskéinek szól, az első vonósnégyes ajánlásának címzettje ifjabb László és Gillian, a másodiké Ábel és Marie. Részben az ő közreműködésük is sejthető a vonósnégyesek külföldi előadásainak vagy legalábbis a róluk megjelent sajtóhíradásoknak háttérében. Lajtha 9. vonósnégyeséről mint a magyar zeneszerző Lajtha Ábelnek szóló ajándékáról például az amerikai *The Stethoscope* című orvosi lap 1954. decemberi száma – minden bizonnyal Ábel közbenjárásának eredményeképpen – egy önálló cikkben tudósított, hivatkozva az 1954. november 29-én a new yorki Town Hallban bemutatott 7. vonósnégyes nagy sikerére.⁹⁴ Utóbbi koncerten a 7. vonósnégyest klasszikus műsorterv részeként, Mozart, Beethoven és Schubert kamarazenei kompozíciói közé illesztve adta elő a Kroll Quartet.⁹⁵

A koncertről tudósító kritikák különféle képpen reflektálnak Lajtha és a magyar népzene viszonyára. A *The New York Times* kritikusa Bartók műveinek közeli rokonaként definiálta Lajtha 7. vonósnégyesét, és nem túl mély, de rendkívül magával ragadó alkotásként könyvelte el.⁹⁶ A *New York Herald Tribune* hasábjain publikált beszámoló szerzője – a magyar származású Paul Henry Lang – ennél mélyebbre tekintett, amikor népzene és műzene viszonyának bonyolultságára hívta fel az amerikai olvasóközönség figyelmét.⁹⁷ Meglátása szerint a népzenei elemek használata némiképp problematikusá teszi a vonósnégyest, rapszodikus hatást kölcsönözve neki. Semmit sem tart nehezebbnek, mint a népzenet bevezetni a szalonok világába,⁹⁸ és elismeréssel szól Lajtháról, aki nagyszerűen oldotta meg a feladatot. A kritika szövegében feltűnő a francia „métier” szó használata, melyet Lajtha előszeretettel alkalmazott a zeneszerzői mesterség *terminus technicusaként*. A *New York Post* szintén 1954. november 30-án megjelent

⁹⁴ N.N., „Composer dedicates his 'Ninth Quartet' to a Medical Center couple – his children”, *The Stethoscope* (1954. december): 8. Jelzet: MZA-LL-Script 5.018.

⁹⁵ A koncerten programján Mozart g-moll zongoránégyese (K 478), Beethoven f-moll vonósnégyese (op. 95) majd Lajtha kvartettje után Schubert Pisztráng-ötöse szerepelt. Olin Downes, „Lajtha Work Is Played Here for First Time”, *The New York Times* (1954. november 30.) Sajtókiadvány a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 5.015.

⁹⁶ Downes, *Lajtha Work Is Played Here for First Time*, i.h.

⁹⁷ Paul Henry Lang, „Musicians' Guild. A Solid Evening of Music”, *New York Herald Tribune* (1954. november 30.): 5. Sajtókiadvány a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 5.353. Paul Henry Lang, azaz Láng Pál (1901–1991) magyar származású amerikai zenetörténész. 1954 és 1963 között volt a *New York Herald Tribune* zenekritika rovatának vezetője. Tanulmányait Budapesten Kodálynál és Koesslernél végezte, majd Párizsban és az Egyesült Államokban folytatta, ahol 1934-ban kapta meg az állampolgárságot. Carleton Sprague Smith, „Lang, Paul Henry”, *Grove* Vol. 14, 236–237.

⁹⁸ „To make folk tunes behave in the parlor.” Lang, i.h.

számának hasábjain Harriett Johnson Lajtha művéről ír a leginkább részletesen, és a 7. vonósnégyest egy paraszti mulatság hangjaihoz hasonlítja – melyet maga a recenzens feltehetően nem ismerhetett.⁹⁹ Mindezek alapján nem zárhatjuk ki, hogy Lajtha informális csatornákon keresztül bizonyos hatással lehetett a 7. vonósnégyesről megjelent cikkek tartalmára, és megpróbálta a klasszikus koncertrepertoárral minél több szállal összekapcsolni és ezzel együtt annak részévé tenni kvartettjét.¹⁰⁰

Lajtha kései vonósnégyeseinek sokféleségük mellett általános jellemzője a népzenei anyag ötvözése a klasszikus zenei hagyományból öröklődött és kikristályosodott formával. A magyar zenei életből ismert példákon túl lehetséges inspirációt jelenthettek Lajtha számára ezen a téren a Párizsban hosszabb-rövidebb időre gyakran vendégeskedő dél-amerikai Hector Villa-Lobos (1887–1959) vonósnégyesei. Villa-Lobos tizenhét kompozíciójának zenei anyagában szintén feltűnik, sőt gyakran elsődlegessé válik a népzenei ihletés,¹⁰¹ és szabad formaépítése is Lajtha kvartettjeinek ideáljával rokonítható. Villa-Lobos kvartettjeiben Lajtha műveihez hasonlóan nagy szerepet kap az imitáció, ugyanakkor a teljes tételen végigvezetett, szigorúan szerkesztett fűgatétel nála sem szerepel. A brazil komponista 1927 és 1930 között Párizsban élt, ahol Florent Schmitt (1870–1958) francia zenekritikus személyében hamarosan elkötelezett támogatóra talált.¹⁰² Lajtha minden bizonnyal nem csak hallomásból ismerhette Villa-Lobos-t, sőt a kapcsolati háló alapján talán éppen Schmitt révén találkozhatott vele.¹⁰³ A két komponista közötti ismeretséget dokumentálja az a Lajtha-hagyatékban fennmaradt műsorlap, mely Lajtha 7. kvartettjének 1956. május 23-án lezajlott párizsi előadásáról ad

⁹⁹ Harriett Johnson, „Musicians’ Guild Opens Series”, *New York Post* (1954. november 30.) Sajtókiadvány a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 5.352.

¹⁰⁰ A 9. vonósnégyest szintén még Lajtha életében, 1957. április 7-én előadta az Amati vonósnégyes az Egyesült Államokban, a nyugati parton, Los Angelesben, majd 1957. november 3-án újra műsorra tűzték a kvartettet. A koncerten a 7. vonósnégyes bemutatójához hasonlóan klasszikusok, Mozart és Beethoven egy-egy műve közé illesztették Lajtha kompozícióját. Lajtha e művének amerikai fogadtatásáról a hagyatékban nem maradt fenn dokumentum. Az Amati vonósnégyes működéséről sem tudunk részleteket azon túl, hogy nem lehet azonos azzal az Amati vonósnégyessel, amely több mint egy évtizeddel később, 1968-ban a University of Saskatchewan keretein belül alakult és az egyetem eredeti Amati hangszerein játszott. Hasonló nevű kvartett alakult 1985-ben és 2003-ban is. A *Grove* lexikon ezokról az együttesekről nem ad számot. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/amati-quartet-emc> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.08.19.

¹⁰¹ Antoine E. Cherbulez, „L’adaptation du folklore brésilien au style de J.-S. Bach selon la thèse de Villa-Lobos”, *Journal of the International Folk Music Council* 9 (1957): 29–31.

¹⁰² Lisa M. Peppercorn, „H. Villa-Lobos in Paris”, *Latin American Music Review* 6/2 (1985. ősz-tél): 235–248.

¹⁰³ Eero Tarasti, „Villa-Lobos’s String Quartets”, in: Evan Jones, *Intimate Voices. The Twentieth-Century String Quartet* (University of Rochester Press, 2009): 223–255.

hírt. A koncertre a párizsi Salle Chopin-Pleyelben került sor, a Quatour Indig¹⁰⁴ Lajtha műve mellett Henri Martelli 1944-ben írt Vonósnégyesét (op. 59) és Luctor Ponse 1947-re datált második kvartettjét játszotta – utóbbi kompozíció ősbemutatóként hangzott el.¹⁰⁵ A műsorlapon tizenegy aláírás található, közöttük Florent Schmitté és Villa-Lobos-é is.¹⁰⁶ A műsorlap alján francia nyelvű a programot szintén szignáló Elisabeth kézírásával írt megjegyzés olvasható: „Összes barátja boldog, hogy hallhatták az Ön szép kvartettjét”.¹⁰⁷

2.1. A 10. vonósnégyes (op. 58) kapcsolata az Udvarhelyi táncokkal

1952-ben az *Udvarhelyi táncok* úgymond „megélhetési céllal”¹⁰⁸ készült Lajtha műhelyében saját kőrispataki gyűjtésének néhány, népi zenekarra meghangszerelt darabjából.¹⁰⁹ Művének – korábbi népdalfeldolgozásaihoz hasonlóan – opuszszámot nem adott. A feldolgozás sorsa azonban ezzel nem záródott le, sőt csak ekkor vált igazán izgalmassá. Ugyanis, mint az a zeneszerző levelezéséből kiderül, ez az Állami Népi Együttes számára készített feldolgozás adta a 10. vonósnégyes (op. 58) alapötletét. A kvartett alcíme – „Udvarhelyszéki szvit” – a népzenei gyűjtőmunkára,¹¹⁰ az 1940-es fordulatot követően huszonnégy évnyi szünet után ismét lehetővé vált, nagy jelentőségű erdélyi gyűjtőutakra utal egy évtized távlatából,¹¹¹ miközben ráirányítja a figyelmet a népi zenekarra hangszerelt *Udvarhelyi táncok* anyagával kimutatható kapcsolatra. A vonósnégyest Lajtha népzene-feldolgozásnak tekintette, ezt bizonyítja 1954. szeptember 17-én kelt levelében tett kijelentése: „Ez az első népdal-feldolgozás, melynek opus-

¹⁰⁴ Az Indig vonósnégyesről nem sokat tudunk. Primáriusa minden bizonnyal a Lajthával egyidős hegedűs, Indig Alfréd lehetett. Indig 1917-ben tagja volt a frissen megalakult Budapest vonósnégyesnek. Innét azonban hamarosan távozott és az 1930-as években már Franciaországban alapított vonósnégyest. Mesterházi Gábor, „Kvartett-história”, *Gramofon* (2011–2012. tél): 6–10. A *Pesti Hírlap Lexikona* 1937-ben Indig Alfrédot az Indig vonósnégyes megalapítójának nevezi, egyéb információt nem közöl. *A Pesti Hírlap Lexikona. A mindennapi élet és az összes ismeretek kézikönyve egy kötetben* (Budapest: Pesti Hírlap, 1937), 503.

¹⁰⁵ Műsorlap a Lajtha-hagyatékban. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 7.550. Luctor Ponse (1914–1998) svájci származású holland zongorista és zeneszerző.

¹⁰⁶ Az aláírások között a felsoroltakon kívül szerepel még Henri és Marie Martelli, Gergely János és néhány más, olvashatatlan aláírás.

¹⁰⁷ „Tous les amis sont heureux d’avoir entendu Votre beau quatour.” I.h.

¹⁰⁸ Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-Script 8.378:2.

¹⁰⁹ Lajtha László, *Kőrispataki gyűjtés [=Népzenei monográfiák III]* (Budapest: Zeneműkiadó, 1955)

¹¹⁰ A kéziratban fennmaradt partitúra címlapján „Suite transylvaine en trois parties” alcím szerepel. MZA-LL-LI-Mus 7.057. Lajtha 1954. szeptember 17-ei levelében a „Suite Sicule en trois parties” – azaz székely szvit három részben – alcímet használja, amit magyarra „Udvarhelyszéki Suite három részben” szavakkal fordít. Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. A levél egy részét közli Gyenge, *Őnarckép tollal* (4), i.m., 13. A francia megfogalmazás a közlésben nem, csak a teljes levélben található meg. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

¹¹¹ Berlász Melinda, „Dokumentumok az 1940–1944-es erdélyi gyűjtések és hangfelvételek történetéhez”, *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 115–137.

számot adok.”¹¹² Több mint egy évvel korábban, 1953. július 20-án, még a kvartett komponálása idején írt levelében formálódó művéről számolt be feleségének a zeneszerző, megjegyezve: „Az a bizonyos X-ik Quartett nem is olyan könnyű feladat, mint gondoltam volna. Most, hogy közeledem hozzá s udvarolok neki, látom, hogy nem adja majd magát ingyen.”¹¹³ 1953. augusztus 6-án kelt levelében egy találkozásról számol be Tamási Áronnal. Tamási lelkesedett az *Udvarhelyi táncokért*, és ez Lajtha számára úgymond „újabb stimulálást” jelentett 10. vonósnégyesének megírására.¹¹⁴

A vonósnégyesről és annak ihlető forrásairól szólva 1954. szeptember 17-én kelt levelében egészen részletesen ír. Ebből a kompozíció személyességére következtethetünk, hiszen ekkora részletességgel ritkán nyilatkozott munkafolyamatáról a zeneszerző. A leírásban Lajtha egyik konkrét népzenei gyűjtőútjára hivatkozik, sőt az adatközlőt is megnevezi.¹¹⁵ A kőrispataki prímás, Kristóf Vencel és bandája által játszott dallamokat emelt be a vonósnégyesbe.¹¹⁶ A *Népzenei monográfiák* harmadik kötetének, a *Kőrispataki gyűjtésnek* dallamanyagát megvizsgálva azonosíthatóak a kvartettben felhasznált, kisebb-nagyobb mértékben megváltoztatott dallamok.¹¹⁷ Lajtha itt nyíltan megfogalmazza azt, amit korábban csak sejtetett. „Több művészetet” látott a dallamokban annál, hogy azoknak kibontása egy népi zenekartól elvárható lett volna, ezért döntött úgy, hogy vonósnégyest komponál belőle. A kvartettben felhasznált dallamforma a lassú tételek esetén nagyrészt megegyezik az eredeti lejegyzés díszítéseivel, ezzel szemben a gyors tételek eredeti, jellemzően triolák és átkötések segítségével az apró ritmikai nüanszokat rögzítő lejegyzése a vonósnégyes zenéjében kisimul és olykor pontozásokkal vagy nyolcadokkal megtört, egyenletes tizenhatodos mozgás válik belőle.

A népzenefeldolgozásban felhasznált táncdallamok kivétel nélkül megtalálhatók a 10. kvartettben, elhelyezkedésük azonban eltérő a teljes kompozíciók dramaturgiáján belül. A leginkább szembetűnő sajátosság, hogy az *Udvarhelyi táncok* gyors tételei a klasszikus típusok szerint zárótétel jellegű témáknak felelnek meg – legalábbis erre utal, hogy az ÁNE számára készült feldolgozás nyitó- és zárótételének zenei anyaga egyaránt a 10. vonósnégyes fináléjában kapott helyet. A vonósnégyes nyitótétele az *Udvarhelyi*

¹¹² Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

¹¹³ Lajtha levele feleségének 1953. július 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.361:2.

¹¹⁴ Lajtha levele feleségének 1953. augusztus 6-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.364:2.

¹¹⁵ Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

¹¹⁶ Lajtha egy esetben nem Kristóf Vencel, hanem Péter Géza prímás által játszott dallamot használ fel az első tétel csellódallamában. Ezen a felvételen Kristóf bőgőzött. Lajtha László, *Kőrispataki gyűjtés* [=Népzenei monográfiák 3] (Budapest: Zeneműkiadó, 1955), 401.

¹¹⁷ Lajtha, *Kőrispataki gyűjtés*, i.m., 320–327.;198–202.; 57–65.; 248–253.; 338–349.; 437–439.; 350–356.; 222–230.

táncok középső, lassú tételként szerepel. A dallam kidolgozásának módja, a díszítések jellege szinte teljesen megegyezik, a harmonizálásban néhány apró változtatás történt. A kvartett bensőséges harmadik tételének dallamát az *Udvarhelyi táncok*ban hiába keressük (16. táblázat).

A táblázatból az is kitűnik, hogy míg az *Udvarhelyi táncok* tételként egy-egy dallamot foglalnak magukban, addig Lajtha a vonósnégyes komponálása során további dallamok segítségével egyfajta hármasságot hozott létre, sőt a barokk *sonata da chiesa* tételrendjét idéző lassú-gyors-lassú-gyors felépítést is három nagy formarészbe – *partie* – rendezte el.¹¹⁸ A harmadik rész önmagában egy lassú és friss tételpárt rejt. A dallamokból jellemzően triós formát épített föl Lajtha, ilyen az első szakasz, valamint a harmadik szakasz lassúja, a második tétel pedig ennél is tovább viszi a szimmetriát, amikor struktúrájából egy bartóki hídforma látszik körvonalazódni. Egyedül a *Troisième partie*-t záró „Sebes csárdás” valamint „Cigánycsárdás” halad egyenes vonalon, ezzel hangsúlyozva a végkifejlet felé törekvő dramaturgiát. Ezáltal a vonósnégyes struktúrájában hangsúlyos helyre kerül a művet záró, a *Kőrispataki gyűjtés*ben gyors csárdásként definiált és a lakodalom szokásköréhez kötődő rész.¹¹⁹ Talán azért is került ennyire jelentőségteljes szerepbe, mivel a zeneszerző távol élő fiainak, vagy még inkább menyecinek egyfajta „nászajándékképpen” kívánta megmutatni, milyen is az igazi magyar népzene, a falusi multság, a hamisítatlan falusi lakodalom.

16. táblázat. Dallamegyezések a 10. vonósnégyes és az *Udvarhelyi táncok* teteleiben

	10. vonósnégyes – Tétel, ütemszám vagy karakter	Kőrispataki gyűjtés – Számolás és a tánc neve	Udvarhelyi táncok	Szövegkezdlet / Lajtha megjegyzései a Kőrispataki gyűjtés dallamközléseiben
I. Première partie	Très lent 1–29. ütem	34. Erdélyes lassú	2. tétel – Lassú magyar 1–27. ütem	„Szeress, szeress csak nézd meg kit”
	Allegretto 30–78. ütem	21. Marosszéki	-	Péter Géza a primás, Kristóf Vencel böngőzik. „A vonót erősen megrántja és így hozzáér a szomszéd húrhoz.”

¹¹⁸ Sandra Mangsen, „Sonata da chiesa (It.: 'church sonata')”, *Grove*, Vol. 23., 687.

¹¹⁹ Lajtha, *Kőrispataki gyűjtés*, i.m., 222–230.

IV. Táncok és indulók

	Très lent 79–97. ütem	34. Erdélyes lassú	2. tétel 29–46. ütem	
II. Deuxième partie	Léger et volant; 1–70. ütem	4. Erdélyes	–	Lajtha megjegyzései a „reája” és „figurája” váltásairól.
	Plus vite, 71–90. ütem	27. Sebes csárdás	–	
	très tendre, 109–124. ütem	36. Erdélyes lassú	–	-
	a Tempo, 125–147. ütem	27. Sebes csárdás	–	
	148–239. ütem	4. Erdélyes	–	
III. Troisième partie	Lent mais allant, bercant; 1–15. ütem	32. Erdélyes lassú – 1. dallamsor	–	„Jazt gondoltam, amíg élek”
	simple et tendre, 16–35. ütem	32. Erdélyes lassú – 3. dallamsor	–	„De jén abba megcsalódtam”
	36–55. ütem	32. Erdélyes lassú – 1. dallamsor	–	
	[IV] 1–133. ütem	37. Sebes csárdás	1. tétel – Sebes csárdás 1–135. ütem	-
	Très vif, 134–241. ütem	24. Cigánycsárdás, gyors csárdás	3. tétel – Ugrós 1–72. ütem	Idézi Kristóf Vencelt: „Cigánytáncrea való. De máskor is játszottuk. Lakodalom mifelénk mindig csak kedden. Addig nem engedték a legényt a lányra, amíg egy karó tetejére vagy kapufára tett tojást le nem lőtt. Így volt régen. Nagy mulatság volt. Férfiúk mulattak és akkor húztuk ezt a mozsikát”

A 10. vonósnégyes ugyan teljes egészében népzenei anyagra épül, ám zenéje mégis nyilvánvaló távolságot tart saját korának, az 1950-es éveknek művészetpolitikai elvárásaitól, a népi dallamcsokrok és szvitek világától. Bár a *Színház és Mozi* 1954-es

számában „jelentős eseményként” harangozta be Lajtha új kvartettjének bemutatóját, a 10. vonósnégyesről mégis viszonylag kevés korabeli sajtóhíradás maradt fenn.¹²⁰ A kortárs recenziók olykor a népzeneitől teljesen idegen asszociációkat társítottak a műhöz. A *Magyar Nemzet* 1954. október 21-i számában a W. A. monogrammal jelzett recenzens Lajtha kvartettjéről szólva „szinte parányi straussrichárdi zenekart rögtönző, hangszínekben tobzódó” hangzásról számol be, és „szentivánéji reminiszenciákat” emleget. Mindazonáltal leszögezi, hogy „Lajtha ez új műve értékes nyeresége a vonósnégyes-irodalomnak”, az első hegedű szólama pedig „a zenei csemegék közé tartozik”.¹²¹

A vonósnégyesben Lajtha a népi dallamot általában a maga természetességében engedi érvényesülni, a szólót játszó szólamok a népzenei lejegyzésben található figurákat követik. A dallam és a kísérőszólamok viszonya tükrözi a népi zenekarok előadásmódját: a vezető szerepben lévő hangszer kezdi a melódiát, majd az együttes tagjai a népi játékmódot imitálva – miután ráismernek a dallamra –, csatlakoznak hozzá. Többnyire hosszan tartott vagy repetált akkordok fölött bontakozik ki a prímás gazdagon díszített figuráit idéző textúra. Különbség azonban a népi lejegyzésekkel szemben, hogy a vezető szólamot a vonósnégyesben nem kizárólag a hegedű kapja meg, hanem éppúgy szólószerepbe kerül időnként a brácsa és a cselló. Ez a klasszikus kamarazene szellemében jótékonyan hat a szólamok egyenrangúságára, ugyanakkor mégis éppen eltávolodik a kvartettjáték évszázados tradícióitól, a bonyolult, kamarazenei szövésmodtól, a gondosan kimunkált polifóniától. A kamarazenélés mellérendelő viszonyai helyett jól érzékelhető hierarchia alakul ki az egyes szakaszokban, mivel a vonósnégyes folyamán szinte végig egyetlen – jóllehet rendre cserélődő – hangszer tölti be a vezető szerepet, miközben a többiek kísérő funkciót látnak el.

A harmonizálásról szólva különös figyelmet érdemelnek a kíséretben váratlan helyeken felbukkanó diszsonáns akkordok. Különösen feltűnő és a műzenei feldolgozás eredményeként értelmezhető ez a jelenség azokon a helyeken, ahol a népi dallam partitúra-lejegyzésében egyértelműen tonális harmóniák vonulnak végig. Példaként említhetjük a 10. vonósnégyes első tételében a 25. ütem fősúlyát, ahol a dallamhangszer – az első hegedű – C hangot ír körül, míg a kísérőszólamokban ezzel egyidejűleg A-D-G-Esz akkord szólal meg (52. kotta). A publikált lejegyzésben ezen a helyen (53. kotta) nincs ennyire kiélezett „hamisság”, a D basszus fölött egy C-dúr kvart-szext hallható,

¹²⁰ N.N., „Ilyen lesz az őszi hangversenyévad”, *Színház és Mozi* 7/36 (1954. szeptember): 22.

¹²¹ W. A., „Zenei krónika”, *Magyar Nemzet* 10/249 (1954. október 21.): 5.

gyakorlatilag C-alapú nónakkord-fordítás. Ez ugyanakkor egy egyszerű C-dúr kvartszextként is értelmezhető egyfajta bennragadt D basszussal. Szintén hasonló jelenséget idéz a vonósnégyes második tétele hídformájának középső részében a két hegedű dallama H-ról A-ra lép. Az alatta felhangzó alaphelyzetű e-moll (E-G-H) és egy D-dúr (D-Fisz-A) akkordot egy cisz-moll hármás, gyakorlatilag *cambiata* fordulatként vezeti át a D alapú hármashangzatra, egyúttal a H-ról A-ra lépő dallamhoz képest ellenmozgást is létrehozva.

Lajtha éppen a kőrispataki banda játékáról szólva, és éppen a 10. vonósnégyes formálódásának idején vetette papírra „Egy »hamis« zenekar” című tanulmányát – melynek részletei az 1955-ben publikált *Kőrispataki gyűjtés* előszavában is helyet kaptak, – így feltételezhetően élénken foglalkoztatta ekkoriban a kőrispataki zenészek játékmodja.¹²² Mint leírja, az együttes tagjai akár szándékosan, variáláskor, akár tévedésből olykor elhibáznak egy-egy hangot, ami a banda többi tagjának helyes harmóniáihoz viszonyítva különösen hamisnak hangozhat.¹²³ Ugyanitt Lajtha a nagy- és kisbőgő szerepéről szólva kifejti:

[R]itmusbéli szerepe elsődlegesebb, mint az, hogy a harmónia basszusa. Különösen, ha tánc alá játszik a banda, hagyja abba a harmónia alaphangjának meghúzását és elkezdi a basszust különböző ritmusokban ismételni; mintegy dobol, ritmus figurát játszik, elszabadul a „dűvő” vagy „esztam” kíséret-formulától. Szinte önállósul, és vagy megmarad ugyanazon a hangon, még akkor is, amikor a kíséret már más harmóniánál tart, vagy egyáltalában kevésbé törődik a harmóniával, mint a maga „figuráival”. Hogy egy ilyen ritmikus figurában más hang szerepel, mint harmóniailag kellene, — nem bánt senkit.¹²⁴

¹²² Lajtha László, „Előszó”, in *Kőrispataki gyűjtés*, i.m., 3–11. Ugyanerről a kérdésről szintén Lajtha László, „Egy »hamis« zenekar”, in Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán születésének hetvenedik évfordulója alkalmából* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 169–199.

¹²³ Lajtha, *Előszó*, *Kőrispataki gyűjtés*, i.m., 5.

¹²⁴ I.m., 8.

IV. Táncok és indulók

52 kotta. 10. vonósnégyes – 1. tétel, 25. ütem

53. kotta. *Kőrispataki gyűjtés* – 34. szám, 11. ütem

A vonósnégyes textúrájába átültetve ezek az elsöre meglepő, félreintonálnak ható akkordok és a hasonló disszonanciát eredményező figurációk a spontaneitás erejét, a népzenei játékmód atmoszféráját kölcsönzik a lejegyzett műzenei kompozíciónak. Ugyanakkor, mint a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában Lajtha leszögezi, a kőrispataki muzsikások korántsem valamifajta „Dorfmusikantok”, hanem nagy stílusismerettel és hangszeres tudással rendelkező zenészek – csak éppen együttesként, harmóniai szempontból „igen hamisan” játszanak.¹²⁵ Hamisságuk azonban nem egyedi sajátosság, mivel Lajtha korábbi gyűjtőútjain is találkozott már hasonlóan muzsikáló falusi bandákkal.¹²⁶ Itt egy nógrádi gyűjtőútját idézi fel, ahol a népi zenekar tagjai – hegedű, klarinét, cimbalom, kontra, bőgő hangszerösszeállításban – olykor egymástól teljesen függetlenedő, Lajtha által „patronként” definiált dallamszakaszokat játszottak. Gyakran

¹²⁵ „E partitúrák közzétételének első s legfontosabb indoka, hogy híven megmutat egy néprajzi igazságot: azt, hogyan játszik egy olyan kis falusi banda, amelynek tagjai külön-külön „tisztán” játszanak ugyan, de együtt – azaz harmóniai szempontból – igen hamisak.” Lajtha, *Előszó, Kőrispataki gyűjtés*, i.m., 3.

¹²⁶ I.h.

előfordult, hogy a maguk útján haladó szólamoknak harmóniai szempontból nem sok közük volt egymáshoz.¹²⁷

A 10. kvartett harmonizálásának jellegzetességei mellett a dallamépítést, a melódiák díszítését és annak notációját is érdemes közelebbről megvizsgálunk, különös figyelmet fordítva az eredeti népi lejegyzéseknek a vonósnégyesbe beépített alakjaira. Lajtha egy levelében utalt a díszítések pontos rögzítésének fontosságára, hiszen véleménye szerint csakis így kerülhető el, hogy a klarinétos vagy a hegedűs saját ízlése szerint, a népzeneitől idegenül játssza a népi dallamot. A következőképpen fogalmazott:

A dallamokat mindég nagyon szerettem én is, és ne hogy [sic] a primás és klarinétos úgy variálja, ahogy akarja, avagy stílustalanul díszítse, – csak példaképnek vettem öreg Kristóf cigány díszítő technikáját és magam írtam (Debussy arabeszkeknek hívta), a dallamhangokat körülíró, girlandszerűen összekötő, magam-módján [sic] kifejező díszítéseket, és az ebből következő variációkat.¹²⁸

A díszítés kérdéseiről a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában is értekezik Lajtha.¹²⁹ Itt a népzeneészek díszítési technikáját a levlérszletben is említett variabilitás apropóján a barokk énekesek és hegedűsök játékmódjával hasonlítja össze, hiszen a rögtönzött díszítés megfelelő módját mindkét stílusban az előadók stílusismerete biztosította.¹³⁰ Azonban mivel a klasszikus zenén nevelkedett előadók nem voltak járatosak a népzenei játékmódban, Lajtha szükségesnek tartotta e játékmód messzemenően pontos lejegyzését a népzene-feldolgozások népi zenekarra készült letétje, illetve műzenévé finomított, vonósnégyesre alkalmazott alakja esetében egyaránt.

A vonósnégyesben található figurációk hasonlítanak a népi lejegyzésekre, sokszor megegyeznek azokkal. Ahol a lejegyzésekhez képest ritmikai egyszerűsítésekkel találkozunk, a szerzői szándék rögzítése ott is messzemenően pontos, és klasszikus kottán nevelkedett játékos számára is egyértelműen tükrözi az eredeti dallam jellemzőit. Az eredeti lejegyzés bonyolult képletekkel rögzített ritmusát Lajtha az *Udvarhelyszéki táncokban* és a vonósnégyesben egyaránt kisimítja. A megoldás kissé talányos is: vajon a bonyolult ritmusképleteket máskor kifejezetten előszeretettel alkalmazó komponista miért éppen ebben a népzenei lejegyzésekre nyíltan hivatkozó darabjában egyszerűsítette

¹²⁷ I.h.

¹²⁸ Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2. A levél egy részét idézi Gyenge Enikő, *Őnarckép tollal* (4), 13.

¹²⁹ Lajtha, *Előszó, Kőrispataki gyűjtés*, i.m., 5.

¹³⁰ I.h.

le a ritmusfigurációkat. A megoldás mögött talán előadástechnikai megfontolásokat sejtethetünk, a népi együttes esetében kevésbé lényeges pontos együttjáték a klasszikus zenei koncertek műsorán idegenül hatott volna.

Az *Udvarhelyi táncok* esetében a vonósok között jellemzően csak a szólista szólama közelíti meg a lejegyzések precizitását, amiből arra következtethetünk, hogy az Állami Népi Együttes számára hangszerelt változatnál Lajtha a szólistában bízhatott, az együttes egészét azonban feltehetően kevésbé tartotta kvalifikáltnak, mint a Tátrai-vonósnégyes tagjait. Ezt látszik igazolni levelének megjegyzése, miszerint az együttes tagjai között 4-5 kitűnő primás van.¹³¹ E felvetésnek némileg ellentmond az *Udvarhelyi táncok* második tételét nyitó tizenkét ütemes csellószólo, azonban ha összehasonlítjuk ugyane dallam megjelenését az első hegedű szólamában (14–27. ütem) felhangzó ismétlését, továbbá a szólóhegedű szólamában a harmadik megszólalást (29–46. ütem), akkor látványos az utóbbi két variáns díszítéseinek a csellóéhoz képest gazdagabb és árnyaltabb kidolgozottsága.

Lajtha saját bevallása szerint „lényegesen változtatott a dallamok eredeti tempóján”, és teljesen zeneszerzői igénye szerint formálta őket újjá.¹³² Ez a különbség feltűnően jelenik meg a 10. vonósnégyes 3. tételében, melynek tempójelzése *Lent mais allant*, a negyed értéke pedig 65. A tételt kezdő motívum alapjául szolgáló dallam a *Kőrispataki gyűjtés*ben giusto dallam, tempója pedig kétszeres, a negyed 126 értékű.¹³³

Lajtha a vonósnégyesről részletesen beszámoló, 1954. szeptember 17-én kelt levelében a kompozíció érzelmi hátterével kapcsolatban is megnyilatkozik. A következőképpen fogalmaz: „ha meghallgatnátok, – és hiszem, hogy meg is fogjátok hallgatni, – feleségeitek szíve bele fog sajdulni. Olyannak csináltam.”¹³⁴ Bár Lajtha szavai egyfajta „megcsináltságot” és ezzel együtt távolságtartást sugallnak, a zene mégis arra enged következtetni, hogy saját legbensőbb fájdalmát is belekomponálta művébe. A 10. vonósnégyes harmadik része lassú-gyors szakaszra oszlik, gyakorlatilag a vonósnégyes harmadik és negyedik tételét foglalja magába. A lassú szakasz kezdete ringatózva, bölcsődalszerűen indul, szinte előreutalva az 1955 és 1957 között zongorára komponált *Három bölcsődal* zenei megoldásaira. Az előadói utasítás – „bercant” – szintén ezt a hangulati kapcsolatot támasztja alá. Ez a lépegető, ringató figura, melyből a

¹³¹ Lajtha levele 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

¹³² I.h.

¹³³ Lajtha, *Kőrispataki gyűjtés*, i.m., 437.

¹³⁴ Lajtha levele 1954. szeptember 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

IV. Táncok és indulók

tétel jellemző kísérőfigurája jön létre, a *Kőrispataki gyűjtés* „Jazt gondoltam, amíg élek / mindig jó napokat érek” szövegkezdetű „Erdélyes lassú” dallamából eredeztethető. Az énekelt dallam harmadik és negyedik sora („De jén abba megcsalódtam/szép babámtól elmaradtam”) azonban csak jóval később, a 16. ütemtől, a második hegedű szólamában hangzik el. Lajtha talán nemcsak az ifjú párokat, nemcsak a szerelmi bánatot tartotta szem előtt, amikor ezt a melódiát belefoglalta a 10. vonósnégyes narratívájába. Saját életében is tapasztalhatta a „megcsalódást”, a kényszerű „elmaradást” legközelebbi családtagjaitól, gyerekeitől, unokáitól (54–57. kotta).

54. kotta. 10. vonósnégyes – 3. tétel, 1–4. ütem

55. kotta. *Kőrispataki gyűjtés* – 32. szám, „Jazt gondoltam”

56. kotta. *Kőrispataki gyűjtés* – 32. szám, „De jén abba megcsalódtam”

57. kotta. 10. vonósnégyes – 3. tétel, 16–17. ütem. Dallam a brácsa szólamában

A 10. vonósnégyes harmadik tételében az említett dallam két, egymástól messzire kerülő részletre bontva jelenik meg, a harmadik és negyedik dallamsor csak egy közbeékelt, másfajta tematikát bemutató tízütemes szakasz után veszi kezdetét. A dallamot nem csupán horizontálisan választja szét egymástól a zeneszerző. Ennél sokkal jelentősebb az összetartozó dallamsoroknak különböző funkcióba történő helyezése: az egyik kíséretként van jelen, a másik dallamként hangzik fel a struktúrában. Az első két szövegsor, mely a szép időket, az egykori boldogságot idézi, csak mintegy a felszín alatt rejlő emlékezés, mely egy a tétel folyamán rendre vissza-visszatérő nosztalgikus pillanatot jelenít meg a kíséret tematikus anyagaként. A jelenre vonatkoztatott 3. és 4. dallamsor szerkezetileg már nem pusztán kíséret, hanem maga a melódia, azaz – magához ragadva a főszerepet – mintha immár a jelent, a jelenlegi érzéseket és körülményeket szimbolizálná.

A dallam ilyesfajta hangsúlyos és többszintű tagolása, az eredetileg összetartozó népdalsorok szimbolikus szétválasztása Lajtha aktuális élethelyzetének meghasonlottságát is tükrözi. A népzenei idézetet a 10. vonósnégyesben és különösképpen a zenének ezen a pontján tehát a legmélyebben individuális szerepkörbe utalja a zeneszerző. Az általa definiált, korábban idézett különbséget rituális és esztétikai funkciójú zene, kollektív és individuális művészet között magától értődő természetességgel oldja föl. A politikai elzártságban családjának címzett ajándékát népi dallamok segítségével öntötte formába, talán egyfajta mementóként. A 10. vonósnégyesben új jelentéstartalmat nyerve fonódik össze a személyesség, a családi élet és a népzene, a kutatói múlt. Lajtha életének két meghatározó pillére kerül egymás mellé, társításuk a szoros érzelmi kötődésen alapul. Hiszen – mint a népzene lehetséges alkotói megközelítéseiről szólva maga Lajtha is megfogalmazta, – minden művész „vágyik arra, hogy valahová tartozzon.”¹³⁵

2.2. A menüett jelentésköre a kései vonósnégyesekben

Nem egyedi eset a kései vonósnégyesekben, hogy egymás mellé kerül a népzene világából ihletet merítő zenei anyagot a 18. századi inspirációt tükröző menüettel. A 7. vonósnégyes népdalból inspirációt merítő lassú tételét bicegős menüett követi, melynek humora a váltakozó ütemben, a hol 2/4-ben, hol 3/4-ben leírt tánc esetlenségében rejlik.

¹³⁵ Lajtha, *A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei*, i.m., 130–135.

A különös megoldás Lajtha egy jellemző tételtípusát képviseli: a *Le chapeau bleu* című operájában az 5/4-ben írt dallam az inas komikus figurájához társul.¹³⁶ Hasonló dramaturgia figyelhető meg 1953-ban komponált 9. vonósnégyesének tételszerkezetében, ahol az ellentét inkább a harmadik tétel helyén álló menüett és a néptáncot idéző finálé között feszül.

Solymosi Tari Emőke Lajtha és a menüett kapcsolatáról szólva egyfajta „múltba nézés”-t konstatál.¹³⁷ Értelmezésében a zeneszerző menüettjei a francia forradalom előtti időszakhoz, az *ancien régime* éveivel való vonzódást tanúsítanak.¹³⁸ Általában Lajtha zenéjének 17–18. századi reflexióit a korabeli tradíció egyfajta átörökítésének, a hagyomány konzerválásának tekinti, a hagyománnyal való szembenézés posztmodern lehetőségéről nem ejt szót.¹³⁹

Lajtha menüettjeiben – legyen szó akár a színpadi művekben felcsendülő menüettekről, akár a koncertdarabok valamelyikéről – olykor mintha irónia húzódná meg az arisztokratikus tánc felszíne alatt. Ez természetesen nem egyedi sajátosság a magyar zeneszerzésben, és az 1950-es években számos más komponista menüett-tételei is ebben a szellemben hivatkoztak a 18. század eme örökségére. Sőt a nem sokkal korábbi zenetudományi recepció már Beethoven műveinek a scherzo helyett ismét feltűnő menüett-tételeiben is tréfálkozó gesztust vélt azonosítani. Bartha Dénes 1939-ben a következőképpen fogalmazott:

Beethoven jól tudta, hogy a régi menüett (amelyet kivételes, határozott célzattal néha még ő is felhasznál) szembetűnő gesztusszerűségével óhatatlanul a XVIII. század egész arisztokratikus világát idézi a hallgató lelki szemei elé. Éppen ezért súlyos mondanivalójú, komolyhangú munkában sohasem alkalmazza, mindig csak ott, ahol könnyed, tréfás hatásokról van szó.¹⁴⁰

A menüettekhez a korabeli zeneművek is egyfajta karikírozást, tréfás asszociációkat társítottak. 1951. március 22-én a *Szabad Nép* számolt be Szabó Ferenc *Ludas Matyi*

¹³⁶Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 173.

¹³⁷Solymosi Tari Emőke, „Lajtha és a menüett”, *Magyar Zene* 47/2 (2009. május): 181–192., 181.

¹³⁸I.m., 182.

¹³⁹Solymosi szerint Lajtha „a klasszikus szépségideál fenntartására” törekedett. [Kiemelés az eredetiben.] Solymosi Tari Emőke, „»A szeretet és a szépség szigete«. Adalékok Lajtha László művészetének 17–18. századi inspirációjához”, *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus): 327–336., 327. E kétféle zeneszerzői hozzáállásról lásd Dalos Anna, „18. századi relikviák”, *Ajtón lakattal*, i.m., 321–338., 321.

¹⁴⁰Lásd Bartha Dénes, *Beethoven* (Budapest: Franklin, 1939), 151–152.

szvitjének bemutatójáról, és hangsúlyosan felhívta a figyelmet a szvit „Minét” tételének groteszkségére:

Külön meg kell emlékeznünk a magyar tánczene stílusában írt tréfás-gúnyos menüett-tételről. Szinte látjuk magunk előtt a régi kúriák elhízott, tenyeres-talpas magyar urait, amint medvemódra menüett-et igyekeznek táncolni.¹⁴¹

Három évvel később, 1954. december 7-én a *Magyar Nemzet*ben Vincze Ottó *Párizsi vendég* című operettjének nyitányáról szólva állapította meg a recenzens, hogy benne „a darab ellentétes erőinek zenei jelképeként menüett és verbunkos témák kergetőznek.”¹⁴² Néhány hónappal korábban ugyane napilap hasábjain jelent meg kritika Polgár Tibor *Kérők* című vígoperájának bemutatójáról.¹⁴³ Az „íz-ig-vérig magyar hangvételő” zenében – a kritikát jegyző Kristóf Károly megfogalmazása szerint – „[a]z idegen elemek, a menüett- és keringőtémák, [sic] az idegen majmolást figurázzák ki.”¹⁴⁴ Ezek az „idegen elemek” Lajtha számára – figyelembe véve a nyugati zenekultúra iránti tagadhatatlan rajongását – inkább vonzóak, mint taszítóak lehettek, mindazonáltal az ő menüett tételei sem nélkülözik az ellentmondásokat, sőt alkalmazásuk sokszor groteszk színfoltot képez a zenei folyamat kontextusában. Az 1941-ben írt *Les Soli* (op. 33) vonószekari szimfónia második tétele, ami típusát tekintve egyértelműen menüett, a „Gilles” címet viseli, alcíme – *Hommage à Watteau* – pedig egyértelműen a festő Louvre-beli képére hivatkozik.¹⁴⁵ A tételre Lajtha a darab komponálása után közel húsz évvel, 1960. május 1-én kelt levelében utal vissza, felhívva a levél címzettje, Pap Lajos figyelmét a sokmindent „sivatagi homokként” eltakaró, múló idő és a feledés veszélyére, melynek következtében „ügyetlenekké és bárdolatlanokká válhatunk, mint Watteau Louvre-béli képein Gilles, a fehér ruhás bohóc”.¹⁴⁶

A menüettek zenei jelentéstartalmát illetően figyelemre méltó a 7. és a 9. vonósnégyes (op. 49 és op. 57) harmadik tételeinek a teljes művek struktúrájára kitekintő elemzése. A két kompozíció között maga a zeneszerző is párhuzamot vont, ennek közös

¹⁴¹ -r-s, „Sosztakovics oratóriumának, Szabó Ferenc és Szervánszky Endre szvitjeinek bemutatója”, *Szabad Nép* 9/69 (1951. március 22): 7. A koncerten Sosztakovics „Ének az erdőkről” című oratóriuma, Szabó *Ludas Matyi* szvitje és Szervánszky *Keleti mese* című balettszvitje hangzott el. A Rádiózenekart Somogyi László vezényelte.

¹⁴² Csobádi Péter, „Párizsi vendég. A Blaha Lujza Színház bemutatója”, *Magyar Nemzet* 10/289 (1954. december 7.): 7.

¹⁴³ Kristóf Károly, „Rádióbírálat. Új magyar opera”, *Magyar Nemzet* 10/64 (1954. március 17.): 2.

¹⁴⁴ I.h.

¹⁴⁵ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 134–135.

¹⁴⁶ Lajtha levele Pap Lajosnak 1960. május 1-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.536:1.

alapját a népzenei inspiráció képezi, az eltérést pedig a különböző dramaturgia adja.¹⁴⁷ 1953. július 26-ai levelében például a következőket írja Balatonszemesen nyaraló feleségének: „A VII-ik Quartettnek könnyebb volt az első tétele, s robustus az utolsó. A IX-ik-nél [sic] fordítva.”¹⁴⁸

A 9. kvartett említett „könnyebb” zárótételében egy erdélyi tánc motívumát idézi fel, de szerinte „nemigen fognak ráismerni, olyan másra van bővítve, hogy több, sokkal több benne a L. László, mint a népzene.”¹⁴⁹ Ugyanebben a levélben található a sokat idézett megjegyzés Lajtha és a népzenei inspiráció viszonyáról: „Különben népzene s én: Avasi most rakja össze a Széki gyűjtés-t. Megmutattam neki a Trio utolsó tételéből a »...ki Erdélyből...« részt. Nem ismert rá arra a széki keservesre, amely erre inspirált. Bene, – mondtam, – benissimo!”¹⁵⁰

A 7. vonósnégyesben két olyan dallam jelenik meg, mely népdalidézetként azonosítható. A „Szegény legény” dallama a második tételben, az „Elment a két lány” szövegkezdetű népdal típusát képviselő melódia pedig a kvartett harmadik tételében, a menüett triójában hangzik fel. E dallamok jelenlétére Solymosi Tar Emőke már felhívta a figyelmet, rávilágítva, hogy az utóbbi dallam nemcsak a magyar népzenevel áll szoros kapcsolatban, hanem a benne felismerhető provence-i *volta*-ritmus a 16–17. század nyugat-európai zenéjét is felidézi.¹⁵¹ Ugyanezt a dallamot Lajtha már 1937-ben egy komikus alkotása, a *Lysistrata* című táncjáték *Valse lente* című tételében is felhasználta.¹⁵² Mindezek alapján úgy tűnhet, mintha Lajtha a saját zenei szimbólumaként előszeretettel alkalmazott „Szegény legény” dallamot és egy tovatűnt világ kissé elrajzolt zenei képét helyezné egymás mellé a két tételben.

A melodika jellemzőin túl a forma elemzése is tanulságokat rejt népzene és klasszika kérdését illetően. Solymosi Tari Emőke a 7. vonósnégyes harmadik tételéről szólva megállapítja, hogy az a háromtagú forma szabályosságát tekintve Lajtha „legtisztább klasszikus” menüettje.¹⁵³ A más esetekben rendre variált, kiírt visszatérés itt hangról hangra ugyanaz, a kottában da capo megoldással („Dal segno al Fine”) szerepel.¹⁵⁴ Solymosi a megoldás rendkívüliségének hangsúlyozására idézi Lajtha

¹⁴⁷ Lajtha feleségének távollétét a levelezés 1953. július 20. és 1953. augusztus 16. között dokumentálja.

¹⁴⁸ Lajtha levele feleségének 1953. július 26-án. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.362:2

¹⁴⁹ I.h.

¹⁵⁰ I.h.

¹⁵¹ Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 194.

¹⁵² I.m., 195.

¹⁵³ I.m., 188.

¹⁵⁴ I.h.

megjegyzését, melyet Henry Barraud egy 1992-es beszélgetés során idézett fel: „Ne csináljon soha olyasmit, amit egy másoló is megtehet!”¹⁵⁵ Solymosi ugyan konstatálja a 7. vonósnégyes menüettjének szokatlanságát Lajtha életművén belül, mégsem tesz említést annak esetleges ironikus felhangjáról, amely a környező tételek korábban már elemzett utalásainak – az iskolásan tipikus szonátaformának és a dúrrá alakított moll-dallamnak – közegében figyelmet érdemel.

Lajtha 7. vonósnégyesének menüettje párhuzamba állítható a 9. vonósnégyes hasonlóan tipikus, szintén a „másoló által is befejezhető” menüettjével, melyhez ugyanúgy da capo utasítás („Reprendre le Menuet jusqu’à la Fin”) társul a kottában. A kimért, szabályszerű és szaggatott motívumaival kissé esetlenül döcögő menüettet a vonósnégyes struktúrájában a népzenei idéző, lendületes táncfinálé követi. 1953. július 23-án Lajtha rendkívül személyes hangnemben ír erről a zárótételről, melynek ritmusát saltarello-ként írja le. Ugyanakkor szükségesnek tartja megjegyezni, hogy ezt a saltarellót nem olasz parasztlányok táncolják, hanem úgymond „erdélyi tündérek”: fiatal erdélyi lányok, akik a zeneszerző érintésére változtak tündérré.¹⁵⁶ A kompozíció struktúrája így szinte azt sugallja, mintha a menüett volna a „hamis” tánc, amit az „igazi” táncfinálé old fel. A 9. vonósnégyes nem nélkülözi a Lajtha zenéjére oly jellemző személyes utalásokat. A zeneszerző ezt a művét nem véletlenül ajánlotta a komponálás idején már az Amerikai Egyesült Államokban letelepedett fiatalabb fiának, Ábelnek és feleségének, Marie-nak. Ábel az 1940-es években elkísérte a zeneszerzőt néhány erdélyi gyűjtőújtára – többek között Etéden és Kőrispatakon is jártak együtt –,¹⁵⁷ így az erről a vidékről származó népi tánczene felhasználása a vonósnégyesben mindkettejük számára meghitt emlékek felidézését jelenthette.

¹⁵⁵ I.h.

¹⁵⁶ Lajtha levele feleségének 1953. július 26-án. Jelzet: MZA-LL-LI Script 8.362:2. Lajtha megjegyzése talányos, mivel ritmikája alapján a tétel inkább férfitánc lehetne.

¹⁵⁷ 1942. december 31-én feleségének számol be az erdélyi gyűjtőútról, ahová Ábel elkísérte őt. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.225:1. Több mint egy évtizeddel később, 1954. szeptember 17-én ezt az időszakot idézi fel Ábelnek, amikor az etédi gyűjtőútra és a kőrispataki primásra, Kristóf Vencelre utal.

3. Keringők. Intermezzo (op. 59)

1954. szeptember 17-én külföldön élő fiainak írt levelében Lajtha a következőképpen idézte föl a francia Leduc kiadó megrendelésére készült Intermezzo című kamaradarab komponálásának körülményeit és a kilátásban lévő publikációs és előadási lehetőségeket:

Azonkívül Leduc kért egy saxophone és egy kürt darabot, mely a párizsi Conservatoire-nak 'concours'-i hivatalos tananyaga lenne. A saxophone darabot már megírtam; Leduc, miután megmutatta a Conservatoire illetékeseinek, meleg és elismerő levélben köszönte meg. 'English Waltz', melyet én finomnak tartok, de Édesanyátok szerint alkalmas arra is, hogy jazz-átiratban nagyobb karriert fusson be; – ezt már kivésték, korrektúrárt is csináltam belőle, – valószínűleg a közel jövőben fog megjelenni.¹⁵⁸

Pusztán az a tény, hogy a partitúrában lassú keringőként definiált kompozíció szaxofonra és zongorára íródott, szokatlan és merész gesztusként tűnik föl az 1950-es évek első fele magyarországi zeneéletének kontextusában.¹⁵⁹ Bár a szimfonikus művek apparátusában már a század eleje óta helyet kapott a szaxofon, a kisebb együttesekben, kamarazenében korántsem volt jellemző az alkalmazása. A kortárs magyar napilapok a különböző divatos táncokhoz és szórakozási formákhoz kötötték ezt a hangszert, a szaxofon és a jazz említéséhez azonban rendre egyfajta lenézés társult. Elfogadott megítélését illetően 1954. április 15-én a *Népszavának* az Egyesült Izzó dolgozóját megszólaltató „Üzemünkben szeretik a zeneművészetet” című cikke árulkodó lehet: „Úgy gondolom, a kulturális munkások nagyon fontos feladata, hogy a komoly zenét megszerettessék a serdülő munkásfiatalsággal is. Bár zsúfolásig telve volt a kultúrház – a 18–24 év közötti ifjak nagyon csekély számban jelentek meg. A szving és a szamba üteme, a szaxofon és a dob hangja még elnyomja bennük a zeneművészet szépségei utáni vágyat.”¹⁶⁰

Ennél komolyabb fórumokon is szóba került a szaxofon és a jazz. Ujfalussy József 1951-ben a „programmszerűség” kérdéseit taglaló előadásában jelentette ki: „Van szerző, aki nyíltan a kizsákmányolókat szolgálatába adja el magát. Az amerikai jazz-zene nyíltan és kendőzetlenül törekszik olyan alantas emberi érzések felkeltésére, amelyek az

¹⁵⁸ Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. A levél részleteit közli: Gyenge, *Önarckép tollal (4)*, 13–14. Az említett idézet a közreadott szakaszban nem kapott helyet. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

¹⁵⁹ 1949-re a jazz fordulatai egyértelműen nemkívánatos elemmé váltak a magyar szórakoztató zenében, a szaxofon használata pedig könnyen az amerikanizmus vagy kozmopolitizmus vádját vonta maga után. Ignác, *A tánczene szovjetizálása*, i.m., 38.

¹⁶⁰ Csikvári Dezső, „Üzemünkben szeretik a zeneművészetet. Hozzászólás »A klasszikus zene a népé« című cikkhez”, *Népszava* 82/89 (1954. április 15.): 4.

imperialisták céljait szolgálják. Ez az ő programjuk.”¹⁶¹ Kodály Zoltán a szaxofon hangzása és általában a jazz zene apropóján még 1962-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége ülésén is viszolygással adott hangot az erkölcstelenségre csábító hangzásokkal kapcsolatos félelmeinek. Felhívja a figyelmet arra a veszélyre, miszerint az ilyen zenén nevelkedett fiatal sohasem jut el addig, hogy örömét lelje a mozarti zenekar éteri hangzásában. Végezetül leszögezi: „A Szövetség bölcseire kell bíznom, hogy ez ellen a jazz-áradat ellen micsoda védekezési módot tudnak kieszelni.”¹⁶² Ugyanakkor ő maga is használt szaxofont a *Háry János* egyik jelenetében a francia udvar zenei reprezentálására.

A szimfonikus művek apparátusában ugyan a század eleje óta helyet kapott a szaxofon, a kisebb együttesekben, kamarazenében korántsem volt gyakori az alkalmazása. Bár másik kamaraművében Lajtha sem használ szaxofont, szimfonikus alkotásaiban számos alkalommal juttatja központi szerephez: összesen hat szimfonikus apparátusra írt Lajtha-műben, és ezen belül kizárólag szimfóniákban kap helyet. Már az 1936-ban komponált 1. szimfóniában szerepel a hangszer, jóllehet kivételt képez a középső évek terméséhez képest, mivel itt rendhagyó a B tenorszaxofon alkalmazása a megszokott Esz altszaxofon helyett. A kései szimfóniák egyes helyein, a kamarazenei szövés móddal kialakított zenei textúrában sokszor a szaxofon játssza a melódiát, teljesen egyenrangú partnerként tűnve föl a fafúvóskar nagyobb múltra visszatekintő hangszerei mellett. Selejto Erzsébet 2017-es DLA disszertációjában arra a következtetésre jut, hogy a szaxofon használata Lajtha szimfóniáiban nem elsősorban francia mintákra, hanem Ralph Vaughan Williams szimfóniáira vezethető vissza.¹⁶³

Nem tagadható azonban, hogy az Intermezzo komponálásakor Lajtha francia mintákra támaszkodott.¹⁶⁴ Mint az a zeneszerző 1954. január 21-én Leduc-nek írt leveléből világossá válik, a hangszert a kiadó választotta, sőt egészen konkrét útmutatóval látta el a zeneszerzőt egy mellékelt kotta formájában. Lajtha erős fenntartásokkal viseltetett a mintának szánt alkotás, Raymond Gallois Montbrun francia hegedűművész

¹⁶¹ Ujfalussy József, „A programmszerűség”, *Új Zenei Szemle* 3/1 (1952. január): 1–6., 4.

¹⁶² Kodály Zoltán, „Egy kis számadás. Előadás a Magyar Zeneművészek Szövetségében [1962. március 8.]”, Bónis Ferenc (közr.), *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* 3. (Budapest: Argumentum, 2007), 99–112., 104.

¹⁶³ Selejto Erzsébet, *A szaxofon helye a magyar zenében*, DLA disszertáció, kézirat. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017), 19–20.

¹⁶⁴ Erre Selejto is utal, amikor Lajtha művének előképei között Debussy Rapszódiaját és egy Ibert *Concertino da Camera* című darabját említi – mindkét mű kottája megtalálható a komponista kottatárában. A Lajtha által viszonyítási pontként hivatkozott szaxofonművekre – Montbrun és Ravel egy-egy darabjára – Selejto nem tér ki. Selejto, i.m., 29.

és zeneszerző Intermezzójával szemben.¹⁶⁵ A darab szintén altszaxofonra és zongorára készült, és szintén Leduc-nél jelent meg 1953-ban.¹⁶⁶ Montbrun alkotásait egyébként rendszeresen publikálta Leduc, többek között egy másik, összesen hat tételből álló szaxofondarab-sorozatát is megjelentette, ami arra enged következtetni, hogy ő minden bizonnyal elégedettek lehetett a komponista munkáival. Nem így Lajtha, aki többek között azt kifogásolta a Montbrun Intermezzója kapcsán, hogy „a darab nem aknázza ki kellően a hangszert”,¹⁶⁷ zeneiségéről pedig ennél is élesebb szavakkal nyilvánított véleményt 1954 januárjában a Leduc-nek írt levélben:

Ehelyett a híg, folyós zene helyett egy másik darabra gondoltam, amelyet szintén az Önök cége adott ki: Ravel „Habanera”-járá. Ezzel nem állítom, hogy elértem a nagy mester magas színvonalát; egyszerűen megtettem, ami tőlem tellett.¹⁶⁸

A Lajtha által említett alkotás, Ravel 1907-ben komponált műve *Pièce en forme de Habanera*-ként vált általánosan ismertté, jóllehet kezdetben a *Vocalise-Étude en forme de Habanera* címet viselte. Eredetileg basszus hangra és zongorára készült szöveg nélküli dal volt, amelyet Ravel átdolgozott gordonkára és zongorára. Hamarosan számos más hangszerösszeállításra is készült belőle átírat, így szaxofonra és zongorára is ami Leduc kiadásában jelent meg 1920-ban. Ilyen *Vocalise-Étude*-öt Lajtha is komponált: Leduc-től kapott első megrendelése éppen erre a darabra szólt. Mint azt Berlász Melinda említi, a *Vocalise Étude* egy évek óta folyamatosan megjelenő, pedagógiai célú sorozat részeként jelent meg.¹⁶⁹ Az 1906-ban életre hívott sorozatot a Conservatoire énektanára, Amédée-Luis Hettich (1856–1937) szerkesztette, címe *Répertoire Moderne de Vocalise-Études* volt,¹⁷⁰ és a párizsi Conservatoire „hivatalos tananyaga” közé tartozott. A sorozatban, melyben Ravel mellett (No. 20) olyan szerzők művei is megjelentek, mint pl. Gabriel Fauré (No. 1), Carl Nielsen (No. 57), Karol Szymanovski (No. 59). a 127. számként látott

¹⁶⁵ Raymond Gallois-Montbrun (1918–1994) francia hegedűművész és zeneszerző. A Conservatoire-on tanult, 1944-be elnyerte a Római díjat.

¹⁶⁶ Raymond Gallois-Montbrun: *Intermezzo pour saxophone alto et piano*. Alphonse Leduc, 1952.

¹⁶⁷ Lajtha levele Leducnek 1954. január 21-én. Magyarul közli: Berlász Melinda, „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962”, in Felföldi László–Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenatudományi dolgozatok 1992–94* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1994), 161–180., 172.

¹⁶⁸ I.h.

¹⁶⁹ Berlász Melinda, „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei 1.1943–1949”, in Felföldi László–Lázár Katalin (szerk.), *Zenatudományi dolgozatok 1990–91* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1992), 115–131., 115.

¹⁷⁰ A sorozat alcíme: „(figurant aux programmes des Concours du Conservatoire de Paris)”

napvilágot Lajtha *Vocalise Étude*-je 1930-ban.¹⁷¹ A zeneszerző tehát minden valószínűség szerint ismerte ezt a sorozatot, így nem véletlen, hogy a szintén pedagógiai céllal készült *Intermezzo* előképét innen merítette. A darab végül – a gondos előkészület ellenére – mégsem került be a Conservatoire vizsgadarabjai közé.¹⁷²

Jóllehet erre a cím közvetlenül nem utal, Ravelhez hasonlóan Lajtha is táncot választott az *Intermezzo* formájául. Míg Ravel az egzotikus, spanyol habanera ritmusában írta meg darabját, Lajtha az angolkeringőt választotta. A komponista a formát szokásához híven igen szabadon kezeli, a darab összetartó erejét az éneklő témák egymásutánjának töretlen linearitása biztosítja. Ez a megoldás jellemző Lajtha alkotómódszerére: több helyen kifejtette a melódia elsőrendűségét a struktúra kialakításában, szembehelyezve az úgynevezett architektúrális építkezést az emocionális formaépítéssel.¹⁷³

A dallamokat a szaxofon és a zongora felváltva mutatja be. A zongora kísérszerepben a tonikai érzetet erősítő akkordokat vagy Debussy műveit idéző mixtúrákat játszik, a szaxofon különféle díszítésekkel fonja körbe a melódiát. Ez utóbbi megoldás nyilvánvalóan a pedagógiai célt tartja szem előtt, mivel lehetőséget nyújt a hangszerjátékosnak technikai tudása és kamarazenészi rátermettsége reprezentálására. A darabban négyféle téma figyelhető meg, melyek közül kettő (A és C) fontosabb szerepet kap, a másik kettő (B és D) csupán dallamosságában különbözik a zongora átvezető anyagaitól. A kompozíció egésze egyfajta hídformát mutat, bár a középső részben nem szimmetrikus a témák megjelenése. A darab csúcspontját a C téma ötödik megjelenése adja, mely imitációs szerkesztése révén az egyetlen olyan hely a darabban, ahol a szaxofon és a zongora együtt játsszák a dallamot. A hely jelentőségét a fortissimo dinamika is kiemeli, amit ezen az egy ponton találunk meg a partitúrában.

A dallamközpontú építkezés – miközben Lajtha zenei gondolkodásának alapvető eleme – egyértelművé teszi a Ravel *Vocalise-Étude*-jéből merített inspiráció természetét, ami nem más, mint a vokális indíttatás. Figyelemre méltó, hogy Lajthánál az alapvetően ritmusokból szerveződő tánc is énekszerű elemekkel gazdagodik. Ezt a kettősséget hangsúlyozza Leduc-nek írt levelében a zeneszerző, amikor leszögezi:

¹⁷¹ A sorozat leírása elérhető online: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43049895m?rk=42918;4> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.08.

¹⁷² Eugene Rousseau, „Saxophone Contest Pieces at the Paris National Conservatory 1943–1967”, in Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and His Music* (Wisconsin: Étoile Music, 1982), 142–143.

¹⁷³ Lásd dolgozatom 2.1. alfejezetét.

A szaxofon mindenekelőtt éneklő hangszer. Nem tévesztvén szem elől ezt a jellemvonását, írtam egy Keringőt [Valse], amely több témából áll, s amelynek mindegyikét a szaxofon énekli el.¹⁷⁴

Az énekszerűség nyilvánul meg az előadói utasításokban – gyakori a *molto cantabile* és az *espressivo* előírás –, amit a széles legato ívek még erősebben kiemelnek.

Az *Intermezzo* harmonizálását alapvetően a dallam vonala határozza meg. A folyondárszerűen kanyargó melódia egyre újabb zárlatnak tűnő fordulatokhoz vezet tovább, a hangnemérzetet megerősítő igazi nyugvópontra azonban csak ritkán érkezik. A 17. táblázatból látható, hogy a négy meghatározó dallam közül három egyaránt feltűnik a zongora és a szaxofon szólamában is. Az egyetlen olyan dallam, mely kizárólag a szaxofonon hangzik fel az A téma, és kitüntetett jelentőséget nyer az által is, hogy ez a téma nyitja és zárja a teljes kompozíciót. Ez a leginkább hangszerszerű dallam, nagyban épít a fúvóhangszer mozgékonyására, aprólékos díszítéseire, széles, éneklő legatoínak kifejező erejére.

Sokatmondó Lajtha harmóniai gondolkodására nézve, hogy a darabot előjegyzés nélkül lekottázta le – ez korántsem egyedülálló megoldás a műveiben –, így elsősorban a dallamok mozgása az, ami meghatározhatja a harmóniai centrumot. Nem kapja készen, hanem fokozatosan alakítja ki a hangnemi keretet. Először egy b-moll kvartszext akkord hangzik fel a zongora szólamában, a 2. ütemtől kezdve négy ütemen át az ütemek 2. és 3. negyedén tonika-domináns ingamozgás veszi kezdetét, a fősúlyon azonban nem korábban, mint a 13. ütem első negyedén szerepel alaphelyzetű b-moll hármashangzat. A szaxofon mozgásban lévő dallama azonban ezt a zárást is elkönnyíti, a következő ütemben pedig a zongora D hangja jelzi az ingadozást b-moll és B-dúr között. Az azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a B hang lesz az a tonikai központ, amihez a sűrű kromatikával, szeptim- és nónakkordokkal tűzdelt darab mindegyre visszakanyarodik. Jellemző a darab harmonizálására a váratlan fordulatok alkalmazása, távoli hangnemek egymás mellé helyezése. A zárlat előtti tíz ütemben a Desz helyét végérvényesen felváltja a D, így kivilágosodva, B-dúr hangnem zár.

¹⁷⁴ Lajtha levele Leduc-nek 1954. január 21-én. Berlász, *Leduc II.*, i.m., 172.

IV. Táncok és indulók

17. táblázat. Az Intermezzo (op. 59) formai felépítése, a dallamokból kialakuló struktúra

Ütem- számok	1–3.	4–17.	18–28.	29–43.	44–54.	55– 56.	57–74.
szaxofon	–	A (b)	figurációk	A ^v (f -> b)	figurációk	–	B ^v (g)
zongora	bevezető (b)	akkord- kíséret	mixtúrák (Messiaen?)	akkord- kíséret	B (b)	átvez.	arpeggio

75– 78.	79–93.	93–96.	97–104.	104–116.	117–128.	129–133.	134–139.
–	C (f)	–	C ^v	figurációk	C ^{v3} (Esz)	figurációk	D ^v
átvez.	akkord- kíséret	átvez.	akkord- kíséret	C ^{v2} (Esz -> D)	akkord- kíséret	D (Esz -> Á)	akkord- kíséret

140–142.	143–154.	155– 164.	165–179.	180– 182.	183–218.
–	C ^v	figurációk + dallam	figurációk	-	A ^{v2} (az A és A ^v ötvözése) (b -> B)
átvez.	akkordok + imitáció C ^v rokona	akkord-kíséret	C (b)	átvez.	akkord-kíséret

A 143–154. ütemben felhangzó, a darab csúcspontjaként is szemléltethető imitációs szakasz párhuzamba állítható egy másik kései kompozíció, a hegedűre és zongorára írt Koncertszonáta második tételének hasonlóképpen imitációs technikájával. Ez utóbbi darab az 1963 októberében lezajlott budapesti kamarazeneverseny kötelezően választható darabjai között szerepelt, a versenyt követően a *Muzsika* folyóirat hasábjain jelent meg Feuer Mária interjúja Sándor Frigyessel. A Zeneművészeti Főiskola kamarazene tanára a verseny előkészítő bizottságának és a zsűrinek egyaránt tagja volt. Az új magyar művekkel kapcsolatban megjegyezte:

Minthogy a cselló- és szonátairodalomban nem volt elég megfelelő magyar mű, néhány zeneszerzőnk állami megbízást kapott. Így készült el Lajtha László és Kadosa Pál szonátája, valamint Mihály András és Papp Lajos gondokadarabjai.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Feuer Mária, „Budapesti Zenei Hetek 1963. A versenyek – s az eredmények”, *Muzsika* 6/12 (1963. december): 3–6., 3.

A háromtételes szonáta a harmóniavilág nagyfokú egyszerűsödését tükrözi a korábbi Lajtha-művekhez képest, miközben az imitációs szerkesztés hangsúlyos használatával szinte a középső alkotókorszak neoklasszicizmusához közelítő szerkesztésmódját idézi meg. A zeneszerző 1958. augusztus 29-én írt levelében éppen az imitációs szerkesztésmód viszonylagos egyszerűségéről írt,¹⁷⁶ és ezzel a képzettársítással vág egybe a Koncertszonáta komponálása idején tett nyilatkozata, amit 1962 decemberében a kortárs zenei irányokról szólva fogalmazott meg: „A szépséghez sokféle út visz. A konstrukció szépségéhez, tisztaságához csakúgy, mint a színekéhez. Nemcsak a melódia fontos, hanem a forma is. [...] Ma mindinkább a harmóniák egyszerűségét szeretném.”¹⁷⁷ Lajtha nem sokkal ez utóbbi nyilatkozata előtt, a partitúra alapján 1962 júniusában fejezte be hegedűre és zongorára készült Koncertszonátáját.

Mindezek alapján talán nem véletlen, hogy éppen a kompozíció második, imitációs lassú tételében érvényesül különösen erősen a letisztultságra való törekvés a dallamépítés és a harmonizálás szempontjából egyaránt. Az imitációs szerkesztésmód Lajtha 1954-ben írt Intermezzójában ugyan csupán néhány ütemig tart, mégis a darab csúcspontját jelenti, ahol a két hangszer a dallamok, a díszítőfigurációk és az akkordok alá-fölérendelt hierarchiája közepette néhány ütemig egymásra találva, egyenrangú partnerként éneklő fél ütem eltéréssel ugyanazt a dallamot (58. és 59. kotta).

A Koncertszonáta kottájában előjegyzést a komponista bevett gyakorlata szerint nem találunk, az azonban szokatlan, hogy a szólamok ezen kívül sincsenek túlszűfelve módosítójelekkel, és hosszú szakaszokon keresztül C-dúr vagy a-moll hangnemi centrum körül bontakozik ki a zenei folyamat. A tétel négy egységből áll össze, melyek tulajdonképpen kétféle típust képviselnek. Egy harmonikus, dallamközpontú és egy rapszodikus, csapongó karakterű tematika párbeszédéből alakul ki a forma, mely triós formaként és az azt követő dialektikus codából épül föl. A melodikus szakaszokban a tétel kifejezetten letisztult, szárnyaló hatást kelt, a zongora szinte hárfához illő, akkordfelbontásokból finoman szőtt, áttetsző zenei anyagot játszik. Hangzása csupán a rubato, parlando előírású középrészben, valamint a coda kezdetén válik tömörebbé, zongoraszerűbbé. Különlegessége a tételnek a triós forma szélső szakaszaiban végigvonuló imitáció, ami a coda feloldásában is központi szerepet kap.

¹⁷⁶ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.476:1.

¹⁷⁷ Gách Marianne, „A szépséghez sokféle út visz. Lajtha László a zenei stílusról, a balettről, a filmről”, *Film, Színház, Muzsika* 6/49 (1962. december 7.): 8–9. Újraközlése: LÖI I., 297–299., 298.

Az imitáció mindkét darab esetében a dallamhangszer és a zongora jobb keze között valósul meg, a dallamhangszer kezdi a melódiát, amit a zongora imitál, és egy ütem eltolással követik egymást a szólamok. Az Intermezzóban a zongora egy oktávval magasabban játszik, a szonátában a hegedű a zongoráénál két oktávval magasabb regiszterben énekli a témát. A szonáta esetében ez az imitáció szinte a tétel szélső szakaszainak teljes hosszára kiterjed, sőt a középső rubato szakaszban is feldereng, így az összhatás sokkal inkább a hegedű és a zongora közötti tökéletes harmóniát, egyetértést, harmonikus egyszerűséget juttatja kifejezésre. A tétel lezárása előtt nem sokkal jelentőségteljes szerepváltás tanúi lehetünk: a zongora addigi követő pozíciójából vezetővé válik, most ő kezdi a melódiát, aminek imitációjával a hegedű egy ütem múlva csatlakozik hozzá. A zongora dallama azonban hamarosan megtorpan, és ezek után már kizárólag akkordkíséretet játszik. A hegedű kerekíti le a tételt, azt sugallva, mintha a megoldáshoz, a megnyugváshoz az egyén csak egyedül juthatna el.

IV. Táncok és indulók

58. kotta. Intermezzo (op. 59), 142–148. ütem. Imitációs szerkesztés

59. kotta. Sonate en Concert (op. 68) – 2. tétel, 1–8. ütem. Imitációs szerkesztés

4. Indulótípusok Lajtha műveiben

2006-ban napvilágot látott *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastorale* című könyvében Raymond Monelle a katonai toposz kétféle zenei jelölőjét („signifier”) tartja számon: az egyik az induló, a másik a trombitaszignál.¹⁷⁸ A jelentéstapadás eredetét az induló esetében a lépések összehangolásának és ezzel az egyes embert egy egyszerre mozgó tömeg részévé történő integrálásának szándékára, a trombitaszignál, illetve maga a hangszer és a rajta játszó muzsikusok esetében a katonai jeladásra vezeti vissza.¹⁷⁹ Monelle a katonaság fogalmának történeti áttekintése során a modern katonai kiképzés és fegyelem megjelenését, egyáltalán a mai értelemben vett alakulatok megszervezését I. Frigyes Vilmos uralkodásának idejéhez köti.¹⁸⁰ A katonazene történetének fordulópontjaként pedig a francia forradalmat nevezi meg, amelyet követően szokásba jöttek a parádék és egyéb reprezentatív társadalmi események, szereplőik között pedig immár megtalálhatóak voltak a katonaság erényeit dicsőítő katonai együttesek.¹⁸¹

Monelle az indulók funkciója szerint a katonai indulón kívül a gyászindulót, a nászindulót, illetve különböző színpadi művek által ismertté vált típusokat, így például a papok, vadászok vagy zarándokok indulóját különíti el.¹⁸² Mindeközben felhívja a figyelmet a különböző típusú indulózenék jellegének átjárhatóságára, amit az is alátámaszt, hogy pusztán zenei ismérvek alapján kizárólag a gyászinduló azonosítható az egyes típusok közül.¹⁸³ Ezzel cseng egybe a *Grove* lexikon „March” szócikkében Eric Schwandt leírása, aki az indulókat a használati zenétől a stilizált indulókig terjedő skálán helyezi el, ezen belül pedig tíznél is több lehetséges megjelenési formát sorol fel.¹⁸⁴ A stilizált indulók használatát a klasszikus zenében a 17. századi francia opera- és balettzenék bevonulásaiából eredezteti, dramaturgiai gyökereit pedig egészen a görög színdarabok *parodos*áig vezeti vissza.¹⁸⁵

¹⁷⁸ Monelle, Raymond, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastorale* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2006). A vonatkozó fejezetek: „The Military Signifier. 1. The March”, 113–133. „2. The Military Trumpet and Its Players”, 134–141.

¹⁷⁹ Monelle, i.m., 134.

¹⁸⁰ I.m., 137.

¹⁸¹ I.m., 115.

¹⁸² I.m., 127.

¹⁸³ I.h.

¹⁸⁴ Schwandt szerint az indulók dramatizált, programot tartalmazó művek esetén szolgálhatnak belépők, parádék, koronázások, hadi győzelmek, örömnünp, fesztiválok, diadal, tiszteletadás, esküvő, vallási szertartás, temetés vagy katonai események kíséretére. Erich Schwandt, Andrew Lamb, „March”, *Grove*, Vol. 15., 812–818.

¹⁸⁵ I.h.

A Lajtha színpadi műveiben elhangzó indulók dramaturgiai szerepével nem foglalkozom részletesen,¹⁸⁶ helyette a komponista tisztán instrumentális zeneműveinek explicit indulótételeit, majd az így körvonalazódó zenei jellemzők alapján egyéb, indulóra asszociáló alkotásait veszem górcső alá. A komponista zenéjében igen jellemző a menetelést, indulót, katonai hangzást idéző mű vagy műrészlet (18. táblázat). 1941-ben írt *In memoriam* (op. 35) című szimfonikus darabjának egyes szakaszai egyértelműen gyászinduló hatását keltik, 1957-ben befejezett 7. szimfóniája (op. 63) második tételében pedig a klarinét játszik egy gyászindulót. Mint arra Solymosi Tari Emőke rámutatott, az 1944-ben befejezett balett, a *Capriccio* (op. 39) zenéjében Lajtha ironikus gesztussal Mendelssohn *Nászindulóját* idézi. A kompozícióban további három, szintén ironikus hangvételű induló kapott helyet. Az 1937-ben írt 1. hárfaötös („*Marionettes*”, op. 26) vidáman groteszk nyitótételében *Három bábu indulójának* lehetünk tanúi, az 1946-ban komponált *Quatre Hommages* (op. 42) harmadik tétele pedig különös hangulatú táncos induló.

A fentebb körvonalazott sokféleségben bizonyos zenei jellemzők mégis kapcsolódási pontokat jelölnek ki Lajtha egyes indulózenéi között. Ezek a jellemzők segíthetnek a zeneszerző által nem indulóként definiált, de mégis feltehetően menetelésre, vonulásra, vágóra hivatkozó zenék azonosításában. A szimfonikus művek katonai asszociációt keltő szakaszai között nyilvánvaló kapcsolatot képez a hangszerelés: hagyományosan a rézfúvók és az ütőhangszerek együttes szerepeltetése teremti meg a militáris hangzást. A szólózongorára írt művek vagy az egyéb apparátusra íródott kamaradarabok között elsősorban a ritmikai megoldások fedhetnek fel közeli vagy távolabbi rokonságokat az egyes tételek között.

Az ilyesfajta kapcsolódási pontokra példaként szolgálhat az 1926-ban komponált 2. vonósnégyes (op. 7) második tétele és a közel két évtizeddel később, 1945-ben íródott 3. vonóstrió („Erdélyi esték”, op. 41) negyedik és egyben zárótétele („Téli este vagy szánút a ködben”) ritmikájának rokonsága, mely szemlátomást azonos tőről fakad és így hasonló zenei gondolatot bont ki. A 2. kvartettben 6/8 az ütemmutató, a tempójelzés – *Presto alla marcia* – pedig egyértelműen valamifajta menetelésre vagy inkább vágóra utal. Lajtha indulói többnyire 4/4-ben íródtak – bár akárcsak a menüettek esetében, rájuk is jellemző a tétel folyamán váltakozó ütem –, a 2. vonósnégyes szóban forgó tétele ebből

¹⁸⁶ Lajtha indulóival kapcsolatban lásd még Solymosi, *Lajtha színpadi művei*, i.m., 173–174., 180., 239., 251.

a szempontból kivételt képez.¹⁸⁷ Éppen az ütemmutató révén kapcsolódik azonban a 3. vonóstrió fináléjához, mely 12/8-os ütemekbe rendeződik. Az ütemmutató rokonsága és a tételek kifejezetten gyors – *Presto alla marcia*, illetve *Molto vivace* – karaktere révén a két tételben a zeneszerző feltűnően hasonló ritmikai modelleket használ, aminek következtében a zene hasonló hangzasképet mutat. A két tétel mozgástípusa tekintetében a 3. vonóstrió zárótételének alcíme lehet árulkodó: „Téli este vagy szánút a ködben” – feltehetően a szán elé fogott lovak ügetéséhez kapcsolódhatnak a zenei gesztusok.¹⁸⁸ Figyelemre méltó Lajtha zenéjének az alcím apropóján nyilvánvaló programszerűsége, ami ebben az esetben is hatást gyakorolt a zenei forma kialakítására, eltávolítva azt a tradicionális formasémáktól és közel hozva a Lajthára jellemző, szabadabb zenei struktúrákhoz. Nem véletlen, hogy az 1946-ban az Universal Edition jóvoltából megjelent kispártitúra előszavában Szabolcsi Bence a zárótételt – csakúgy, mint a mű nyitótételét – szabad rondóformaként definiálja,¹⁸⁹ és ezzel gyakorlatilag nyitva hagyja a forma elemzésének kérdését.

A vonóstrió zárótétele egy másik ritmikai érdekességet is tartalmaz. A partitúrában a zeneszerző híressé vált bejegyzése – „(Ki Erdélyből!)”¹⁹⁰ – után az addig *perpetuum mobile*-szerűen vágató zenei anyag véglegesen átadja helyét egy újfajta ritmikai szerveződésnek. Különös diverzitás alakul ki a brácsa és a cselló ostinato akkordjai és az ettől teljes mértékben függetlenedő, népi ihletésű *rubato* hegedűdallam között. Az 1945-ben egyértelmű politikai utalásként értelmezhető „Ki Erdélyből!” felkiáltást tehát Lajtha egyfajta programként használja a struktúra kialakításában. A zenei folyamat logikájából hirtelen kiszakadó ostinato talán a feltartóztathatatlanul vonuló katonai alakulatokat szimbolizálja, amitől a melódiát játszó szólam zenei anyaga – a Lajtha művei esetében mindig a szubjektumhoz köthető szólóhegedű megszólalása – kétségbeesetten szabadulni próbál. A kottában a zeneszerző konkrét szöveges leírással teszi még nyomatékosabbá a ritmusra vonatkozó elképzelését. Kívánsága az, hogy a

¹⁸⁷ Itt említhetjük a 2. vonósnyegyest követő évben, 1927-ben befejezett I. vonóstrió („Sérénade”) 6/4-ben komponált nyitótételét, melynek alcíme a „Felvonulás”(„Aufmarsch”).

¹⁸⁸ Lajtha katonai felderítőként rendszeresen lovagolt.

¹⁸⁹ Szabolcsi a tételek alcímére nem tesz utalást, a szöveges utalásokat figyelmen kívül hagyva, pusztán a zenei jellemzők alapján kísérli meg értelmezni Lajtha zenéjét. Szabolcsi Bence előszava német, angol és francia nyelven. *László Lajtha III. Streichtrio. Abende in Siebenbürgen. Vier Studien für Violine, Bratsche und 'Cello* (Philharmonia Partitüren, Universal Edition A.G. Wien, 1953): 1–2.

¹⁹⁰ A szakasz hegedűszólamában felhasznált széki keserves alapos értelmezése megtalálható Bíró Viola Lajtha szerenádzenéjével foglalkozó tanulmányában. Bíró Viola, „Megjegyzések Lajtha szerenádzenéjéhez”, *Magyar Zene* 51/3 (2013. augusztus): 323–334. Bíró hivatkozik többek között Lajtha 1953. július 26-án írt levelére, melyben a zeneszerző maga is utal a kompozícióban szereplő dallamról. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.362:2.

brácsa és a cselló mechanikusan játsszon az előírt tempóban egészen a tétel végéig, míg a hegedű dallama ettől függetlenül és szabadon szárnyalhat.¹⁹¹

Lajtha számára ez a szokatlan szerkesztésmód többnek bizonyult egyszeri kísérletnél.¹⁹² Több mint egy évtizeddel később, 1958-ban hasonló megoldás tűnik föl a fuvolára és zongorára komponált Koncertszonáta (op. 64) nyitótételében. Ez utóbbi esetben valamifajta látens indulóval van dolgunk, amire néhány nyilvánvaló zenei párhuzam alapján következtethetünk. Ezek közé tartozik például a tételt nyitó ritmusfiguráció a zongorán, amely felidézi az 1937-ben komponált *Marionettes* a zeneszerző által indulónak – „Három bábu indulója”-nak – nevezett nyitótétele kezdőakkordjait (60. és 61. kotta). További hasonlóságok fedezhetőek föl az induló és a Koncertszonáta fuvolaszólamának motívikája között, ami alapján a *Marionettes* groteszk indulótétele a kései Koncertszonáta előképének bizonyul.

60. kotta. 1. hárfafőtös (*Marionettes*) – 1. tétel („Marche des trois pantins”), 1–4. ütem

¹⁹¹ „L’alto et le violoncelle restent dans le tempo indiqué, gardent le rythme constant, quasi mécanique jusqu’à la fin de la pièce, tandis que le violon chante tout à fait indépendamment et librement sa mélodie rubato.”

¹⁹² A ritmusszerkesztés szempontjából hasonló felépítést mutat, azonban karakterét tekintve más zenei ötletben gyökerezik az 1954-ben háromszólamú női karra és orgonára komponált Magnificat három gregorián *Liber officii*-t idéző szakasza. Ezekben a részekben az orgona önálló dallamot játszik egyenletes ritmusban a kóruson szabadon recitált gregorián dallam alatt. Mint Lajtha felhívja a figyelmet: „a gregorián idézeteket alul egy igen mély orgonapedál-basszus kíséri, felette meg egy „douce flûte” játszik egy a recitáló kórustól egészen független dallamot.” Lajtha levele 1954. szeptember 17-én gyerekeinek. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

IV. Táncok és indulók

The image shows a musical score for Flute and Piano. The top staff is labeled 'FLÛTE' and the bottom two staves are labeled 'PIANO'. The tempo is marked as quarter note = 92. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sextuplets, marked with a forte (f) dynamic. The flute part is mostly silent in these measures.

61. kotta. *Sonate en Concert* (op. 64) – 1. tétel („Entrée avec deux cadences”), 1–4. ütem

A nyitógesztus és a hangszerek karakterizálása tehát a korai kamaraművekkel mutat rokonságot, a ritmikai megoldások alapján pedig az „Erdélyi esték” zárótételével hozható összefüggésbe a tétel zenei világa. A Koncertszonáta nyitótételének „Entrée avec deux cadences” alcíme a vonóstrió szubjektivitásához viszonyítva rendkívül tárgyilagosnak hat. A két úgynevezett cadenza zenei megoldása azonban megdöbbentő hasonlóságot mutat, ráadásul Lajtha – az „Erdélyi esték”-hez hasonlóan – itt is szöveges leírással teszi egyértelművé akusztikus elképzelését (62. kotta és 2. fakszimile). Az említett szakaszokban a fuvola nem egyedül játszik, hanem a zongora egyenletes ostinatója fölött bontakoznak ki megszólalásai. Az első kadencia folyamán *espressif* és *gracieux* előírások szerepelnek, a másodikban inkább a technikai bravúr kerül előtérbe, de a szólam mindkét esetben egyformán független marad a zongora egyenletes játékától és szabadon gazdálkodhat a zenei idővel. A két mű azonos kompozitórius elven nyugvó szakaszai a tételek egészének viszonylatában egymástól gyökeresen eltérő jelentéssel bírnak. A 3. vonóstrióban a hegedű a kadenciaszerű szólót követően tartott hangokat játszik (336–366. ütem), így még erősebben a brácsa és a cselló mechanikus kísérőformulájának adja át az elsőbbséget. A h-moll tonikán *pp* dinamikával megnyugvó tétel végén a perdenzosi előírás a Lajtha más indulóiban – így például az 1941-ben komponált *In memoriam* végén – is fellelhető, szinte vizualizált kiűsztatást jelezheti a zenében. A Koncertszonáta második cadenzája után mintegy feloldásképpen visszatér a

IV. Táncok és indulók

tételt nyitó életerős indulótematika, majd a főrészt variáló gondtalan H-dúr zárlat, ff dinamikával kerekíti le az elhangzottakat.

(...ki Erdélyből...)

$\text{♩} = 76$

ad lib. **Molto rubato**

très long *mf espr.*

Più mosso
rit. accel.

ad lib. celere

Più mosso
 $\text{♩} = 260$ *environ*

p. ma non troppo

$\text{♩} = 260$ *environ*

p. ma non troppo

62. kotta. 3. vonóstrió („Erdélyi esték”) – 4. tétel („Téli este”), a hegedűcadenza eleje

Míndezek a példák nem merítik ki a Lajtha indulói közötti motivikai és formai összefüggéseket, ugyanakkor szemléletesen sejtetik meg azt a bonyolult szövevényt, ami összeköti egymással a zeneszerző explicit és látens indulótételeit, Lajtha indulókhöz kapcsolódó asszociációit. E jellemző képzettársítások – például a mechanikusan összerendezett, elszemélytelenítő menetelés és az egyén szabadságigénye közötti feszültség zenei megfogalmazása – azt a következtetést engedik meg, hogy az indulókhöz felszín alatti jelentéstartalmak is kötődnek.

Egy indulótípus feltűnően hiányzik Lajtha műveiből: a dicső harcot vagy egy magasztosnak vélt eszme győzelmét megéneklő, illetve az egyes közéleti és politikai szereplők előtt hódolatot kifejező induló.¹⁹³ Éppen ez a kategória lehetne az, ami kiemelt aktuálpolitikai jelentéssel bírna. A két világháború között vagy éppen az 1950-es évek szovjetizált zenei közéletében egyik típus sem számított ritkaságnak, jóllehet az I. világháborút követő időszakban kétségtelenül veszített a későromantika idején tetőpontjára érkezett népszerűségéből.¹⁹⁴ Mindennek tükrében Lajtha indulói apolitikus alkotásoknak tűnhetnek, amit alátámaszt 1962-ben tett megjegyzése: „minden gondolatot könnyű politikává formálni, s azt meg nem szeretem.”¹⁹⁵ Közelebbről megvizsgálva

¹⁹³ Solymosi Tari Emőke műjegyzéke az opus szám nélküli népdalfeldolgozások között tud egy 1945-ben zongorára komponált *Erdélyi indulóról*, melynek mibenléte egyelőre tisztázatlan, a hagyatékban ugyanis semmilyen dokumentum sem lelhető fel ilyen című darabról. Főnmaradt azonban egy 1946-ra datált „Induló” című kéziratot fogalmazvány, melynek funkciójáró egyelőre nem tudunk biztosat. Jelzet: MZA-LL-Mus 2.043.

¹⁹⁴ A Grove lexikon „March” szócikkében Andrew Lamb a hanyatlás egyik okaként a gyalogság szerepének az I. világháborút követő megszűnését nevezi meg. Erich Schwandt, Andrew Lamb, „March”, *Grove*, Vol. 15., 812–818.

¹⁹⁵ *A kockás füzet*, 32.

IV. Táncok és indulók

azonban nyilvánvalóan saját koruk szülöttei ezek az indulók, és ezért – ha csak közvetetten is –, magukon viselik az adott korszak politikai történéseinek nyomát. A következőkben egy esettanulmány segítségével világítok rá a Lajtha indulóiban tetten érhető zenetörténeti és egyben történelmi reflexiókra.

11

Deuxième Cadence

♩ = 112 batt.

♩ = 442

pp oec et très cour.

Répétez cette mesure toujours pp, strictement dans le même tempo jusqu'à la fin de la cadence

ad lib.

au double plus vite

ajuste

No. 18-18 STAVE
Symphony Size

Litho'd in U.S.A.

2. faksimile. Sonate en Concert – 1. tétel, második kadenza Lajtha autográf szöveges megjegyzésével: „Répétez cette mesure toujours pp, strictement dans le même tempo, jusqu’á la fin de la cadence” [Ismételje ezt az ütemet végig pp, szigorúan ugyanabban a tempóban a kadenza végéig.] A kézirat a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Lajtha-gyűjteményében található. Jelzet: MZA-LL-LI-Mus 2.037.

5. Mesevilág és háború – *Quatre Hommages* (op. 42)

„Furcsán és bizonytalanul – mindig egy kicsit úgy, mint katona a harc előtt. Mert egy kicsit mindig harcba mentem. Ha kongresszus volt, ha hangverseny, mindegy.”¹⁹⁶ 1948. szeptember 22-én ekképpen referált lelkiállapotáról az angliai úton tartózkodó Lajtha László otthon maradt feleségének. Nem tudhatta még, hogy hamarosan mennyire igazzá válik kijelentése, mennyire hosszas és kimerítő harcokra kell felkészülnie az elkövetkező években. Mint köztudott, 1948 őszén Angliából véglegesen hazatérve olykor a pusztta megélhetésért is küzdeni kényszerült. A fentebb idézett levél és a benne végigvezetett hasonlat keletkezése idején azonban még más gondok foglalkoztatták a zeneszerzőt. Londonból és Párizsból hazaküldött leveleiben elsősorban a kiadókkal és előadókkal folytatott tárgyalásokról, az elért sikerekről, az esetenként felmerülő nehézségekről esik szó. 1947. március 5-én az UNESCO ügyével kapcsolatban egyenesen „haditerv” kidolgozását emlegeti.¹⁹⁷ Számos fronton zajlott tehát a mindennapi küzdelem, és az ötvenes évei derekán járó zeneszerző olykor bele is fáradt a harcba – szóban forgó levele folytatásából legalábbis erre következtethetünk: „No, vén harcos, hát most mi lesz? Kaptál sebeket, vannak-e rajtad sebhelyek? Nem is emlékezem rájuk. Biz’ Isten nem is emlékezem, akárhogy is akarom idézgetni őket: siker, sikertelenség, eredmény, bukás, barátság, bántás – ha kaptam, úgy kaptam, mint a harcos, aki csak akkor veszi észre, hogy megsebesült, mikor már vérzik.”¹⁹⁸ Alig két héttel később ismét hangsúlyosan került elő a katonai párhuzam, amikor 1947. március 18-án feleségének írt beszámolója szerint „a vén veterán, ha kifele nyugodt is, [...] mégis csak ott van az örökös készenlét, a harc.”¹⁹⁹

1954. szeptember 17-én fiának címzett levelében Lajtha katonai emlékeit felidézve hivatkozik a „Zweck der Übung” kifejezésre, mint a katonai gyakorlatok feladatmeghatározására, és – mint előrebocsátja –, ennek szellemében indítja mondandóját.²⁰⁰ Szintén az 1950-es évek második felében két volt tanítványához – az Angliába települt zenei íróhoz, Weissmann Jánoshoz és a Hollandiában tevékenykedő

¹⁹⁶ Lajtha kiadatlan levele Londonból 1948. szeptember 22-én feleségének. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.271:1.

¹⁹⁷ Lajtha kiadatlan levele Párizsból 1947. március 5-én feleségének. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.233:1. „Este 7-től Pistánál vagyok. Megbeszéljük az Unesco haditervet.” Ugyanebben a levélben ezen kívül az Univesallal a *Capriccio* kiadásának ügyében folytatott tárgyalásról számol be, a Leduc-kel esedékes másnapi tárgyalásról ír, illetve a szintén másnapra tervezett ismerkedésekre, többek között a karmester Manuel Rosenthalal.

¹⁹⁸ Idézett levél 1948. szeptember 22-én.

¹⁹⁹ Lajtha levele 1947. március 18-án feleségének. *Önarckép tollal* (2), 22.

²⁰⁰ „A mai Zweck der Übung-om elseje” Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. *Önarckép tollal* (4), 13.

hegedűművészhez, Radnai Gáborhoz – szinte szóról szóra ugyanazzal a kéréssel fordul: csak akkor írjanak róla, csak akkor játsszák műveit, ha megbízható, bátor katonái tudnak lenni.²⁰¹ Radnait és muzsikustársait bő fél évvel később egy másik levélben a magyar művelődés katonáinak nevezi.²⁰² Lajtha szóhasználatából – figyelembe véve az említett levelek történeti kontextusát, az 1950-es években stabilizálódó hidegháború harcosszövegét – esetenként már-már egyértelmű politikai felhangokat vélhetünk kihallani.²⁰³ Ugyanakkor kijelentéseinek értékelése közben fontos szem előtt tartanunk Lajthának a katonai létről szerzett személyes élményanyagát, a két világháborút átélő zeneszerző tapasztalatait. Az I. világháborúban maga is katonáskodott, sőt mi több, frontszolgálatára idején mondhatni valóban voltak katonái, amikor 1916 folyamán néhány hónapig szakaszparancsnokként vezette alakulatát.²⁰⁴

Lajtha indulói szinte kivétel nélkül groteszk hangulatú, elrajzolt zenék. Mintha a zeneszerző számára a katonaság és az ehhez kapcsolódó toposz, az induló, már nem a bátorság és a hősiesség szimbóluma lenne – mint amilyen jelentéstartalommal a fogalom a megelőző századokban rendelkezett –, hanem valami értelmetlen színjáték. Valóban, a Lajtha által testközelből átélt Nagy Háború idején a katonaság képzete gyökeresen átalakult. Az általános személyes érintettség miatt ekkoriban már nem hősként tekintettek az életüket a harctéren elvesztő katonákra, hanem a testközelből átélt tragikus tapasztalatok sokkal inkább a melankólia, a pesszimizmus érzését erősítették.²⁰⁵ A testileg

²⁰¹ Lajtha levele Radnainak 1957. szeptember 16-án a 7. vonósnégyes rotterdami előadásáról szólva: „Örvendek annak is, hogy éppen maguk játsszák el, mert levele hangjából azt vélem kiolvasni, hogy a jövőben megbízható, bátor katonái lesznek ügyemnek.” Jelzet: MZA-LL-Script 8.435:2. Lajtha Level Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én: „El tudom s el akarom választani egymástól az emberi és a művészi kapcsolatokat. Így vagyok Veled is, édes János fiam. Ha úgy érzed, hogy az én katonám vagy, szívesen veszem, ha Te írsz rólam a Lexikonban.” Jelzet: MZA-LL-Script 8.464:1.

²⁰² Lajtha levele Radnai Gábornak 1958. április 10-én: „Őszinte jóérzéssel olvastam sorait, mert kiderült belőle, hogy amit tesz, azt, saját spontán vallomása szerint, ezért a kis, szerencsétlen, tragikus-történelmi ország nemes művelődésének megismertetése ügyében teszi. Sőt, hogy Maga és társai is, akárhol legyenek is, ennek a művelődésnek harcosszövegei.” Jelzet: MZA-LL-Script 8.454:2.

²⁰³ Figyelemre méltó, hogy a katonaként szolgáló, sőt Szovjetunióbeli tartózkodása után Magyarországra ilyen minőségben visszatérő Szabó Ferenc is gyakran von katonai párhuzamokat miközben művészeti témákról beszél.

²⁰⁴ 1915. október 9-én tudósítja menyasszonyát a korábbi felderítői pozíciójába történt visszahelyezéséről, mert „csalánba nem üt a ménkü”. Lajtha kiadatlan levele a harctérről 1915. október 9-én. Jelzet: MZA-LL-Script 8.024:1. 1945. december 26-án Lajtha arról számolt be Leduc-nek, hogy a II. világháborúban, 1944 márciusától a nemzeti ellenállás egyik egységét vezette, fiai a parancsnoksága alatt szolgáltak. E közlést általam ismert dokumentum nem erősíti meg. Lajtha levele Alphonse Leduc-nek 1945. december 26-án. *Önarckép tollal (2)*, 20.

²⁰⁵ Monelle: i.m., 158. Azt a folyamatot tükrözi többek között az 1918-ra egyértelműen uniformizálódó katonai viselet. I.h.

épségben hazatérő katonák között jellemző volt a háborús trauma okozta neurózis.²⁰⁶ Gyáni Gábor „Az első világháború emlékezete” című tanulmányában leírja azt az állam által is propagált kultuszt, ami az egyes kiemelkedő hősökről a közkatonákra terelte a figyelmet, és így egyfajta demokratizálás szellemében mindenkire kiterjesztette a harc és ezáltal a harctéren lelt halál jogát és kötelességét.²⁰⁷

Mintha Lajtha kezdetben olvasmányélményeiből merítette volna lelkesültségét, ami rövidesen kibékíthetetlen ellentmondásba került a tragikus tapasztalatokkal. Szembetűnő ugyanakkor, hogy sokszor hivatkozik Ady Endre verseire, akinek néhány háborúellenes költeménye ekkoriban már megjelent. Olykor csak a szövegek stílusában jelentkeznek hasonlóságok, ilyen jelenség a köznevek nagybetűs írásmódja, mely szimbólummá emeli az adott fogalmat.²⁰⁸ Máskor megnevezés nélkül utal egy Ady-versre,²⁰⁹ megint más alkalommal úgy tűnhet, mintha a költő egy-egy szófordulatát adaptálná saját mondanivalójához.²¹⁰ Felbukkan pl. a „megszépítő messzeség”, vagy „az élet élni akar” fordulat. Az utóbbit tartalmazó *Intés az Őrzőkhöz* 1915. augusztus 16-án jelent meg a *Nyugat*-ban. Bár Lajtha ekkor már a fronton tartózkodott, nem kizárt, hogy eljuthatott hozzá a vers.

Lajtha sokszor ír feltűnően vidám hangnemben a harctéri történésekről – legalábbis katonáskodásának első hónapjaiban. Ez a különös vidámság őt magát is meglepte. 1915. október 20-án, tehát szolgálata negyedik hónapjában a következőképpen referál:

Engem is magával kapott valami egészen szokatlan vígság. [...] Valahogy soha többé meg nem ismételtetően együtt voltunk, – kártya, beszéd csak ürügy volt arra, hogy mégis megmaradt fiatal életek [...] harsogó, boldog nevetése kitörhessen. Röpködött a tréfa, – háborúról egy szó sem esett, – csak a nevetés, az együvé hangolt férfinevetés hangoskodott.²¹¹

²⁰⁶ Susanne Michl - Jan Plamper: „Soldatische Angst im Ersten Weltkrieg. Die Karriere eines Gefühls in der Kriegspsychiatrie Deutschland, Frankreichs und Russlands”, *Geschichte und Gesellschaft* 35/2 (2009. április-június): 209–248.

²⁰⁷ Gyáni Gábor, „Az első világháború emlékezete”, in Uő, *A történelem mint emlék(mű)* (Budapest: Kalligram, 2016), 154–155.

²⁰⁸ „Egész nap, mind, kivétel nélkül, túlságos közel a nagy Utolsóhoz, – és a Nagyszerűtől a Nevetségesig csak egy ugrás, – és az a lépés: a Minden kikacagása.” Lajtha levele 1915. október 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.029:1.

²⁰⁹ „Egy Ady-vers jár a fejemben”. Levél levele a harctérről 1915. szeptember 23-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.010:1.

²¹⁰ Lajtha levele a harctérről 1915. október 2-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.017:1.

²¹¹ Lajtha levele a harctérről 1915. október 20-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.029:1.

Néhány hónappal később, 1916 januárjában máris megszűnik ez a valóságtól elszakadt eufória, eltűnnek a hozzá kapcsolódó magasztos, nagy szavak, és keserű ironia, szinte már cinizmus veszi át a helyüket. Az 1916. január 17-én sietősen papírra vetett levélből az alfejezet elején idézett hasonlatra is választ kaphatunk, azaz milyen az a furcsa és bizonytalan érzés, ami a katonát a harc előtt hatalmába keríti:

Akár tetszik, akár nem, – épen csak tíz percünk van. Miért? Elmondom. Ma reggel mi fogjuk tüzérségi Trommelfeuer-rel szétlőni az orrunkig előretolt orosz állásokat. Mint civilben is képezített karmester, – a zenekar egy részét itt is én fogom dirigálni. Hogy jobban láthassak, egy magas fa tetején fogok csücsülni. [...] Ugy-e humoros, kedves? – Johannes Ladislaw L. egy fa tetején! Mint gyümölcs! De ne nevéssen ki nagyon, – mert azért nem lesz tökéletes élvezet.²¹²

Az idézett szakaszban tükröződő lelkiállapot részleges magyarázattal szolgálhat a Lajtha-indulók tragikomikus groteszkségére. Hasonlóképpen a harctéri levelek adhatnak kulcsot egy másik jelenség, a komponista indulóira szintén jellemző elidegenedett, gépies zenei megoldások értelmezéséhez. 1915. november 5-ei levelében bizonyos tekintetben az 1915 október végén leírt „egészen szokatlan vígság”-ra reflektál Lajtha. Feltűnő, és a tragikus események erejét tanúsítja, hogy néhány héttel később immár egészen más hangnemben számol be a háború idején kötetett barátságokról, bajtársairól:

Csodálkozva olvastam, hogy collégáimról miket írtam. Teljesen és egészen idegenek. Néha egy percre – a halál összetereli az emberek birkanyáját, – együtt vagyunk. Néha egy estére, néha egy napra. De másnap reggel – semmi közünk egymáshoz. Most még összetart valahogy lazán a muszály egymásmellettség is, – de ha vége a comoediának, – furcsa lesz, hogy köszöntjük egymást, hisz még csak nem is ismerjük egymást.²¹³

Nem Lajtha volt az egyetlen zeneszerző, aki az I. világháború éveiben a harctéren szolgált. Tanulságos lehet párhuzamba állítanunk harctéri élményeit, illetve azok lecsapódását zeneműveiben a francia Maurice Ravelével. Annál is inkább indokolt lehet az ilyen irányú vizsgálódás, mivel Lajtha 1946-ban – azaz a II. világháború után – írt *Quatre Hommages* című kamaraművének harmadik tételében éppen Ravel egyik művére, az 1925-ben befejezett *L'Enfant et les Sortilèges*-re („A gyermek és a varázslat”) hivatkozik. A választás nem éppen kézenfekvő, mivel Ravel második és egyben utolsó

²¹² Lajtha levele a harctérről 1916. január 17-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.086:1.

²¹³ Lajtha levele a harctérről 1915. november 3-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.038:1.

operája nem számított a zeneszerző legnépszerűbb vagy éppen leggyakrabban játszott alkotásai közé. Magyarországon ezekben az években – a két világháború között – egyáltalán nem szerepelt az Operaház műsorán, annak ellenére, hogy ezt a hiányt már 1927-ben kifogásolta a *Budapesti Hírlap* tudósítója.²¹⁴ Lajtha kottatárában a mű partitúrája nem maradt fenn.

Az opera több szállal kötődik az I. világháborúhoz. Ravel már frontszolgálata idején megkapta a *L'Enfant et les Sortilèges* librettóját, ami azonban a háborús viszonyok között nem meglepő módon elkeveredett.²¹⁵ A párizsi Opera igazgatója, Jacques Rouché felkérésére a francia író, Sidonie-Gabrielle Colette 1916-ban készítette az eredetileg balettnak tervezett alkotás szövegét.²¹⁶ Sokatmondó adalék, hogy ugyanebben az évben írta hangsúlyozottan háborúellenes alkotását, a *La paix chez les bêtes* című könyvet, mely rövidebb lélegzetű történeteket tartalmaz az egymással háborúskodás nélkül megülő állatokról. A háborús események elmúltával Ravel azonnal dolgozni kezdett a kompozíción, 1919-ben már részletekbe menően levelezett Colette-el az operával kapcsolatos terveiről, javaslatairól, a lehetséges módosításokról. A komponálás befejezése – éppen a háború idején átélt trauma ereje miatt – azonban évekig húzódott, a bemutatóra csak 1925-ben Monte Carlóban került sor.

Lajtha és Ravel kapcsolatáról a Lajtha-hagyatékban közvetlen dokumentum nem tanúskodik. Lajtha francia kapcsolati hálójának a Ravelével való összefonódásai azonban arra engednek következtetni, hogy ismerhette a komponista műveit. Ravel ugyanis a Lajtha francia támogatói és baráti köréhez tartozó Florent Schmitt-tel együtt tagja volt annak az 1900 táján létrejött és Ricardo Viñes által *Les Apaches*-nak elnevezett művészeti csoportosulásnak, ami kezdetben Debussy művészetét, később azon belül is a *Pelléas*-t tartotta példaképének, és teljes függetlenedésre törekedett a közönség ízlésétől és igényeitől.²¹⁷ 1925-ben a *L'Enfant et les Sortilèges* Monte Carlói bemutatójáról a Lajthával személyes kapcsolatot is fenntartó Arthur Honegger írt elismerő hangú

²¹⁴ (h. e.), „Színház és zene. Az Operaház új évadja”, *Budapesti Hírlap* 47/217 (1927. szeptember 25.): 18. A cikk írója az Operaház műsortervében szereplő Ravel operát, *A pásztorórát* „másfél évtizedes, egyfelvonásos kis vígoperának”, ezzel szemben a bécsi Operaház tervezett programján szereplő *A gyermek és a varázslat*ot „művészi értéket is jelentő” világsikernek nevezi.

²¹⁵ Ravel 1914 nyarát Baszkföldön töltötte, itt érte őt a háború kitörésének híre. Korábban nem találták alkalmasnak a katonai szolgálatra egészségi állapota miatt, ezúttal azonban mindenáron hadba akart vonulni.

²¹⁶ Arbie Orenstein, Roland-Manuel, „L'enfant et les sortilèges: correspondance inédite de Ravel et Colette. A la mémoire de Roland-Manuel”, *Revue de Musicologie* 52/2 (1966): 215–220.

²¹⁷ Arbie Orenstein (szerk.), *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews* (Mineola, New York: Dover Publications, 2003). Malou Haine, „Cipa Godebski et les Apaches”, *Revue belge de Musicologie* 60 (2006): 221–266.

kritikát.²¹⁸ Manuel Rosenthal, Ravel tanítványa és későbbi bizalmasa az 1950-es években ugyan több Lajtha művet vezényelt,²¹⁹ megismerkedésükre Lajtha levelezése alapján 1947 márciusában került sor.²²⁰ A dátum nyilvánvalóvá teszi, hogy Rosenthal esetleges személyes visszaemlékezései nem befolyásolhatták a *Quatre Hommages* első változatának megformálását. Ám mivel ugyanebben az időben, 1947 márciusában Lajtha tárgyalt a *Quatre Hommages* lehetséges kiadásáról Leduc-vel, nem zárhatjuk ki teljes bizonyossággal azt sem, hogy Rosenthalnak referált volna aktuális munkáiról és ezeken belül kamaraművéről. Azonban arról, hogy a későbbiekben a művet milyen mértékben dolgozhatta át, ameddig az 1957-es ősbemutatóig és az ugyanez évi kiadásig eljutott, nincsenek adataink.

Lajtha írásaiban ritkán bukkan fel Ravel neve, elgondolkodtató azonban a modern művészet és annak közönsége kapcsolatáról megfogalmazott megjegyzése, melyben Ravelt és Bartókot említi együtt. 1959. augusztus 28-án fiai barátjának, az Argentínába emigrált Esteban Feketének fejtette ki gondolatait a művészet céljáról és értékrendjéről.²²¹ Miután a modern művészetben két szélsőséges irányt nevez meg – a merev konzervativizmust és az experimentális, spekulatív, „hamis művészetet” –, bizakodóan megjegyzi, hogy idővel minden művészet valós értéke nyilvánvalóvá válik. Különös, hogy ezen a ponton Ravelre és Bartókra mint „40 évvel ezelőtt vitázott vagy kiátkozott mesterekre” hivatkozik,²²² akik „ma”, azaz 1959-ben immár elfoglalhették az őket megillető helyet a zenetörténeti kánonban. Ravel és Bartók nevének összekapcsolása ebben a kontextusban mindenképpen elgondolkodtató. Jóllehet Ravel archaizáló stílusa valóban váltott ki kedvezőtlen reakciókat az 1910-es évek második felében,²²³ mégis kevésbé érthető ennek párhuzamba állítása a bartóki életmű értékelését övező alapvető zenetörténeti vitákkal. Lajtha gondolkodásáról ugyanakkor sokatmondó a megjegyzés, és mindenképpen Ravel zenei törekvései iránti érdeklődéséről és megbecsüléséről

²¹⁸ 1947. március 14-én írt levele tanúsága szerint párizsi tartózkodása idején Lajtha Kodály Zoltánnal együtt Honeggernél ebédelt. *Önarckép tollal* (2), 21.

²¹⁹ A levelek dátumai 1958. április 27., 1959. február 3., 1960. január 14., 1960. január 27., 1961. június 2. A szóban forgó művek Lajtha 4., 7. és a 8. szimfóniái. Egy a hagyatékban fennmaradt műsorlap szerint 1954 októberében Párizsban vezényelte Rosenthal az 5. szimfóniát.

²²⁰ Lajtha levele feleségének 1947. március 5-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.233:1.

²²¹ Lajtha levele Esteban Feketének 1959. augusztus 28-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.505:1.

²²² I.h.

²²³ Henry Leigh 1921 januárjában a *The Chesterian* hasábjain a *Le tombeau de Couperin* „vérszegény neoklasszicizmusáról” kritizálja, ami szerint könnyen válhat Ravel síremlékévé („tombeau”). Idézi Scott Messing, *Neoclassicism in Music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (London: Ann Arbor: 1988), 76.

tanúskodik. Ennél azonban talán még konkrétabb elképzelés inspirálhatta Lajthát 1946-ban a Ravel-hommage megírására.

A szakirodalomban apolitikusként elkönyvelt Ravel 1914 augusztusában szenvedélyes hangon foglalta össze a háborúról alkotott nézeteit:

És most, ha úgy tetszik: Vive la France! de mindenekelőtt le Németországgal és Ausztriával! vagy legalábbis azzal, amit ez a két nemzet napjainkban képvisel.²²⁴

Az idézetből kitűnik, hogy Ravel az aktuális politikai helyzetben a háborút szükségesnek tartotta, értelmet és az emberiség javát szolgáló tétet vélt látni annak kimenetelében – természetesen a francia győzelemben.²²⁵ Az európai értelmiség eleinte valóban lelkesedett a háborúért, példaképpen említhetjük Thomas Mann *Egy apolitikus ember elmékedései* című esszéinek első darabjait. Mann írásában a világháborút a francia forradalommal állítja párhuzamba, ami a véres áldozatok dacára sokkal több a nyomában létrejött nyomorúságnál, mivel tétje ennél sokkal magasabb síkra emeli.²²⁶

A 39 esztendő, kiforrott nézeteket képviselő Raveltől és a vele egyidős Manntól eltérően a hadba vonulásának idején 23 éves Lajtha korántsem tudhatott magáénak ehhez hasonlóan markáns kulturális-politikai állásfoglalást. Ravel érezhetően indulatoktól vezetve fogalmazott, amikor a Németország által képviselt iránnyal való leszámolást sürgette – Lajtha harctéri leveleiben hasonló indulatokat Franciaországgal vagy Oroszországgal szemben nem találni. Személyes ellenérzést nyilvánvalóan nem táplált a politikailag ellenségesnek kikiáltott nemzetek tagjai vagy kultúrája iránt, lelkesen dicséri például a francia Chartreuse pezsgőt, amit 1916-ban egy januári estén bajtársaival fogyasztottak el.²²⁷ Szellemi felsőbbrendűség érzése sem ütközik ki írásaiból: ugyanebben a levelében menyasszonyának olvasmányokat ajánl, és listájában egyaránt szerepelnek francia, német és orosz kötetek. Ajánlja Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*-jét éppúgy, mint Dosztojevszkij *Félkegyelműjét* – német kiadásban –, Rudolf Kassner *Moral der*

²²⁴ Ravel levele Cyprien-Xavier [Cipa] Godebskinek 1914. augusztus 20-án. Idézi: Orenstein, *A Ravel Reader*, i.m., 152. Ravel jó barátságban volt a Godebski családdal, Mimie-nek és Jeannak ajánlotta a *Lúdanyó meséit*, Ida és Cipa Godebskinek pedig a *Szonatina* ajánlása szól.

²²⁵ Fontos adalék ugyanakkor, hogy a francia kultúra iránti rajongása nem fordult esztelen nacionalizmusba. A sovinizmus előretörése idején, 1916 júniusában aggodalmát fejezte ki a francia zene egyeduralmát célzó tendenciával kapcsolatban. Ravel levele 1916. június 7-én a Nemzeti Liga a francia zene védelmére alakult bizottságának. Idézi: Orenstein, *A Ravel Reader*, i.m., 169–170.

²²⁶ Thomas Mann, *Egy apolitikus ember elmékedései*. [Györffy Miklós, Majtényi Zoltán ford.] (H.n.: Gabo Kiadó, 2014), 38.

²²⁷ Lajtha levele a harctérről 1916. január 16-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.085:1.

Musik című írását és Nietzsche úgymond „Wagner-ellenes iratait.” Végezetül Romain Rolland új regénye iránt érdeklődik, jelezve, hogy ha menyasszonya arra érdemesnek találja, akkor meghozatja magának a kötetet. Beethoven műveiért rajongott, nagy örömmel jegyezte fel, amikor húga Beethoven-kottákat küldött utána a frontra.²²⁸ Mindezek tükrében sokatmondóak az érett zeneszerző 1930-as évek végén elejtett megjegyzései, amikor immár a francia kultúra és a francia zene stílusának elsősége mellett foglalt állást.²²⁹

Quatre Hommages című fúvósnégyesét Lajtha 1946-ban írta meg. Ugyan levelei tanúsága szerint 1947-ben már Leduc-vel tárgyalta a kiadásáról,²³⁰ erre – eddig tisztázatlan okokból –, csak 1957-ben került sor. Szintén tisztázatlan a megkésett ősbemutató oka, a művet ugyanis nem korábban, mint 1957. április 5-én mutatta be a Budapesti Fúvósötös – az együttes tagjainak névsora az 1946-ra datált kéziratot tisztázaton már szerepel. Mivel az együttes 1947-ben alakult, a mű megírásának egyik motivációját a magyar koncertéletet új színfolttal gazdagító tevékenységük kezdete jelenthette. Mindazonáltal 1955-ben ismét aktualitást nyert a kamaradarab, mivel Lajtha ezzel a művével fejezte ki köszönetét a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai sorába történő megválasztása alkalmából. Feltehetően ebből az időből származik a francia nagykövetnek, Jean Delalande-nak és feleségének szóló ajánlás.²³¹ Az 1946-os és az 1957-es változat esetleges különbségeiről, az időközben végrehajtott szerzői változtatásokról nincs tudomásunk, mivel a hagyatékban megtalálható kéziratot teljes mértékben a végső, kiadott formájában mutatja a művet.

Bár Lajtha nyíltan nem beszélt politikáról, 1940-ben komponált gordonkaszongora szonátája kapcsán Erdélyi Zsuzsannának a második világháborúra emlékezett vissza.²³² Említi Maurice Jaubert francia zeneszerzőt, akit egy gyalogsági lövedék talált el a háború kezdetén. Lajtha itt a „drôle de guerre” – „furcsa háború” – kifejezést használja, ami bevett történelmi terminus az 1939 szeptembere és 1940 tavasza közötti

²²⁸ Lajtha levele a harctérről 1915. október 9-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.024:1.

²²⁹ „Dans la situation mondiale, j’ai ma foi ferme dans la vocation de la France. Malgré tout les troubles c’est un pays, qui tient haut encore toujours cette lumière, dans laquelle nous avons toujours cru.” Lajtha levele Henri Barraud-nak 1938. február 18-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.215:1. Magyarul Berlász, *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*.

²³⁰ 1947. márciusában született egyezés Lajtha és a Leduc kiadó között két kompozíció, a Sinfonietta és a *Quatre Hommages* átvételéről. Lajtha levele feleségének 1947. március 14-én Párizsból. *Önarckép tollal* (2), 20–21.

²³¹ Lajthát 1955 októberében Jean Delalande értesítette a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai sorába történt megválasztásáról. Az 1946-ra datált kéziratot tisztázaton ajánlás nem szerepel.

²³² Erdélyi 1960. március 21-én Sopronban rögzített beszélgetése a zeneszerzővel. *A kockás füzet*, 32.

politikai állapot leírására.²³³ Sokatmondó, hogy Lajtha nem a német „Sitzkrieg”, sem az angol „phony war”, hanem a francia „drôle de guerre” elnevezéssel utal a szóban forgó időszakra. A *Quatre Hommages*-ban tehát minden bizonnyal a második világháború francia vonatkozásainak utóhangját komponálta meg. A fúvósnégyesre írt négytétel alkotás Jannequin, Couperin és Ravel mellett a zárótételben egy fiktív személynek, Romain Rolland 1919-ben megjelent *Colas Breugnon* című regénye címszereplőjének állít emléket. Figyelemre méltó, hogy Debussy nem szerepel a négy hommage címzettjei között, hanem helyette a francia impresszionizmus másik meghatározó alakja, Ravel kapott helyet.

Ravel és Lajtha zeneszerzői érdeklődése a mesék területén látványosan találkozott. Lajtha esetében a mesék és a mesevilág szeretete főként az alkotópálya kezdeti évein hagyott nyomot. 1914-ben írta meg második opuszát, a *Mesék* címet viselő zongoradarabot, mely a Harmonia kiadónál jelent meg.²³⁴ Ez idő tájt írt leveleiben is számos alkalommal bukkan fel a mesélés gondolata szavakkal és hangokkal egyaránt.²³⁵ A frontszolgálat idején írt leveleiben többször utal Andersen meséire, melyeket a levelek tanúsága szerint többnyire elalvás előtt olvasott.²³⁶ Az 1950-es évek derekán unokájának írt fiktív leveleiben a magyar nyelvet „a mesék nyelvének” nevezi, és az erdélyi mesevilágot idézi meg.²³⁷ Zenéjében azonban a korai periódust követően már nem kapnak helyet a mesék, és sokatmondó, hogy időskorában, 1962 decemberében éppen a világháborúval kapcsolatban kezdi emlegetni a mesékbe való menekülés hasztalanságát:

Így álltam, amikor kitört a világháború, és elfűtt mindent. [...] A háborúban külön szabadságot vettem ki, hogy hogy ott legyek Bartók *Kékszakállú*-premierjén, s az sem elégített ki, mint ahogy már nem elégített ki a *Pelléas* és a *Borisz*. A mese világába menekülni az operaszövegekkel? Menekülés! Nem megoldás.²³⁸

²³³ Romsics Ignác, *A 20. század rövid története* (Rubicon, 2011), 160.

²³⁴ Feltehetően készült egy második *Mesék* sorozat is, mely azonban néhány más művéhez hasonlóan elveszett. További elveszett művek az 1931-ben írt Hegedűverseny (op. 15), a Szonáta hegedűre és zongorára (op. 28), a II. Divertissement (op. 30.), az *Évasion, Fuite, Liberté* (op. 37) című szimfonikus költemény 1942-ből, a fúvóstrióra írt Szerenád (op. 40), az *Alakok és formák* című filmzenéből készült Szimfónia kamarazenekarra (op. 48).

²³⁵ A harctéri levelekben több alkalommal lekotázott szakaszokkal is „mesél” menyasszonyának.

²³⁶ Lajtha levele a harctérről 1916. január 21-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.089:1. Lajtha levele a harctérről 1916. február 21-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.112:1.

²³⁷ Lajtha levelei unokájának, Christophernek, akit a levélben a név magyar formáján Kristófként említ. 1955. augusztus 6-án a „Szent Anna-tó meséjét” meséli el. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.396:1. 1956. július 10-én a magyar nyelvet a „mesék nyelvének” nevezi. Az 1956-os levelet említi az első levélként. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.413:1.

²³⁸ *A kockás füzet*, i.m., 79.

Különös, hogy a *Kékszakállú* szimbolista szüzséjét Lajtha egyszerűen meseként értelmezi, ráadásul egyéb megnyilvánulásai, sőt zenéje alapján tagadhatatlanul nagy hatással volt rá a kompozíció. A fentebb idézett szöveg folytatásában Lajtha a mesék helyett a valóságtól teljesen független *commedia dell'arte* műfaját definiálja az ideális művészi formaként, azaz egyfajta számára elfogadható menekülési lehetőségként.²³⁹ Ezzel magyarázható, hogy érettkori és kései alkotókorszakából eltűnnek a kezdetben központi fontosságú mesék és átadják helyüket a báboknak és a *commedia dell'arte* jól ismert figuráinak.

Lajtha leveleiben feltűnően sokszor ír a frontvonal közelében látott gyerekekről, és szavaiból nyilvánvaló, hogy sorsuk mélyen megrázta őt. 1915. október 31-én írja a következőket: „Gyerek! itt! alig valamivel a legvéresebb tűzvonal mögött. Gyermek: hisz szentek. [...] Kis amorette relief egy bús síron.”²⁴⁰ Néhány nappal korábban pedig így tűnődik levelében: „Kedvesek és maszatosak és árvák. [...] én most elmegyek mellette és talán az élet ment el”.²⁴¹ 1917 áprilisában már önmagát azonosítja egy gyerekkel: „[D]e jó volna végigvágódni a piccsen és bőgni, kisírni mindent, mint egy gyerek.”²⁴² „Rosszabb vagyok a nyűgös gyereknél”²⁴³ vagy „[N]éha úgy tudok örülni, mint a gyerek.”²⁴⁴ A párhuzam akkor ér tetőpontjára, amikor 1917. október 21-én Lajtha különös látogatóról számol be menyasszonyának. Másnap már a kis látogató írja a levelet, aki nem más, mint Bertalan, a Lajtha szobájában váratlanul felbukkant kisfiú. Hollós Rózát megrémíthette a jelenség, mivel a következő levélben Lajtha sűrű bocsánatkérések közepette mentegetőzik, Bertalan pedig végleg eltűnik a levelekből.

²³⁹ Figyelemre méltó, hogy Lajthának ez a gondolata meglepő hasonlóságot mutat Ferruccio Busoni *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* című könyvének szemléletével. Első kiadása *Entwurf einer Aesthetik der Tonkunst* címmel 1908-ban jelent meg. A könyvet Lajtha még frontszolgálata idején olvasta és menyasszonyának is ajánlotta. Mivel Kenessei Sándor magyar fordítását 1920-ban adta ki az Athenaeum kiadó, Lajtha feltehetően német nyelven olvasta a könyvet. Ferruccio Busoni, *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* [Kenessei Sándor ford.] (Budapest: Athenaeum, 1920). A hagyatékban nem maradt fenn belőle példány. Lajtha levele a harctérről 1917. május 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.138:2. A kiadvány 1916-ban napvilágot látott második, bővített kiadása ez idő tájt figyelmet keltett a magyar zenei életben is. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (Lipcse: Insel Verlag, 1916). A *Zenei Szemle* 1917. szeptemberi számában jelent meg róla recenzió, amely szerint Busoni könyve „egyidőre középpontjába került az általános érdeklődésnek”. Eusebius, „Busoni: Új zeneesztétika”, *Zenei Szemle* 1/7 (1917. szeptember): 218–220. A *Nyugatban* Tóth Aladár írt róla ismertetést. Tóth Aladár, „Busoni: Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához”, *Nyugat* 13/17–18 (1920. szeptember).

²⁴⁰ Lajtha levele a harctérről 1915. október 31-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.036:1.

²⁴¹ Lajtha levele a harctérről 1915. október 29-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.035:1.

²⁴² Lajtha levele a harctérről 1917. áprilisából. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.119:1.

²⁴³ Lajtha levele a harctérről 1917. május 19-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.128:1.

²⁴⁴ Lajtha levele a harctérről 1917. május 23-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.132:1.

Ravel életművében szorosan összefonódott a háború és a gyermeki világ, ami a mesékben jutott kifejezésre. A francia zeneszerző 1915-ben fejezte be saját szövegeire komponált vegyeskari *Trois chansons*-ját,²⁴⁵ melynek első tétele a *Piroska és a farkas* történetére emlékeztet, a második szerelmes üzeneteket postázó madarakról szól, harmadik tétele pedig varázslatokkal és veszélyekkel teli mesevilágot idéz.²⁴⁶ A műben a komponista az I. világháború kitörésének tényére reflektál.²⁴⁷ Ravelhez hamar eljutottak a német katonák háborús rémtetteinek hírei, melynek áldozatai nem egyszer gyerekek voltak. Később saját maga is megtapasztalta a kegyetlenkedéseket. Manuel Rosenthal idézi fel visszaemlékezéseiben, hogy Ravel az I. világháború részeseként hallotta, ahogyan a sebesült katonák édesanyjukat szólították.²⁴⁸ Így a *L'Enfant et les Sortilèges* elején felhangzó kiáltás – „Maman!” – új értelemet nyer és a művet egyértelműen eltávolítja a gyermekopera kategóriájától. Nem meglepő, hogy a kompozíciót mélylélektani szempontok szerint is értelmezték, és már az egészen korai recepcióban feltűnt egy freudiánus magyarázat.²⁴⁹

A Ravel-opera „Adieu pastourelles” szövegkezdetű jelenetében, mely Lajtha tételének hivatkozási alapját képezi, a címszereplő gyermek egy furcsa menetelés szemtanúja lesz. A megelőző jelenet végén elsötétedik a szín, majd a kisfiú megszólal: „J'ai peur!” („Félek!”). Ezután furcsa nevetést hall, és kénytelen végignézni, ahogyan a – korábbi csínytevése során gonoszul darabokra szaggatott – tapétáról sorra szállnak le az egymástól elszakított pásztorok, pásztorlányok és velük együtt állataik is. Szembesítik a kisfiút tettének következményeivel, aki a jelenet végén bűnbánó zokogásban tör ki.

Az operában Ravel zenéje táncos karakterű menetelés, amit többek között a partitúra szöveges bejegyzései tesznek egyértelművé. A papírmasé lények menetét („un cortège des petits personnages peints sur le papier”) a hagyományosan táncokat vagy indulókat kísérő hangszerösszeállítás, egykezes furulya és kisdob kíséri („pipeaux et de tambourin”).²⁵⁰ A „pipeaux et tambourin” hangszerösszeállítás nagy múltra tekint vissza,

²⁴⁵ Ravel: *Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement* (1914–1915) I. *Nicolette* II. *Trois beaux oiseaux de paradis* III. *Ronde*

²⁴⁶ Emily Kilpatrick, „Into the Woods: Retelling the Wartime Fairytales of Maurice Ravel”, *The Musical Times* 149/1902 (2008. tavasz): 57–66.

²⁴⁷ Kilpatrick, i.m., 57.

²⁴⁸ *The Cambridge Companion to Ravel*, i.m., 221.

²⁴⁹ Melanie Klein gyermekpszichológus „Infantile anxiety-situations as reflected in a work of art and in the creative impulse” című 1927-es cikkére hivatkozik: Richard Langham Smith: „Ravel's operatic spectacles: L'Heure and L'Enfant”, in Deborah Mawer (szerk.), *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge University Press, 2000).

²⁵⁰ Nem a zenekar hangszeréről van elsősorban szó, hanem stilizált hangszerjátékosokról. Az ostinato kísérfőfigurát a kisdob játssza.

már középkori ábrázolásokon is felbukkan.²⁵¹ A játékos bal kézzel a fuvolán illetve furulyán játszott, jobb kezében tartotta az ütőt, mellyel az oldalára akasztott dobon verte a ritmust. Erre a tradícióra hivatkozik tehát Ravel az egész tételben végigvonuló *ostinato* ritmussal, mely kezdetben csak a kisdobon szól, a középrészben pedig a trombita is csatlakozik hozzá. A távoli múltba nyúló zenei hagyomány nyílt megidézése Ravelnél időtlenné teszi a cselekményt, kiszakítja a jelenből.

Lajtha átveszi ezt a ritmust, ám nem teszi egyeduralgódóvá a tételben, megszólaltatását felváltva bízza a fuvolára és az oboára (lásd a 63. kottát). Míg Ravelnél D hangon szólal meg, addig Lajtha E hangon indítja, miközben a fagott szólamában az eredeti partitúra szerint zongorán falhangzó kvintés ostinato rokona kap helyet. A tempójelzés Ravelnél *Moderato*, Lajthánál *Modéré*, a negyed értéke mindkét metronómjelzés esetében 84. A Ravelnél megtalálható középrész, mely a már jól ismert ostinato figura révén válik a zenei struktúra szerves részévé, miközben az előzményektől lényegesen eltérő dallamvilágot hoz, kimarad a feldolgozásból. Helyette Lajtha újfajta ritmusfigurákkal, így például szinkópákkal dolgozik, és az ezekhez társuló újfajta dallamokkal építi fel a tétel szerkezetét, melynek konklúziójaként ismét visszatér Ravel zenéjéhez.

A jelenetet Ravel triós formában komponálta meg. A középrész a tapétáról leszálló kis figurák balettzenéje, a főrész a táncos induló, ezt pedig a kisfiú félelmét szimbolizáló kisszekund motívum keretezi. Kétségtelenül a középrész dallamvilága a leggazdagabb Ravel zenéjében: a fúvósok – ezen belül is a fuvola, oboa és a klarinét – hangsúlyos bevonása kontrasztban áll a főrészek lecsupaszított hangszer-összeállításával, ahol a kisdob mellett csupán a zongora ostinatója jut jelentős szerephez. Az operai jelenet triós struktúráját Lajtha átvette, és a táncos induló karakterét is megtartotta a tétel kezdetén, azonban nem engedett teret a raveli balettzene táncos jellegének. Mindazonáltal a középrész esetében a hangszerelés lehet a kapcsolódási pont. Míg Ravel csak ebben a szakaszban koncentrálja a hangzást fúvósokra, addig Lajtha az egész tételt fúvósnégyesre dolgozta át. A középrész hangzása így tehát megtalálható Lajtha *hommage*-ában, sőt talán ez inspirálta éppen ennek a jelenetnek a kidolgozására. Lényeges azonban, hogy az eredeti középrész dallamai egyáltalán nem tűnnek fel Lajtha kamaraművében. Ezzel a gesztussal egyértelműen az alcímben is hivatkozott búcsút, az „Adieu pastourelles /

²⁵¹ Ismertté vált az a kép, mely a neves clown, Will Kempet ábrázolja, miközben Londonból Norwichbe táncolt át egy egykezes fuvolán és kisdobon játszó hangszeres kíséretében. Jeremy Montagu, „The Tabor, its Origin and Use”, *The Galpin Society Journal* 63 (2010. május): 209–216.

IV. Táncok és indulók

Pastoureux adieu” lemondó szomorúságát helyezi műve középpontjába a zeneszerző. Talán a komponálás idején felrémlt benne, hogy a háború idején őt is éppen így elszakították menyasszonyától, ahogyan a pásztorokat és a pásztorlányoktól a tapétán.²⁵²

Fontos mozzanata Lajtha tételének az a tizenkét ütem, melynek során – jelentőségteljesen kiszakadva az addigi hangzásból – bármiféle ritmuskíséret szünetel, miközben az oboa, a klarinét és a fagott unisono játszva bont ki egy magyar népdalra emlékeztető dallamot. Minden bizonnyal nem idézetről, hanem úgynevezett *folklore imaginaire*-ről van szó. Távoli asszociációként egy kizárólag Erdélyben, azon belül is csak Udvarhelyszéken gyűjtött dallam kapcsolódik hozzá (63. kotta).²⁵³

63. kotta. *Quatre Hommages* – 3. tétel (*Hommage à Ravel*), 167–182. ütem. A népdalimitáció a 168. ütemtől, majd az ostinato visszatérése a 179. ütemtől

²⁵² „Mintha semminek sem volna értelme, mintha céltalan lenne minden percem, mert Maga nincs itt, – igen, még túl erősen fáj, hogy elszakítottak.” Lajtha levele a harctérről 1917. október 12-én menyasszonyának. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.160:1.

²⁵³ <http://www.nepzeneipeldatar.hu/kereses/index.php?tid=540&dialektus=4#a> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.28. Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943), 159.

A népdalimitáció lezárása egyben az eredeti ostinato újraindulását jelenti, mely a fuvolán veszi ismét kezdetét. Érdeemes felidézni ezen a ponton Lajtha 1948-ban – a *Quatre Hommages* első változatának keletkezése idején – rögzített gondolatait:

Az akadémiáktól éppúgy meg akartam szabadulni, mint évfolyamtársaim, Arthur Honegger és Darius Milhaud. A sok, tudatosan megcsinált, sokszor túlkromatizált melódiákkal szemben a népdalban találtam meg a spontaneitást, a tiszta és ösztönös éneket. Furcsa sorsra jutottam. Magyarországon legtöbbször azt írják rólam, hogy muzsikám egyik fő jellege, hogy franciás, Franciaországban meg még akkor is magyar folklórt emlegetnek, mikor én azt hiszem és bizonyítani is tudom, hogy abban a muzsikában bizony semmi folklór nincsen. Ha van *folklore imaginaire*, úgy a zenémben található folklorisztikus elemek ennek a *folklore imaginaire*-nek elemei.²⁵⁴

Mintha az *Hommage à Ravel* tétel éppen az ebben a közismert Lajtha-idézetben kifejtett gondolatot, az inspirációs források kettősségét fogalmazná meg zenében. A francia zenei hagyományból kiindulva, a sokat emlegetett Schola Cantorum óráin tanultak – az ellenpontozó technika, a rafinált ritmus és az izgalmas harmóniak – után megjelenik a magyar népdal hangzásvilága, és áradó természetessége döntően új színnel gazdagítja a korábban egyeduralgó, szögletesebb zenei világot.

A *Quatre Hommages* zárótétele egy fiktív személynek, a Romain Rolland-regényhős Colas Breugnonnak állít emléket. A tétel alcíme *Parade*, és mindjárt a tétel kezdetén Lajtha indulóinak jellemző gesztusával indul. A vidám hangulatú tétel, mint arra az életmű kutatói korábban már felhívták a figyelmet, a francia nép életerejére előtti tisztelgés, mellyel Lajtha az 1955-ös Francia Akadémia tagjai sorába történő megválasztása alkalmából kívánt kedveskedni az intézménynek és a nemzetnek.²⁵⁵ Solymosi Tari Emőke arra is utalt, hogy Colas Breugnon az őt folyamatosan üldöző balszerencse, a szenvedések és tragédiák ellenére olyan módon erősödik meg, akárcsak maga Lajtha.²⁵⁶ Azt azonban eddig nem hangsúlyozta a szakirodalom, hogy nem pusztán a jellembeli megerősödés jelenthet párhuzamot: Colas ugyanis a regény végén lábát törve,

²⁵⁴ Lajtha László, „A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben”, *LŐI* I., 130–135., 134.

²⁵⁵ A mű ajánlást az Akadémia nevében Louis Hautecoeur levélben köszönte meg Lajthának 1957. június 4-én. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.428:1.

²⁵⁶ Solymosi Tari Emőke, „»Mégis újra és újra fölszökken« – Lajtha László és Romain Rolland”, *Magyar Szemle* 23/3–4 (2014 március–április): 83–92. A regény első kiadásának egy példánya megtalálható Lajtha hagyatékában. Romain Rolland, *Colas Breugnon* (Párizs: k.n., 1919). Jelzet: MZA-LL-HH-Script 3.237.

ágyhoz kötötte a barátjától kapott Plutarkhosz-kötetnek – tágabb értelemben: a szellemi tevékenységnek – szentelheti minden idejét, és „új barátai” nem mások, mint „Plutarchos dámái és úrficskái” lesznek.²⁵⁷ Lajtha, ha nem is ágyhoz, de egyetlen országhoz kötve, ezáltal mozgásterében radikálisan korlátozva alighanem hasonló érzéseket tapasztalhatott meg. Egy olyan környezetet, melyben egyetlen boldogsága a szellemi alkotás, a komponálás lehetett, ami a szabadság illúzióját keltve hozzásegíthette a zeneszerzőt, hogy egy, ha nem is felhőtlen, de elviselhető valóságot építhessen magának.

Colas Breugnon alakjának megidézése a valóságból történő kivonulás elhatározásának szimbólumaként is értelmezhető. Ez az attitűd – bár kétségtelenül felerősítették az 1950-es évek körülményei – korábban sem volt idegen a zeneszerzőtől, hasonló törekvés már néhány évvel korábban is felbukkan leveleiben. Fiának, Ábelnek címezve 1949. március 13-án vetette papírra a sokatmondó szavakat:

Számomra a fantázia a legvalóságosabb valóság. Az a világ, amelyet magam köré álmodok, valóságosabb realitás a kővárnál, amelynek tégláit meg tudom tapogatni, ajtajait becsukni, ablakait kinyitni. Hiszen az ilyen házat elemésztheti a tűz, leronthatja bomba, s rom lesz belőle, semmi, por, amit elfúj a szél. De az a világ, amit én teremtettem magamnak, mindaz, ami az én fantáziámban született meg, az mindég velem marad és mindég élni fog, amíg én élek. Az már csak velem együtt lesz porrá.²⁵⁸

Lajtha a művészet segítségével, a zeneszerzői munka területén találta meg azt a „legvalóságosabb valóságot”, amelyben a szabályokat egyedül ő alkothatta meg. Ezt az igényt tükrözi a formai konvenciók elvetése, a szabályosság kifigurázása, a dallam szabad kibontakozásának fontossága, mely – mint arra elemzéseim rámutattak –, szinte zeneszerzői hitvallásnak bizonyult. A szabadságot mindennél többre becsülő, a végtelékig individualista Lajtha az 1950-es évek ideológiája által kialakított közegben nehezen érvényesülhetett volna. Sőt az idősödő zeneszerző 1955-re talán már le is mondott bármiféle erre irányuló kísérletről, és helyette visszavonult zenéjének *l'art pour l'art* szabadságába. Ezzel a hangsúlyos kivonulással azonban egyúttal azt is biztosította, hogy fantáziájának teremtményei vele együtt se váljanak porrá, hanem az utókor számára is egy újszerű, öntörvényű világot fedjenek fel.

²⁵⁷ Romain Rolland, *Colas Breugnon* [ford. Jankovich Ferenc] (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964), 219. Ezt a párhuzamot támasztja alá, hogy Lajtha saját magára vonatkoztatva is használta a Rolland-regény alcímét: „Le bonhomme vit encore”. Lajtha levele fiainak 1952. június 30-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.347:1.

²⁵⁸ Lajtha László levele Lajtha Ábelnek 1949. március 13-án. Jelzet: MZA-LL-LI-Script 8.296:1.

IV. Táncok és indulók

18. táblázat. Indulótételek Lajtha műveiben

Op. szám	Cím	Komp. éve	Műfaj, apparátus	Tempójelzés, ütemmutató
op. 1	<i>Egy muzsikus írásaiból</i> – 5. tétel (Farsangi szerenád)	1913	zongoradarab	Allegro giocoso, 2/4
op. 7	2. vonósnégyes – 2. tétel	1926	vonósnégyes	Presto alla marcia, 6/8
op. 9	1. vonóstrió , „Sérénade” – 1. tétel „Marcia” (Felvonulás – Aufmarsch)	1927	vonóstrió	Allegro molto vivace, 6/4
op. 9	1. vonóstrió , „Sérénade” – 6. tétel „Marcia” (Elvonulás- Abmarsch)	1927	vonóstrió	Moderato, 4/4
op. 19	<i>Lysistrata</i> – (Fanfare et marcia)	1933	nagyzenekar	Molto moderato e maestoso; Tempo di Marcia, 4/4
op. 19a	Suite – 2. tétel (Marche burlesque)	1933	nagyzenekar	Tempo di Marcia, 4/4
op. 26	<i>Marionettes</i> – 1. tétel (Marche des trois pantins)	1937	hárfaötös	4/4
op. 27	2. szimfónia – 3. tétel	1939	nagyzenekar	3/4 majd 4/4 [tempójelzés nélkül]
op. 35	<i>In memoriam</i>	1941	nagyzenekar	Andante sostenuto, 4/4 [gyászinduló]
op. 36	6. vonósnégyes	1942	vonósnégyes	Molto allegro, 4/4

IV. Táncok és indulók

Op. szám	Cím	Komp. éve	Műfaj, apparátus	Tempójelzés, ütemmutató
op. 39	<i>Capriccio</i> – 1. szvit (Marche du Captain)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
op. 39	<i>Capriccio</i> – 2. szvit (Marche)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
op. 39	<i>Capriccio</i> – 3. szvit (Marche goguenarde)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
op. 41	3. vonóstrió „Erdélyi esték” – 4. tétel (Téli este vagy szánút a ködben)	1945	vonóstrió	Molto vivace, 12/8
–	[op. nélküli indulótöredék D-dúrban]	1946	[zongorakivonat?]	[4/4, tempójelzés nélkül]
op. 42	<i>Quatre Hommages</i> – 3. tétel (Adieu pastourelles... - Hommage à Ravel)	1946	fúvósnégyes	Modéré, 2/4
op. 63	7. szimfónia – 2. tétel	1957	nagyzenekar	Lent, 7/8 [gyászinduló]
op. 64	Koncertszonáta fuvolára és zongorára – 1. tétel (Entrée avec deux cadences)	1958	fuvola, zongora	4/4 [tempójelzés nélkül]
op. 68	Koncertszonáta hegedűre és zongorára – 1. tétel	1962	hegedű, zongora	Vif et vigoureux, 4/4

Összegzés

Lajtha László alkotópályája manapság már nem ismeretlen a zenesz szakma körében – ezt támasztja alá az a számos monográfia, tanulmány, levélközreadás és *oral history* gyűjtemény, amelyeket értekezésemben hivatkozási alapként használhattam. Kutatómunkám folyamán ugyanakkor az is nyilvánvalóvá vált, hogy a komponista *œuvre*-jének zenei elemzése még felszínre hozhat olyan, Lajtha zeneszerzői műhelye szempontjából alapvető kérdésfelvetéseket, melyek megválaszolására eddig nem fordított kellő figyelmet a kutatás.

A kései alkotókorszak jellemzőit Lajtha 1945 és 1963 között írt kompozícióinak zenetörténeti és történelmi kontextualizálása, valamint zenei szempontokon nyugvó analízise révén mutattam be. Az első fejezetben a vizsgált történelmi éra zenei életének dolgozatom háttereként történő körvonalazása hozzásegített Lajtha pontosabb pozicionálásához a korabeli művészetpolitikai környezet kontextusában. Nem állítom azt, hogy meghatároztam volna Lajtha pontosan körülírt helyét és szerepét az 1950-es évek magyar zenei életének működésében, mégis kétségtelenül fontos részletekkel sikerült gazdagítanom és ezzel együtt árnyalnom is a zeneszerzőnek a korábbi szakirodalomból megismert portréját. Bemutattam Lajtha népzenekutatói munkásságának magyar és nemzetközi vonatkozásait, megkíséreltem érzékeltetni a Kodályhoz és tanítványi köréhez fűződő kapcsolatát, valamint felvázoltam a magyar zeneszerzőkortársakkal szemben tanúsított attitűdjének néhány mozzanatát. A magyar és külföldi koncertelőadások tanulságairól a játszottság, a műsorpolitika és az előadók köre szempontjából egyaránt referáltam.

A dolgozat második felében az életrajzi eseményektől szándékosan eltávolodva Lajtha zeneszerzői műhelyének jellemzését helyeztem a középpontba. Az utolsó alkotókorszak termésében kétségtelenül súlyponti szerepet játszó szimfóniák lehetőséget adtak a komponista zeneszerzői gondolkodásmódjának bemutatására. A különböző stiláris és műfajtörténeti kérdések vizsgálata eredményeképpen Lajtha zenei világa – zeneszerzéstechnikai módszerei, esztétikai meglátásai, zenetörténeti tájékozódása – eddig nem ismert mélységben tárult fel. Lajtha filmzenéinek elemzése és a művekben azonosítható toposzok nyomon követése a kései szimfóniák narratívájában a zeneszerző zenei gondolkodásának gesztusszerűségére és a formaépítés végletekig vitt szabadságára irányította a vizsgálódás fókuszát. A filmzenében felbukkanó, jellemző szerkesztésbeli konstrukciókat alkalmazó toposzok a kései szimfóniák sorozatában is szerephez jutva

Lajtha zenéjének narrativitására hívták fel a figyelmet. A szimfóniákban rendre megjelenik a tragikus hős – ő maga –, akinek útját a zene végigköveti, és az azonos toposzok különböző elrendezése révén a komponista egyre újabb és újabb aspektusokból fogalmazza meg lényegében nagyon is hasonló mondanivalóját. A toposzokhoz hasonló, ám zenei variabilitása okán mégis más, tágabb keretek között változó építőelem az „éjszaka zene” és annak különféle típusai: a megbékélten nyugodt és a kísérteties éjszaka.

A zeneművek elemzése korántsem bizonyult elválaszthatónak a környező történeti körülményektől, a magyar művészeti élet meghatározó folyamatainak alakulásától. Ez a magyarázata annak, hogy a dolgozatom súlyponti részét képező harmadik fejezet az 1950-es évek zenei közbeszédének kulcsfontosságú jelenségeit – a programzene körüli diskurzust, a Bartók-vitát, a tömegeknek szóló művészet problémakörét, népzenei inspiráció és klasszikus formaépítés kapcsolatát, valamint a vallásos témájú zenék lehetséges ihlető forrásait – állítja a középpontba, beszédes példák segítségével világítva rá a Lajtha életművének egyes darabjaival kimutatható párhuzamokra. E párhuzamok megvilágítása azért is lényeges, mert hangsúlyosan felfedi azokat a művészetpolitikai törekvéseket, amelyek között Lajtha élt és alkotott, és ennek következtében nyilvánvalóan nem tudta teljes mértékben kivonni magát hatásuk alól, szóbeli vagy művészi választ azonban láthatóan adott rájuk.

A „programszerűség” esetében a zene fogalmi meghatározhatóságának vagy meghatározhatatlanságának kérdése, valamint az érzelmek szerepe a zenei forma felépítésében az a két pont, ami meglepő hasonlóságokat mutatott többek között Ujfalussy József korabeli nézeteivel. A Bartók-vita kérdésében Lajtha nyilvánosan sohasem hangoztatott nézetei magánjellegű feljegyzéseiből váltak ismertté. Ezekből a megnyilatkozásokból, és ami ennél még fontosabb: Lajtha zenéjéből izgalmas egybecsengéseket olvashatunk ki a bartóki életmű akkoriban előirányzott kettéosztásának kontextusában. A *Kossuth-szimfónia*, *A kékszakállú herceg vára* és a Concerto reminiszenciái egyaránt megtalálhatóak Lajtha 1957 elején befejezett 7. szimfóniájának zenéjében, leveleiben pedig számos alkalommal hangsúlyozza a korai és kései Bartók-stílus egységét, az e közötti periódust egyfajta elkalandozásként, útkeresésként azonosítva. A népzene mint a dallamépítés alapja megjelenik a korabeli direktíva által előirányzott stílus jellemzői között, akárcsak a dallamokból építkező zenei forma ötlete is. Lajtha látásmódja szerint a dallam szinte egyet jelentett a kompozícióval, amit alátámaszt műveinek rendkívüli témagazdagsága és az ebből kialakuló, a klasszikus sémákba nehezen illeszthető formaépítés is. Ezek a kapcsolódási pontok arra engednek

következtetni, hogy Lajtha számára az 1950-es években előirányzott zenei stílus zeneesztétikai szempontok alapján nem bizonyult elfogadhatatlannak.

A látványos különbség a direktíva és Lajtha szemléletmódja között a közönség mibenlétével és szerepével kapcsolatban érhető tetten. A zenét és a művészetet a művelt közönség számára érezte hozzáférhetőnek, a tömegek kiszolgálására pedig szociális problémaként tekintett. Fontos eltérés tehát, hogy míg az 1950-es évek szemlélete azonosította a tömeget a néppel – épp e téves azonosítás miatt is érezte fontosnak a népzenei alapra épített zenekultúra megteremtését –, addig Lajtha világos határvonalat húzott a saját kultúráját lélekben is megélt nép, és az efféle közösségtől elszakadt emberekből összeálló tömeg között.

A vallásos témájú művek szoros szálakkal kapcsolódnak Lajtha világi műveinek zenei világához. Az első mise (op. 50) Credo tételében Krisztus halála párhuzamba állítható a *Murder in the Cathedral* filmzenében a szent Becket Tamás halálával. Míg utóbbi esetben Lajtha zenéje a megbocsátást sugallja egyetlen lehetőségként, addig a néhány évvel később írt misében az önfeláldozás ténye igazságszolgáltatásért, már-már bosszúért kiált. A Magnificat különlegessége, hogy míg a komponista önvallomásainak alapján inspirációs forrásait a festészetben és Szűz Mária ábrázolási módjaiban kereshetjük, addig a zene szerkesztésmódja, elsősorban az orgonabevezető révén, a témák közül kiemelt motívumok sugallta jelentéstartalom a misében is hangsúlyozott igazságszolgáltatás szükségességére irányította a figyelmet. A *Három Mária-himnusz* (op. 65) Lajtha kapcsolati hálójának nyomon követése után nyilvánvaló áthallásként értelmezhető Poulenc *Litanies à la vierge noire* (op. 82, 1936) című kórusművére.

Az értekezés zárófejezete a ritmusalakzatokhoz társuló jelenségek kapcsán ritmus és dallam Lajtha-féle szimbolikájára világított rá. Jellemzően visszatérő technika például a komponista műveiben az ostinato kifejezett szembeállítás egy cadenzaszerű, szabadon szervezett zenei anyaggal, ami szinte láttató erővel szimbolizálja a lélek szabadulását a külsőleg rákényszerített „börtönfalak” közül.¹ Táncal és táncosokkal kapcsolatos megnyilvánulásaiból, leveleiből, például Serge Lifar tánc-stílusát illető megjegyzéseiből vagy a Milhaud *Salade*-jének budapesti bemutatója apropóján írt kritikájából megintcsak a szabadság igénye és a dinamikus folyamatok iránti preferencia olvasható ki. Ennek fényében különös, hogy a zenéjében felbukkanó táncok közös jellemzője talán éppen

¹ Lajtha 1961. április 11-én és 12-én is említi *A kor falára* című Áprily-vers következetesen tévesen – ám lélektanilag épp ezért jelentős módon – „A kor börtöne” formára parafrázeált címét Erdélyi Zsuzsannának. *A kockás füzet*, i.m., 56. és 65.

zsánerképszerű statikusságukban ragadható meg a leginkább. A statikusság Lajtha néptáncfeldolgozásaiból feltűnően hiányzik, ami különösen éles ellentétet képez a 7. és a 9. vonósnégyes (op. 49 és op. 57) struktúráján belül, ahol a népzenei ihletésű tánc egy menüett elnevezésű tétellel kerül egymás mellé. A *Quatre Hommages* (op. 42) Ravel-idézete a háborús trauma és a feldolgozásában szerephez jutó mesevilág különös összefonódásait érzékelteti. Ugyane kompozíció zárótétele kapcsán felhívtam a figyelmet arra az adalékra, hogy a fiktív címzett, a Rolland-regényhős Colas Breugnon szerepeltetése a szakirodalom eddigi értelmezésén túltekintve nem csupán a francia nép életereje és közvetve Lajtha élni akarása előtt állít emléket, hanem a fantázia és a realitás kapcsolatának bonyolultságára világít rá.

Értekezésemben arra tettem kísérletet, hogy Lajtha László kései alkotókorszakának darabjait a zeneszerző személyének és művészetének értékelésétől függetlenül, elsősorban a zenei megoldások jellemzőin keresztül vizsgáljam. Ez által reményeim szerint sikerült fölvezetnem egy olyan képet, melyben Lajtha elsősorban nem emberi jelleme révén, hanem zeneszerzőként, zenei formulákban gondolkodó muzsikusként került a figyelem középpontjába. A korábbi szakirodalomban a rendre reflektorfénybe állított jellemzők, többek között ellehetetlenített politikai helyzete, személyiségének egyes vonásai, nyugati baráti körének fontossága mellett Lajtha zenéje láthatóan háttérben maradt. A kissé általánosító kijelentések és állandó szókapcsolatként önálló életre kelt, kiüresedéssel fenyegető fordulatai – többek között a „kommunizmusellenesség” vagy a „franciaimádat” – lényeges adalékok segítségével frissültek az értekezésemben elvégzett kutatómunka nyomán.

Dolgozatom célkitűzése az volt, hogy egy kétségtelenül rendkívüli egyéniség művészetét az őt ért hatások kontextusában mutassa be. A felvázolt kép a 20. századi történelem egyik leginkább tragikus korszakát és azon belül egy tragédiák sorával kikövezett életút utolsó másfél évtizedét mutatja be, a kegyetlen történelmi körülmények árnyékában is megvilágítva azt, amit Lajtha a magáénak vallott és műveiben hirdetett: a művészet örökérvényűségét.

(A) függelék. Lajtha László élete évszámokban (1945–1963)

A kronológia a zeneszerző kései alkotókorszakának dokumentálható eseményeit, valamint az adott évben született zeneműveit és publikációit listázza. Forrásként használtam a disszertáció főszövegében is hivatkozott monográfiákat, melyek adatait primer források segítségével – levéltári és irattári dokumentumokkal, a Budapesti Hangversenyek Katalógusa és az MZA KAB adatbázis rekordjaival, valamint a sajtókutatás nyomán látóterembe került híradásokkal – vettem egybe. Amennyiben a leírt esemény pontos napja nem ismert, a hónapot betűkkel kiírva adom meg. A lista nem tartalmazza Lajtha levelezésének adatait (e dokumentumcsoport adatainak listája a C függelékben található), valamint a bizonyos műveknél a kompozíciós munka lezárását dokumentáló feljegyzéseket. Szintén nem tüntettem fel a külföldön külföldi előadókkal – például Henry Barraud támogatásával – lezajlott koncertelőadások adatait, mivel a számos bizonytalanság, a hiányzó részletek alapos feltérképezése a jelen dolgozat tematikájától eltérő és célkitűzését meghaladó kutatási munkát követelt volna. Az alábbiakban kizárólag a magyar zenei élettel valamilyen formában összefüggésbe hozható, és írásos források alapján dokumentálható történéseket tüntettem fel.

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1945. február	Lajtha László a Magyar Rádió zeneigazgatója lesz.	Zeneművek 3. vonóstrió („Erdélyi esték”, op. 41)
1945.05.25.	A budapesti Operaházban bemutatják az <i>In memoriam</i> című gyászodát. A Filharmóniai Társaság Zenekarát Ferencsik János vezényli. A koncerten szerepel még: Mozart: g-moll szimfónia, K. 183; Debussy: <i>A tenger</i> ; Muszorgszkij: <i>Egy éj a kopár hegyen</i> ; Beethoven: <i>3. Leonóra-nyitány</i> .	
1945.07.29.	A gordonka-zongora szonáta (op. 31) bemutatója Bande Ede és Solymos Péter előadásában a Zeneakadémia Nagytermében az Új Magyar Zeneművek sorozat keretében. A műsoron szerepelt még: Bartók: 6. vonósnégyes; Veress Sándor dalok.	
1945.09.17.	Lajtha László a Művészeti Tanács 20.000 pengős kölcsönében részesül.	

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1945. december	A vallás- és közoktatásügyi miniszter, Keresztury Dezső Lajthát az Országos Szabad Művelődési Tanács tagjává nevezi ki 1948. december 31-i határozott időtartamra.	
1946.01.06.	A Székesfővárosi Zenekar a Belvárosi Színházban rendezett matinékoncerten Somogyi László vezényletével műsorra tűzi Lajtha Divertissement-ját. A műsoron szerepelt még: Weiner Leó: <i>Pastorale, fantázia és fuga</i> , Ravel: <i>Pavane egy infánsnő halálára</i> .	
1946.01.16.	Lajtha előterjesztést készít a Magyar Nemzeti Mozgóképfilm- és Hangfelvételtár ügyében megfontolandónak ítélt javaslatairól.	Zeneművek <i>Quatre Hommages</i> (op. 42)
1946.08.15.	Lajtha László Ortutay Gyulának írt levelében lemond a Rádió zeneigazgatói tisztségéről.	1. Sinfonietta (op. 43)
1946.08.20.	Lajtha László kinevezése a Magyar Néprajzi Múzeum élére.	
1946.10.10.	Lajthát megválasztják a Nemzeti Zenede igazgatójának.	
1947.01.25.	A Zenede közgyűlése jóváhagyja Lajtha igazgatói kinevezését.	
1947.09.22–27.	Az IFMC alakuló ülése Londonban. Az elnök Ralph Vaughan Williams lesz, Lajthát az Executive Board tagjává választják.	–
1948.01.18.	A Magyar Kommunista Párt Zenei Bizottságának határozata, melyben kijelentik, hogy a Zenede igazgatói posztjának betöltésekor Szelényi Istvánhoz kell ragaszkodni.	Zeneművek Variációk zenekarra „ <i>Les Tentations</i> ” (op. 44)
1948.07.15.	Lajthát főigazgatónak választja a Nemzeti Zenede.	3. szimfónia (op. 45) 2. hárfafötös (op. 46)
1948.10.11.	A Nemzeti Zenede Egyesület feloszlásáról dönt a Magyar Kommunista Párt Zenei Bizottsága, ezzel Lajtha tisztsége megszűnik.	<i>Murder in the Cathedral</i> (op. 45a)

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1948.10.28.	A Filharmóniai Társaság Zenekara Kórodi András vezényletével műsorára tűzi Lajtha – feltehetően – 2. szimfóniáját. A koncerten szerepelt még: Viski: <i>Enigma</i> ; Weiner: <i>Concertino</i> ; Kadosa: <i>Partita</i> .	
1948.11.19.	Egy Zenetudományi Intézet terve kerül a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium elé. A népzenei igazgató posztjára Lajthát javasolják.	
1949.01.26.	Lajtha előadása a Magyar Néprajzi Társaságban „A magyar népzene tudomány technikai előfeltételei” címmel.	Zeneművek 2. hárfatrió (op. 47) <i>Shapes and Forms</i> (op. 48) [a partitúra elveszett, a hanganyag hozzáférhető]
1949.12.10.	Lajtha részt vesz a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi Szakosztálya alakuló ülésén.	
1950.01.12.	Lajtha előadást tart a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi Szakosztályának ülésén a népzene gyűjtéséről.	Zeneművek 7. vonósnégyes (op. 49) <i>Missa in diebus tribulationis</i> (op. 50)
1951.01.29.	Lajtha előadása a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi Szakosztályának ülésén a nógrádi gyűjtőútról.	
1951.03.15.	Lajtha László megkapja a Kossuth díj arany fokozatát.	Zeneművek
1951.04.04.	Az Állami Népi Együttes bemutatkozó előadásán elhangzik a <i>Széki muzsika</i> , melyet Lajtha gyűjtése nyomán Gulyás László hangszerelt.	4. szimfónia („A tavasz”, op. 52) 8. vonósnégyes (op. 53)
1951.05.28.	<i>Ballada és verbunk</i> – bemutató az Operaházban a Filharmóniai Társaság Zenekarának előadásában, Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt még: Vivaldi: A-dúr concerto grosso; Bartók: Brácsaverseny (bemutató); Beethoven: 5. (c-moll) szimfónia.	<i>Ballada és Verbunk</i> (op. nélkül) <i>Három székelly dal</i> (op. nélkül)
1951.06.02.	A 7. vonósnégyes bemutatója a Bartók-teremben a Tátrai vonósnégyes előadásában. A műsoron szerepelt még: Haydn: f-moll vonósnégyes; Schubert: a-moll vonósnégyes.	

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1951.07.17.	Lajtha kérvényezi egy népzene kutató csoport megalakítását.	
1951.10.15.	A 4. szimfónia ősbemutatója a Zeneakadémián a Fővárosi Zenekar előadásában, Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt még: Corelli: g-moll concerto grosso; Beethoven: 5. szimfónia.	
1951.11.21.	A 7. vonósnyegyes előadása a Zeneakadémián az I. Magyar Zenei Hét kamaraestjén a Tátrai vonósnyegyes előadásában. A műsoron szerepelt még: Jemnitz: Vonósnyegyes; Kósa György: Népdalfeldolgozások; Ádám Jenő: <i>Szép jóestét, kisleány</i> ; Tardos Béla: 2. vonósnyegyes; Kerekes József: <i>Öt vidám dal Petőfi Sándor verseire</i> ; Szabó Ferenc: <i>Felszabadult melódiák</i> .	
1952 (?)	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a 4. (Tavaszi) szimfóniát Polgár Tibor vezényletével.	
1952.01.07.	A Magyar Zeneművészek Szövetsége Ujfalussy József soron kívüli előterjesztése alapján a 400.000 forintos keretösszegeből 40.000 forint támogatást ítél meg Lajthának készülő művei megrendelésére. Ujfalussy egy készülő vonósnyegyest, egy rövidebb szimfóniát, egy divertimentót, valamint népzene-feldolgozásokat említ.	Zeneművek Mise vegyeskarra és orgonára (op. 54) 5. szimfónia (op. 55) 3. szvit (op. 56)
1952.04.29.	Lajtha 8. vonósnyegyesének bemutatója a Zeneakadémián a Tátrai vonósnyegyes előadásában. A műsoron szerepelt még: Haydn: B-dúr vonósnyegyes; Schubert: Pisztrángötös.	<i>Két székely tánc</i> (op. nélkül) <i>Udvarhelyi táncok</i> (op. nélkül)
1952.10.20.	Az 5. szimfónia bemutatója az Operaházban a Filharmóniai Társaság Zenekara előadásában, Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt még: Corelli: Concerto grosso; Schubert: 7. szimfónia.	
1953.01.14.	A Tátrai vonósnyegyes a Zeneakadémián előadja a 7. vonósnyegyest. A műsoron szerepelt még: Haydn: f-moll vonósnyegyes; Schubert: <i>Pisztráng-ötös</i> .	Zeneművek 9. vonósnyegyes (op. 57) 10. vonósnyegyes (op. 58)
1953.01.21.	A Zeneakadémián a Magyar Állami Hangversenyzenekar bemutatja a 2. szvitet Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt még: Prokofjev: <i>Klasszikus szimfónia</i> ; Chopin: f-moll zongoraverseny; R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel vidám csínyjei</i> .	<i>Soproni képek</i> (op. nélkül) <i>Széki keserves</i> (op. nélkül)

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1953.06.02.	A Magyar Rádióban a Tátrai-vonósnégyes felvételre rögzíti a 7. vonósnégyest.	Publikáció Egy „hamis” zenekar (<i>Zenetudományi dolgozatok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára</i>)
1953.10.29.	A Zeneakadémián a Tátrai vonósnégyes előadja a 8. vonósnégyest, kortárs magyar szerzők – Kardos, Geszler, Jemnitz, Hajdú, Szervánszky, Ligeti, Székely – művei közé illesztve.	
1953.11.09.	A 3. szvit bemutatója az Operaházban a Filharmóniai Társaság zenekarának előadásában, Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt még: Mozart: <i>Haffner-szimfónia</i> ; Beethoven: 7. szimfónia.	
1953.11.20.	A 9. vonósnégyes bemutatója a Bartók-teremben a Tátrai vonósnégyes előadásában. A műsoron szerepelt még: Haydn: B-dúr vonósnégyes, op. 50; Schubert: C-dúr vonósötös.	
1954.03.12.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a Basa Pista balladát Polgár Tibor feldolgozásában. Nagykovácsi Ilona énekel, a MR Szimfonikus Zenekarát Polgár Tibor vezényli.	Zeneművek Intermezzo szaxofonra és zongorára (op. 59) Magnificat (op. 60) Két darab szólófuvalára (op. 69) Publikációk <i>Népzenei monográfiák I.</i> - <i>Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés</i> (Zeneműkiadó) <i>Népzenei monográfiák II. - Széki gyűjtés</i> <i>III táncdal</i> (Lajtha és mások gyűjtéséből összeállította Rajeczky Benjamin és Gönyey Sándor)
1954.04.07.	A Zeneakadémián a Magyar Állami Hangversenyzenekar Vaszy Viktor vezényletével előadja <i>Les Soli</i> című vonószekari szimfóniát. A műsoron szerepelt még: Berlioz: <i>Római karnevál</i> , Chopin: f-moll zongoraverseny, Respighi: <i>Róma fenyői</i> .	
1954. július	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a <i>Les Soli</i> vonószekari szimfóniát Vaszy Viktor vezényletével a MR szimfonikus zenekara előadásában. Szólisták: Montagh Lajos (nagybőgő), Szécsi Klára (brácsa), Tokaji András (gordonka), Ney Tibor (hegedű)	
1954.10.12.	A 10. vonósnégyes bemutatója a Zeneakadémián a Tátrai vonósnégyes előadásában. A műsoron szerepelt még: Mozart: B-dúr vonósnégyes (<i>Jagdquartett</i>); Dohnányi: c-moll zongoraötös (op. 1).	
1954.11.23.	A Fővárosi Népi Zenekar Kozák Gábor vezetésével lemezre veszi Lajtha <i>Soproni képek</i> című népzenefeldolgozásait.	

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1955.02.05	A Sinfonietta (op. 43) bemutatója a Zeneakadémián a Magyar Állami Hangversenyzenekar előadásában, Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt még: Honegger: Szimfónia vonószekarra; Debussy: Nocturnes; R. Strauss: <i>Halál és megdicsőülés</i> .	<p>Zeneművek 6. szimfónia (Op. 61)</p> <p>Publikációk <i>Népzenei monográfiák III. - Körispataki gyűjtés</i></p>
1955.05.27	Lajtha Sinfoniettája a magyar zene reprezentánsaként szerepel a „Prágai Tavasz” zenei fesztiválon. A Magyar Állami Hangversenyzenekart Ferencsik János vezényli.	
1955.06.02.	A Magyar Rádióban a Tátrai-vonósnégyes felvételre rögzíti a 10. vonósnégyest.	
1955.06.29.	A Magyar Rádióban a Tátrai-vonósnégyes felvételre rögzíti a 9. vonósnégyest.	
1955.08.23.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a <i>Három székely népdalt</i> („Mikor Csíkból elindultam”, „Szeretem az új bort”, „Amíg élek, addig bánom”) Kozák Gábor József népi zenekara előadásában.	
1955.09.07.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a <i>Csendes magyart</i> Kozák Gábor József népi zenekara előadásában.	
1955.10.07.	A Francia Szépművészeti Akadémia tagjai közé választja Lajthát, azonban nem utazhat ki, hogy megtartsa székfoglaló beszédét.	
1955.11.03.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a <i>Székely lakodalmast</i> Kozák Gábor József és népi zenekara előadásában.	
1955.11.05.	A 6. szimfónia bemutatója a Zeneakadémián a Magyar Állami Hangversenyzenekar előadásában, Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt még: J. S. Bach: 5. <i>Brandenburgi verseny</i> (BWV 1050); Schubert: C-dúr szimfónia (D. 944).	

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1955.11.28.	A Magyar Rádió felvételre rögzítik a hegedűre és zongorára írt Szonatinát (op. 13) Robert Soetens és Susanne Roche előadásában.	
1955.12.10.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a <i>Hegylakók</i> című kórusművet (op. 16) az Udvardy László vezényelte Udvardy Kamarakórus előadásában.	
1956.02.06.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítenek három Lajtha népdalfeldolgozást („Mikor Csíkból elindultam”, „Szeretem az új bort”, „Amíg élek, addig bánom”) <i>Három székely népdal</i> címmel. Palló Imre énekel, Kozák Gábor József és népi zenekara kísér.	<p>Zeneművek Filmzene Szóts István: <i>Kövek, várak, emberek</i> című filmjéhez</p> <p>Publikációk <i>Népzenei monográfiák IV. - Sopronmegyei virrasztóénekek</i></p>
1956.09.23.	A Magnificat bemutatója a Budapesti Kórus előadásában a Bartók Fesztivál keretében. Forrai Miklós vezényelt, orgonán Margittay Sándor működött közre. A műsoron szerepelt még: Liszt Kyrie és Gloria a <i>Missa Choralisból</i> ; Sugár: <i>Hősi ének</i> .	
1956. november	Lajtha első szívinfarktusa.	
1956. november	A Tátrai vonósnégyes eljátssza a 7. kvartettet a Varsói Ősz programján.	
1957.03.29.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a „Mikor Csíkból elindultam” című népdalfeldolgozást Mezey Mária és Ötvös Marcell előadásában. Ugyanebben az évben további hat Lajtha-népdalfeldolgozást vesznek fel Török Erzsébet és Arató Pál előadásában („Feljött már az esthajnali csillag”, „Láttál-e valaha”, „Ha elmegyek az öcsényi templomba”, „Bogyiszlai kertek”, „Egy gyenge kismadár”, „Mikor Csíkból elindultam”).	<p>Zeneművek 7. szimfónia (op. 63)</p>
1957. 04.01.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti az <i>In memoriamot</i> Borbély Gyula vezényletével a MR szimfonikus zenekara előadásában.	

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1957.04.05.	A <i>Quatre Hommages</i> bemutatója a Budapesti Fúvósötös tagjainak előadásában a Bartók teremben. A műsoron szerepelt még: Beethoven G-dúr trió; Esz-dúr zongoraötös; Maros Rudolf: Fúvósötös.	
1957.04.17.	A 2. Sinfonietta a Magyar Állami Hangversenyzenekar előadásában, Ferencsik János vezényletével a Zeneakadémián. A műsoron szerepelt még: Vivaldi: a-moll concerto grosso; Schubert: h-moll szimfónia; Stravinsky: <i>Tűzmadár-szvit</i> .	
1957.06.13.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a zenekari Misét. A MR ének- és zenekarát Vásárhelyi Zoltán vezényli.	
1957.08.21–30.	Lajtha részt vesz az IFMC kongresszussal és közgyűléssel egybekötött elnökségi ülésén Koppenhágában.	
1957.09.19.	Lajtha beszámolót ír a Művelődésügyi Minisztériumnak az IFMC koppenhágai rendezvényéről.	
1958.02.13.	A 7. szimfónia tervezett (?) magyarországi bemutatója a Zeneakadémián a Magyar Állami Hangversenyzenekar előadásában, Ferencsik János vezényletével. A műsoron szerepelt volna még: Haydn: Esz-dúr szimfónia; Beethoven: 8. szimfónia.	
1958.04.15.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a <i>Quatre Hommages</i> -t a Budapesti Fúvósötös tagjainak előadásában. Közreműködnek: Jeney Zoltán (fuvola), Szeszler Tibor (oboa), Viola István (klarinét), Hara László (fagott).	Zeneművek Koncertszonáta fuvolára és zongorára (op. 64)
1958.05.30.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a gordonkára és zongorára írt Szonátát André Huvelin és Jean Manchon Theiss előadásában.	Három Mária-himnusz (op. 65)
1958.07.14.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a Divertissement-t Bródy Tamás vezényletével, a Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekara előadásában.	<i>Soproni képek II.</i> (op. nélkül)
1958.09.30.	A Tátrai Vonósnégyes előadja a 7. vonósnégyest a Zeneakadémián. A műsoron szerepelt még: Kadosa 3. vonósnégyes; Bartók: 2. vonósnégyes.	

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1958.11.28.	A Bartók-teremben a Budapesti Madrigálkórus Szekeres Ferenc vezényletével előadja az <i>Esti párbeszéd</i> című kórust. A műsoron szerepelt még: Lassus: <i>Jubilate Deo</i> ; Palestrina: <i>Stabat mater</i> ; Monteverdi: <i>Zefiro torna</i> ; Arcadelt: <i>Madrigál a hattyúról</i> ; Petrovics: <i>Triangulum</i> .	
1959.01.29.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a 2. vonóstriót (op. 18) a Ney-trió (Ney Tibor, Németh Géza, Liebner János) előadásában.	
1959.02.16.	Lajtha 7. szimfóniájának magyarországi bemutatója. A műsoron szerepelt még: Janáček <i>Ó-szláv miséje</i> .	
1959.08.13.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a 2. hárfától (op. 46) a Párizsi Rádió zenekara kamaraegyüttesének előadásában.	–
1959.09.25.	A 2. vonóstrió bemutatója a Zeneakadémián a Pasquier-trió előadásában. A műsoron szerepelt még: Haydn: <i>Divertimento</i> ; Beethoven: c-moll trió (op. 9).	
1959.12.23.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a <i>Három székely népdalt</i> (<i>Székely keserves</i> ; <i>Virágének</i> ; <i>Legénycsúfoló</i>) Palló Imre és Kozák Gábor József népi zenekara előadásában. (Korábbi felvételek ugyanebből a műből 1955. 08.23-án és 1956.02.06-án.)	
1960.04.19.	André Navarra és Jacqueline Dussol a Zeneakadémián előadja a szonátát gordonkára és zongorára. A műsoron szerepelt még: Bach: D-dúr szvit; Brahms: F-dúr szonáta; Joaquín Nin: <i>Spanyol dalok</i> .	
1960.11.18.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a <i>Soproni képeket</i> a Magyar Állami Népi Együttes előadásában, Albert István vezetésével.	Zeneművek <i>Vas megyei kuruc képek</i> (op. nélkül)

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1960.12.22.	A Magyar Rádió felvételre rögzíti a fuvolára és zongorára írt Koncertszonátát (op. 64) Jeney Zoltán és Freymann Magda előadásában.	
1961.02.23.	A Zeneakadémián a Magyar Kamarazenekar (hangversenymester: Tátrai Vilmos) előadja a Sinfoniettát (op. 43). A műsoron szerepel még: Vivaldi: B-dúr fagottverseny „La notte” RV 501; Mozart: Esz-dúr zongoraverseny, K. 449; Purcell: <i>Saul, az endori boszorkány</i> , „In guilty night”.	
1961.04.05.	A Komlós-vonósnégyes a Bartók-teremben előadja az 5. vonósnégyest. A műsoron szerepel még: Beethoven: A-dúr vonósnégyes op. 18/5; Mozart: g-moll vonósötös, K. 516.	
1961.06.01.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a <i>Vas megyei kuruc képeket</i> . A Magyar Állami Népi Együttest Albert István vezeti, a klarinétszólista Zsolnai Vilmos.	Zeneművek 8. szimfónia (op. 66) 9. szimfónia (op. 67)
1961.09.27.	A Zeneakadémián a Magyar Állami Hangversenyzenekar Ferencsik János vezényletével előadja a 3. szimfóniát. A műsoron szerepel még: Liszt: <i>Tasso</i> ; Liszt: A-dúr zongoraverseny; Liszt: <i>Magyar fantázia</i> ; Bartók: <i>Cantata profana</i> .	
1961.10.27.	A Magyar Rádióban felvételre rögzítik a 3. szvitet Lehel György vezényletével, a Magyar Rádió szimfonikus zenekara előadásában.	
1962.03.15. [a program megismételve március 20-án]	A Komlós-vonósnégyes az Egyetemi Színpadon előadja az 5. vonósnégyest. A műsoron szerepel még: J. S. Bach: Fisz-dúr prelúdium és fuga WK I; J. S. Bach: gisz-moll prelúdium és fuga WK I; Beethoven Esz-dúr vonósnégyes op. 127; Szokolay Sándor: <i>Vízimesék</i> .	Zeneművek Koncertszonáta hegedűre és zongorára (op. 68)

(A) függelék

Dátum	Lajtha életének eseményei (1945–1963)	Lajtha zeneművei és írásai
1962.03.30.	Az Országos Filharmónia Kamaratermében a Magyar Vonósötös előadja a 2. hárfától. A műsoron szerepel még: Hindemith: Szólószonáta; Papp Lajos: <i>Három dal Georg Trakl verseire</i> ; Hajdú Mihály: <i>Három Ady-dal</i> ; Rochberg: 12 bagatell.	
1962.04.25.	A Bartók-teremben a Magyar Vonósötös ismét előadja a 2. hárfától, ezúttal klasszikus műsorba illesztve. A műsoron szerepel még: J.S. Bach: G-dúr triószonáta BWV 1038; Couperin: <i>Lully apoteózisa</i> ; Beethoven: Vonóstrió, op. 9; Debussy: Szonáta fuvolára, brácsára és hárfára.	
1962.05.11.	A Bartók-teremben a Budapesti Madrigálkórus Szekeres Ferenc vezényletével előadja a <i>Rondelt</i> . A műsoron szerepelnek még Morley, Gibbons, Caccini, Fl. Schmitt, Kodály, Farkas, Jemnitz kórusművei.	
1963.01.11.	A Tátrai vonósnégyes az Országos Filharmónia Kamaratermében előadja a 7. vonósnégyest. A műsoron szerepel még: Sárai Tibor: 1. vonósnégyes; Prokofjev: 8. zongoraszonáta; Szelényi István: Zongoratrió.	–
1963.02.16.	Meghal Lajtha László.	

(B) függelék

(B) függelék. Lajtha László műveinek jegyzéke a művek alapvető adataival

Az alábbi műjegyzék Lajtha összes művének adatait tartalmazza. A címeket abban a formában adom meg, ahogyan a kéziratban vagy kézirat hiányában az első kiadás borítóján szerepelnek. A jegyzék tartalmazza a művek keletkezésének idejét, a kézirat adatait, az első kiadás évét és kiadóját. Az adatok kiindulópontjaként használtam Breuer János és Solymosi Tari Emőke műjegyzékeit (*Fejezetek*, i.m. és <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=1076>). A sajtógyűjtés és a Zenetudományi Intézet cédulakatalógusaiban fellelhető információk sok esetben lehetőséget kínáltak az eddig hiányzó adatok kiegészítésére, valamint helyenként szükségessé tették a korábbi jegyzékek adatainak revideálását. A bemutatók esetében szögletes zárójelben adom meg a szakirodalomban elfogadott tényként kezelt, ám dokumentumokkal nem igazolható ősbemutatók helyszínét, idejét és esetenként előadóit. E mellett a dokumentálható első előadás adatait, valamint annak sajtóhivatkozásait is megadom.

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 1	<i>Egy muzsikusi írásából – 9 fantázia zongorára</i>	zongora	1913	–	Rózsavölgyi, 1913	3. tétel („Népmese”): 1927. március 29., Budapest (Kósa György) Négy tétel: 1988. október, Budapest (Körmendi Klára)	N.N.: „*Hangversenyek”, <i>Ujság</i> 3/73 (1927. március 31.): 12. Jemnitz Sándor: „Kósa György magyar zongoraestje”, <i>Népszava</i> 55/74 (1927. április 1.): 8. Sárközi György: „Fiatal magyar zeneszerzők”, <i>Pandora</i> (1927. április 21.): 188–189. Pándi Marianne, „Kortárs művekről és egy lángeszű vonósnégyesről”, <i>Magyar Nemzet</i> 51/248 (1988. október 17.): 4. Sajtókivágat a Körmendi-gyűjteményben. Jelzet: MZA-KK-Script 5.044

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 2	<i>Contes pour le Piano – Mesék zongorára</i>	zongora	1914	–	1914	1920. február 20., Bécs (Olga Novakovic)	nincs adat
-	Mesék II. [elveszett]	zongora	1914-1917	–	-	-	–
op. 3	Sonate pour le Piano	zongora	1914 (1916?)	–	Harmonia, [1918]	1919. május 14., Budapest (Lajtha László)	nincs adat
-	Prélude (Andante con moto)	zongora	1918	–	Centre d'Art National Français, Toulouse, 1970	nincs adat	nincs adat
op. 4	<i>Quintette pour piano et quatre à cordes</i>	2 hegedű, brácsa, gordonka, zongora	1922	MZA-LL-LI-Mus 2.001–2.002	kiadatlan	1926. január 10. (Kerntler Jenő, Zsámboki-Melles vonósnégyes)	(k.a.) [Kern Aurél?]: „*Lajtha László vonósötöse”, <i>Magyarság</i> 7/8 (1926. január 12.): 12.
op. 5	I. quartett	2 hegedű, brácsa, gordonka	1923	MZA-LL-LI-Mus 2.003–2.004	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
-	19 magyar népdal	ének, zongora	1924	–	Akkord, 2002	Molnár Imre (?)	N.N.: „Hangversenyek”, <i>Világ</i> (1924. február 5.): 6. (?)
-	Kilenc magyar népdal [a 19	ének, zongora	1924	MZA-LL-LI-Mus 2.039–2.042	Zeneműkiadó, 1955	nincs adat	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
	magyar népdalból]						
op. 6	Zongoranégyes	hegedű, brácsa, gordonka, zongora	1925	MZA-LL-LI- Mus 2.005	kiadatlan	1927. január 23. Budapest, Zeneakadémia (Szántó Jenő, Gellért Ferenc, Scholz János, Kerntler Jenő)	Jemnitz Sándor, „* (Kamarazene)”, <i>Népszava</i> 55/19 (1927. január 25.): 8. (mja.) [Molnár Jenő Antal], „Hangverseny”, <i>Pesti Hírlap</i> 49/19 (1927. január 25.): 16. N.N., „(Kamarazene)”, <i>Budapesti Hírlap</i> 47/19 (1927. január 25.): 11. N.N., „Kamarazene”, <i>Esti Kurír</i> (1927. január 25.): 4. (S.), „Hangversenyek”, <i>Nemzeti Ujság</i> 9/19 (1927. január 25.): 11– 12. N.N., „Hangversenyek”, <i>Ujság</i> 3/20 (1927. január 26.): 8. –n., „Két bemutató II. Lajtha László Zongorakvartett”, <i>A Zene</i> 8/10 (1927. február 15.): 195–196. Isoz Kálmán, „Zenei szemle”, <i>Protestáns Szemle</i> 36/3 (1927. március): 204–206.

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 7	II. vonósnégyes	2 hegedű, brácsa, gordonka	1926	MZA-LL-LI-Mus 2.006, 2.007	kiadatlan	1928. április 23., Budapest, Musica hangversenyterem (Friss-vonósnégyes)	(m.i.), „Modern magyar muzsikások bemutatóestje”, <i>Magyarság</i> (1928. április 24): 13. (mja.) [Molnár Jenő Antal], „Hangverseny”, <i>Pesti Hírlap</i> 50/93 (1928. április 24.): 16. a. i., „Modern magyar muzsikások estje”, <i>Esti Kurir</i> (1928. április 25.): 9. Isoz Kálmán, „Zenei szemle”, <i>Protestáns Szemle</i> 37/7 (1928. szeptember): 541.
op. 8	<i>Motet</i>	ének, zg /org	1926	–	Leduc, 1934	1968. február 21., Budapest (Sándor Judit, Szűcs Lóránt)	Raics István, „Hangverseny Lajtha László műveiből”, <i>Filharmónia műsorfüzet</i> 13. (1968.03.25.-03.31.): 36-37. ———, „Emlékhangverseny Lajtha László műveiből”, <i>Muzsika</i> 11/5 (1968. május): 40.
op. 9	Trio a cordes „Sérénade”	hegedű, brácsa, gordonka	1927	MZA-LL-LI-Mus 2.008–2.010	kiadatlan	1930. január 9., Budapest (Waldbauer-Kerpely vonósnégyes)	Fábián László, „Kamarazenehangversenyek”, <i>Muzsika</i> 2/1–2. (1930. január-február): 48–50.
op. 10	Trio concertant	hg, gka, zg	1928	MZA-LL-LI-Mus 2.011–2.012	kiadatlan	1929. február 2., Budapest (Koncz János, Zsámboki Miklós, Kentler Jenő)	lv. [Lányi Viktor], „Kamaraest”, <i>Pesti Hírlap</i> 51/29 (1929. február 5.): 16.

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 11	III ^e Quatour	2 hegedű, brácsa, gordonka	1929	–	Universal, 1931	1931. október 16., Budapest, Zeneakadémia (Róth vonósnégyes)	Isoz Kálmán, „Zenei Szemle. A Coolidge-hangversenyek”, <i>Protestáns Szemle</i> 11/12 (1931. december): 726–727.
op. 12	IV. Quatour a cordes	2 hegedű, brácsa, gordonka	1930	–	Rózsavölgyi, 1932	1932. január 13., Budapest, Zeneakadémia (Waldbauer-Kerpely vonósnégyes)	dr. L. H. [Lózszy Hugó], „Hangversenykrónika. Budapest, 1932 január 15.”, <i>A Zene</i> 13/9 (1932. február 1.): 152–153., 153.
op. 13	Sonatine pour violon et piano	hegedű, zongora	1930	–	Leduc, 1932	1930. december 29., Budapest, Zeneakadémia (Országh Tivadar, Herz Ottó)	N.N., „Konzert”, <i>Pester Lloyd</i> 77/291 (1930. december 21.): 19.
op. 14	6 zongoradarab – 6 Klavierstücke	zongora	1930	MZA-LL-LI-Mus 2.013–2.015	Akkord, 1999	nincs adat	nincs adat
op. 14	Scherzo és Toccata (a hat zongoradarabból)	zongora	1930	MZA-LL-LI-Mus 2.016	Leduc, é. n.	nincs adat	nincs adat
-	Vocalise-Étude	ének, zongora	1930	–	Leduc, 1931	nincs adat	nincs adat
op. 15	Hegedűverseny [elveszett]	nincs adat	1931	–	-	–	–
op. 16	Deux choeurs – Zwei Chöre	a cappella vegyeskar	1932	–	R. Deiss, 1934	[1935. január 25., Párizs (vez.: Marie Bagot), Triton-koncert]	T.D. [Tóth Dénes], „A jubiláló Cecília Kórus hangversenye”, <i>Esti</i>

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
						A „Hegylakók” elhangzott: 1940. november 21., Budapest, Zeneakadémia (Cecília Kórus, vez.: Bárdos Lajos)	<i>Ujság</i> 5/268 (1940. november 22.): 8. N.N., „A Cecília-kórus ünnepi hangversenye”, <i>Magyar Nemzet</i> 3/250 (1940. november 22.): 7.
op. 17	Sonate pour violoncelle et piano	gordonka, zongora	1932	–	Leduc, 1933	1933. április 8., Budapest, Zeneakadémia (Friss Antal, Herz Ottó)	N.N., „Gordonkaest”, <i>Nemzeti Ujság</i> 15/81 (1933. április 9.): 23. [Lajtha műve Ária, capriccio és fantázia címmel szerepel] f. gy., „Gordonkaest”, <i>Esti Kurir</i> 11/82 (1933. április 11.): 10. N.N., „Gordonkaest”, <i>Magyar Hírlap</i> 43/82 (1933. április 11.): 7. (–), „Gordonka-hangverseny”, <i>Népszava</i> 61/83 (1933. április 11.): 4.
op. 18	II ^{ème} Trio a cordes	hegedű, brácsa, gordonka	1932	–	Rózsavölgyi, 1933	Rádióelőadás: 1959. január 29., Budapest, MR (Ney Tibor, Németh Géza, Liebner János) Nyilvános előadás: 1959. szeptember 25., Budapest, Zeneakadémia (Pasquier-trió)	(fi), „Budapesti Zenei Hetek. A Pasquier [sic]-trió hangversenye”, <i>Magyar Nemzet</i> 15/228 (1959. szeptember 29.): 4. Kovács János, „Három kamara est”, <i>Muzsika</i> 2/12 (1959. december): 11–12. 12. Meixner Mihály, „A Pasquier-trió”, <i>Film, Színház, Muzsika</i> (1959. október 2.): 25.

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 19	<i>Lysistrata</i>	szimfonikus zenekar	1933	–	Leduc, 1939	1937. február 25., Budapest (rendező: Oláh Gusztáv, koreográfus: Brada Rezső, karmester: Ferencsik János)	dr. L.H. [Lózszy Hugó], „A Szerelmes levél – Lysistrata, Két bemutató az Operaházban”, <i>A Zene</i> 18/9 (1937): 190. dr. Gaál Endre, „Kritikai Szemle”, <i>Protestáns Szemle</i> 46/5 (1937. május): 269–270. Hajó Sándor, „Zene és tánc”, <i>Színházi Élet</i> (1937): 17–20. Ybl Ervin, „A szerelmes levél és a Lysistrata bemutatója az Operaházban”, <i>Budapesti Hírlap</i> 57/46 (1937. február 26.): 8.
op. 19(a)	Suite pour orchestre	szimfonikus zenekar	1933	–	Leduc, 1935	1936. november 8., Budapest, Pesti Vigadó (Székesfővárosi Zenekar, vez.: Boldis Dezső)	N.N., „Orchesterkonzert in der Redoute”, <i>Pester Lloyd</i> 83/255 (1936. november 7.): 6. [„Kleine Suite für Orchester” címmel] (–), „(A Székesfővárosi Zenekar hangversenye)”, <i>Budapesti Hírlap</i> 56/257 (1936. november 10.): 9. [„Szvit” címmel]
op. 19(b)	Ouverture pour orchestre. Extrait du Ballet <i>Lysistrata</i>	szimfonikus zenekar	1933	–	Leduc, 1939	nincs adat	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 20	Cinq études pour quatuor a cordes	2 hegedű, brácsa, gordonka	1934	–	Leduc, 1936	1948, London (Hurwitz Quartet)	nincs adat
op. 21	<i>Hortobágy</i> [filmzene]	szimfonikus zenekar	1935	–	-	1937, Bécs, Uránia mozi 1937, Budapest, Radius és Omnia mozi [cenzúrázott változat]	N.N., „A »Hortobágy« bemutatója Bécsben”, <i>Pesti Hírlap</i> 59/24 (1937. január 30.): 15. Emődý Zoltán, „Hortobágy. Filmbemutató a Radiusban és az Omniában”, <i>Magyarság</i> 18/63 (1937. március 19.): 12.
op. 21(a)	<i>Hortobagy</i> pour Orchestre	szimfonikus zenekar	1935	–	Leduc, 1965	„Két szimfonikus kép” címmel, 1946. január 25., Budapest, Operaház (Filharmóniai Társaság Zenekara, vez.: Ferencsik)	nincs adat
op. 22	Trio pour Flûte, Violoncelle et Harpe	fuvola, gordonka, hárfa	1935	–	Rózsavölgyi, 1937	1936, Párizs, Société Nationale de Musique	nincs adat
op. 23	Deux Chœurs pour voix mixtes sans accompagnement sur deux poèmes de Charles	a cappella vegyeskar	1936	–	Leduc, 1936	[1936. április 22., Párizs (Triton-koncert)]	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
	d'Orléans (I. Chanson, II. Rondel)						
op. 24	Symphonie pour orchestre	szimfonikus zenekar	1936	–	Leduc, 1939	[1938 vagy 1939, Hollandia (?)] 1948. október 25., Budapest, Zeneakadémia (Filharmóniai Társaság Zenekara, vez.: Kórodi András)	Járdányi Pál, „A Bartók-verseny”, <i>Új Idők</i> 54 (1948): 302. (G. E.), [Gaál Endre], „Színházi hírek. Mai szerzők II. estje”, <i>Magyar Nemzet</i> 4/251 (1948. október 30.): 2. J.S. [Jemnitz Sándor], „Modern magyar szerzők II. zenekari hangversenye”, <i>Népszava</i> 76/252 (1948. október 31.): 8. (k. e.), „Magyar szerzők hangversenye”, <i>Szabad Szó</i> 50/252 (1948. október 31.): 14.
op. 25	Divertissement pour orchestre	szimfonikus zenekar	1936	–	Leduc, 1938	1946. január 6., Budapest, Belvárosi Színház (Székesfővárosi Zenekar, vez.: Somogyi László)	J. S. [Jemnitz Sándor], nincs cím, <i>Népszava</i> 74/6 (1946. január 8): 4. Sz. E. [Szervánszky Endre], „Zenekari matiné”, <i>Szabad Nép</i> 4/6 (1946. január 8.): 4.
op. 26	<i>Marionettes</i>	fuvola, hegedű, brácsa,	1937	–	R. Deiss, 1939	1938. május 9., Párizs, Triton-koncert	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
		gordonka, hárfa					
op. 27	Deuxième Symphonie pour orchestre	nagyzenekar	1938	MZA-LL-LI-Mus 2.017	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
op. 28	Szonáta hegedűre és zongorára [elveszett]	hegedű, zongora	1939	–	–	–	–
op. 29	4 Madrigál	a cappella vegyeskar	1939	MZA-LL-LI-Mus 2.018–2.021	kiadatlan	1978. április 30., Budapest (Zeneakadémia kórusa, vez.: Párkai István)	
op. 30	II. Divertissement [elveszett]		1939	–	-	-	–
op. 31	Concert pour Violoncelle et Piano	gordonka, zongora	1940	–	Leduc, 1962	1945. július 29., Budapest Zeneakadémia (Banda Ede, Solymos Péter)	T. D. [Tóth Dénes], „Bartók VI. vonósnégyesének bemutatása”, <i>Kossuth Népe</i> 1/76 (1945. július 31.): 4. J. S. [Jemnitz Sándor], „Bartók VI. vonósnégyese”, <i>Népszava</i> 73/154 (1945. július 31.): 5.
op. 32	<i>Par ou est passé le chant?</i> Chœur à Voix Mixtes a Capella	a cappella vegyeskar	1940	–	Leduc, 1967	1940. november 21., (?) (Cecília Kórus, vez.: Bárdos Lajos)	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 33	<i>Symphonie („Les Soli”)</i>	vonószekera, hárfa, ütők	1941	–	Universal, 1955	1952. szeptember 11., Párizs (Orchestre Nationale, vez.: Gaston Poulet)	nincs adat
op. 34	3 Nocturnes	ének, fuvola, hárfa, 2 hegedű, brácsa, gordonka	1941	MZA-LL-LI-Mus 2.022	Leduc, 1961	1961. november 21., Párizs, Rádió (Antal Lívia)	nincs adat
op. 35	<i>In memoriam.</i> Pièce symphonique pour orchestre	szimfonikus zenekar	1941	–	Universal, 1947	[1942, BBC] 1945. május 25., Budapest, Operaház (Filharmóniai Társaság Zenekara, vez.: Ferencsik János)	J. S. [Jemnitz Sándor], „Két új magyar zenemű”, <i>Népszava</i> 73/103 (1945. május 31.): 6. p. i. [Péterfi István], „Kis beszámoló”, <i>Szabadság</i> (1945. május 26.): 4. G. E. [Gaál Endre], „Filharmónia magyar bemutatóval”, <i>Magyar Nemzet</i> 1/21 (1945. május 27.): 6 T. D. [Tóth Dénes], „Magyar zenei bemutatók”, <i>Kossuth Népe</i> 1/24 (1945. május 29.): 6..
op. 36	Sixième Quartet. Quatre études pour quatuor à cordes	2 hegedű, brácsa, gordonka	1942	MZA-LL-LI-Mus 2.023	kiadatlan	1946. [november, n.n.], Bécs, Brahms Saal (Végh kvartett)	N.N., [cím nélkül], <i>Kossuth Népe</i> 2/153 1946. november 18.): 6.

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 37	<i>Évasion, Fuite, Liberté</i> [elveszett]	–	1942	–	–	–	–
op. 38	<i>A négy isten ligete</i> (Bosquet des 4 dieux)	szimfonikus zenekar	1943	MZA-LL-LI-Mus 2.024–2.025	kiadatlan	2013. január 24., Budapest (Nemzeti Filharmonikusok, vez.: Dénes István)	Malina János, „Hangverseny”, <i>Muzsika</i> 56/3 (2013. március): 44–45.
op. 38(a)	Dixième Suite pour orchestre	szimfonikus zenekar	1943	–	Leduc, 1950	1952 (?), Olaszország (vez.: Mario Rossi)	N.N., cím nélkül, <i>Színház és Mozi</i> 6/3 (1953. január 16.): 18.
op. 39	<i>Capriccio</i>	szimfonikus zenekar	1944	MZA-LL-LI-Mus 2.026	kiadatlan	1963. április 2., Budapest, Zeneakadémia (Magyar Állami Hangversenyzenekar, vez.: Ferencsik János)	Kroó György, <i>Filharmónia műsorfüzet</i> 16. (1963.04.22.–04.28.): 40-41.
op. 39(a)	<i>Capriccio. Suite</i>	szimfonikus zenekar	1944	MZA-LL-LI-Mus 2.027	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
op. 40	Szerenád (Fúvóstrió) [elveszett]	nincs adat	1944	–	–	–	–
op. 41	III. Streichtrio. <i>Abende in Siebenbürgen.</i> Vier Studien für Violine, Bratsche und 'Cello	hegedű, brácsa, gordonka	1945	–	Universal, 1953	1947, Bázél, Bécs (?) (Magyar Vonóstrió)	N.N., [cím nélkül], <i>Világ</i> 761 (1947. december 12.): 2.
-	Erdélyi induló	zongora	1945	MZA-LL-LI-Mus 2.044	kiadatlan	?	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 42	<i>Quatre hommages</i> pour Flûte, Hautbois, Clarinette en la et Basson	fuvola, oboa, klarinét, fagott	1946	MZA-LL-LI- Mus 2.028	Leduc, 1957	1957. április 5., Budapest, Bartók-terem (a Budapesti Fúvósötös tagjai)	nincs adat
op. 43	Sinfonietta pour Orchestre à cordes	vonószene kar	1946	–	Leduc, 1948	1955. február 5. Budapest, Zeneakadémia, (Magyar Állami Hangversenyzenekar, vez.: Ferencsik János)	Székely Endre, „A »B« bérlet 2. estje”, <i>Filharmonia Műsorfüzet</i> 9. (1955.02.25–03.03.): 17–18.
op. 44	11 variations pour orchestre opus 44 sur un thème simple „les Tentations”	szimfonikus zenekar	1947- 1948	–	–	nincs adat	nincs adat
op. 45	Troisième Symphonie	szimfonikus zenekar	1948	–	Leduc, 1949	1948. december (nap?), Budapest, Városi Színház (Fővárosi Zenekar, vez.: Ferencsik János)	N.N., cím nélkül, <i>Magyar Nemzet</i> 4/287 (1948. december 12.): 2.
op. 45(a)	<i>Murder in the Cathedral</i>	szimfonikus zenekar	1948	–		1951, Velencei filmfesztivál	
op. 46	II. Quintette pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe	fuvola, hegedű, brácsa,	1948	MZA-LL-LI- Mus 2.029	Leduc, 1948	[1948, London, BBC (Wigmore Ensemble)]	

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
		gordonka, hárfá					
op. 47	Deuxième Trio pour Flûte, Violoncelle et Harpe	fuvola, gordonka, hárfá	1949	–	Leduc, 1950	[1955. február 2., Párizs (Lautemann-Chefnay-Cordier Trio)]	
op. 48	<i>Shapes and forms</i> [a kotta elveszett, a film elérhető]	szimfonikus zenekar	1949	–	–		
op. 49	Septième Quatour pour 2 violons, alto et violoncelle	2 hegedű, brácsa, gordonka	1950	MZA-LL-LI-Mus 2.030	Leduc, 1950	1951. június 2. Budapest, Bartók-terem (Tátrai-vonósnégyes)	nincs adat
op. 50	<i>Missa in tono phrygio pro choro mixto cum orchestra composuit Ladislaus Lajtha</i>	vegyeskar, szimfonikus zenekar	1950	MZA-LL-LI-Mus 5.020–5.021 [faksimile]	Leduc, 1964	Rádiós bemutató: 1957. szeptember 9., Budapest, MR (MR énekkara és zenekara, vez.: Vásárhelyi Zoltán)	nincs adat
op. 51	<i>Chapeau bleu. Opera-bouffe en deux actes</i>	énekes szólisták, szimfonikus zenekar	1948–1950	MZA-LL-LI-Mus 2.031–2.032	–	Rádiós bemutató: 1990. június 30., Budapest (MR zenekara, vez.: Selmeczi György)	Breuer János, „Csak négy évtized múltán... Kései, de nem elkésett Lajtha-bemutató a rádióban”, <i>Népszabadság</i> 48/166 (1990. július 17.): 9. Várnai Péter, „A kék kalap. Lajtha László poszthumusz operája”,

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
							<i>Magyar Hírlap</i> 23/151 (1990. június 29.): 10.
op. 52	Quatrième symphonie pour orchestre. <i>Le printemps</i>	szimfonikus zenekar	1951	MZA-LL-LI-Mus 2.033	Leduc, 1951	1951. október 15., Budapest, Zeneakadémia (Fővárosi Zenekar, vez.: Ferencsik János)	(szi): „Lajtha László: 4. szimfónia”, <i>Magyar Nemzet</i> 7/244 (1951. október 19.): 5.
op. 53	Huitième quatuor à cordes	2 hegedű, brácsa, gordonka	1951	MZA-LL-LI-Mus 2.034	Leduc, 1954	1952. április 29., Budapest, Zeneakadémia (Tátrai-vonósnégyes)	Asztalos Sándor, „Lajtha: VIII. vonósnégyes”, <i>Magyar Nemzet</i> 8/106 (1952. május 8.): 5.
-	<i>Ballada és Verbunk</i>	ének, zongora / ének, szimfonikus zenekar	1951	–	Leduc, 1967	1951. május 28., Budapest, Operház (Filharmóniai Társaság Zenekara, vez.: Ferencsik János, közr.: Palló Imre)	N.N., „Bartók-bemutató a Filharmóniában”, <i>Kis Újság</i> 5/125 (1951. június 1.): 4.
-	Három székely dal	ének, népi zenekar	1951	MZA-LL-LI-Mus 5.047 [faksimile]	nincs adat	nincs adat	nincs adat
op. 54	<i>Missa pro choro mixto et organo</i>	vegyeskar, orgona	1952	–	Leduc, 1952	[1953, Párizs (La Chorale de Rhené Alix)] 1953. június 28., Budapest, Ferencesek Temploma (a templom kórusa, vez.: Szak Ányos, org.: Gergely Ferenc)	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 55	Cinquième Sypmhonie pour Orchestre	szimfonikus zenekar	1952	MZA-LL-LI-Mus 2.035	Leduc, 1954	1952. október 20., Budapest, Operaház (Filharmóniai Társaság Zenekara, vez.: Ferencsik János)	Szelényi István, „Lajtha László V. szimfóniája”, <i>Új Zenei Szemle</i> 3/11 (1952. november): 38–39.
op. 56	Troisième Suite pour Orchestre	szimfonikus zenekar	1952	–	Leduc, 1955	1953. november 9., Budapest, Operaház (Filharmóniai Társaság Zenekara, vez.: Ferencsik János)	Cs. P.: „A százéves Filharmóniai Társaság ünnepi estje”, <i>Népszava</i> 81/268 (1953.november 15.): 4.
-	Két székely tánc	népi zenekarra	1952	–	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
-	Udvarhelyi táncok	népi zenekar	1952	MZA-LL-LI-Mus 5.046 [faksimile]	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
op. 57	Neuvième Quatour pour 2 violons, alto et violoncelle	2 hegedű, brácsa, gordonka	1953	–	Leduc, 1954	1953. november 20., Budapest, Bartók-terem (Tátrai-vonósnégyes)	nincs adat
op. 58	Dixième Quatour pour 2 violons, alto et violoncelle	2 hegedű, brácsa, gordonka	1953	MZA-LL-LI-Mus 2.036	Leduc, é. n.	1954. október 12., Budapest, Zeneakadémia (Tátrai-vonósnégyes)	W.A., „A Tátrai-vonósnégyes hangversenye”, <i>Magyar Nemzet</i> 10/249 (1954. október 21.): 5.
-	Soproni képek I.	népi zenekar	1953	–	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
-	Széki keserves	ének, népi zenekar	1953	–	kiadatlan	nincs adat	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 59	Intermezzo pour Saxophone Alto et Piano	szaxofon, zongora	1954	–	Leduc, 1955	nincs adat	nincs adat
op. 60	Magnificat pro Chœur de Femmes et Orgue	háromszólam ú nőikar, orgona	1954	–	Leduc, 1955	1956. szeptember 23., Budapest, Zeneakadémia (Budapesti Kórus, org.: Margittay Sándor)	Gaál Endre. <i>Filharmónia műsorfüzet</i> 36. (1956.10.08.-10.14.): 38-39.
op. 61	Sixième Symphonie pour Orchestre	szimfonikus zenekar	1955	MZA-LL-LI-Mus 2.037	Leduc, 1959	1955. november 5., Budapest, Zeneakadémia (Állami Hangversenyzenekar, vez.: Ferencsik János)	F. I. [Fábián Imre], „Lajtha László új szimfóniájának bemutatója a Zeneakadémián”, <i>Színház és Mozi</i> , 1955. november 11.; Tardos Béla: „Lajtha: VI. szimfónia”, <i>Filharmónia Műsorfüzet</i> (1955. 11.18–11.24.)
-	Három bölcsődal	zongora	1955–57	–	Centre d'Art National Français, 1970	–	–
op. 62	Deuxième Sinfonietta pour Orchestre à Cordes	vonószeneke r	1956	–	Leduc, 1957	[1956, Hamburg] 1957. április 17., Budapest, Zeneakadémia (Állami Hangversenyzenekar, vez.: Ferencsik János)	Molnár Antal, „A Magy. Áll. Hangversenyzenekar szimfónikus estje (ápr. 17)”, <i>Országos Filharmónia műsorfüzet</i> 13. (1957.05.06.–05.12.): 26–27.

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
							N.N.: „Az Állami Hangverseny Zenekar hangversenye”, <i>Népszabadság</i> 2/93 (1957. április 20.):4.
-	<i>Kövek, várak, emberek</i> [a kotta elveszett, a film elérhető]	szimfonikus zenekar	1956	–	-	nincs adat	nincs adat
op. 63	Septième Symphonie pour Orchestre	szimfonikus zenekar	1957	–	Leduc, 1961	1958. április 26., Párizs, Salle Pleyel (Magyar Rádiózenekar, vez.: Lehel György)	N.N., „A rádiózenekar nagysikerű bemutatkozása Párizsban”, <i>Hétfői Hírek</i> 2/17 (1958. április 28.): 4. N.N., „Sikerrel mutatkozott be Párizsban a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara”, <i>Népszabadság</i> 16/101 (1958. április 29.): 4. (g.m.) [Gách Marianne], „Párizsi és brüsszeli emlékek”, <i>Film, Színház, Muzsika</i> 2/20 (1958. május 16.): 24. N.N., „Zeneművészetünk Párizsban és Brüsszelben”, <i>Muzsika</i> 1/7 (1958. július): 1–4.
op. 64	Sonate en Concert pour Flûte et Piano	fuvola, zongora	1958	MZA-LL-LI-Mus 2.038	Leduc, 1960	[1960, Hamburg] Rádiós előadás: 1960. december 22. (Jeney Zoltán, Freymann Magda)	nincs adat

(B) függelék

	Cím	Apparátus	Komponálás éve	Kézirat jelzete	Kiadó, első kiadás éve	Bemutató	Kritika a bemutatóról a magyar sajtóban
op. 65	<i>Trois Hymnes pour la Sainte Vierge</i>	háromszólam ú nőikar, orgona	1958	–	Leduc, 1964	1962. április 28., Potsdam (Choir of State University College, James Autenrith, vez.: Nadia Boulanger)	nincs adat
-	Soproni képek II.	népi zenekar	1958	–	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
-	Vas megyei kuruc képek	népi zenekar	1960	MZA-LL-LI-Mus 5.049 [faksimile]	kiadatlan	nincs adat	nincs adat
op. 66	Huitième Symphonie pour Orchestre	szimfonikus zenekar	1961	–	Leduc, 1962	1960. május 21., Budapest (Magyar Állami Hangversenyzenekar, vez.: Ferencsik János)	Pernye András, „Magyar bemutatók”, <i>Muzsika</i> 3/3 (1960. március): 41.
op. 67	Neuvième Symphonie pour Orchestre	szimfonikus zenekar	1961	–	Leduc, 1963	1963. május 2., Párizs (a Francia Rádió Szimfonikus Zenekara, vez.: Louis Soltesz)	nincs adat
op. 68	Sonate en Concert pour Violon et Piano	hegedű, zongora	1962	–	Leduc, 1963	[1963. június 25., Radio Hilversum] 1963. október, Budapest (a Weiner Leó kamarazenei verseny résztvevői)	Feuer Mária, „Budapesti Zenei Hetek 1963. A versenyek – s az eredmények”, <i>Muzsika</i> 6/12 (1963. december): 3–6.
op. 69	Deux Pieces pour Flûte seule	fuvola	1954–1958	–	Leduc, 1964	nincs adat	nincs adat

(C) függelék

(C) függelék. Lajtha László levelezésének adatai (1945–1963)

Az alábbi táblázat Lajtha – pontosabban a Lajtha-család – nyomtatásban korábban már közreadott, illetve mindeddig kiadatlan leveleit egyaránt tartalmazza. Legtöbbjük a komponista levelezésének részét képezi, ám akadnak olyan levelek is, melyek Lajtha Lászlóné vagy a Lajtha-fiók írását tartalmazza. Ezen túl esetenként olyan levél is található a hagyatékban, mely csak témájában kapcsolódik Lajtha személyéhez – a teljesség kedvéért ezeket a dokumentumokat is tartalmazza az alábbi lista. Kiadott levelek esetében a kiadás adatait tüntettem fel, valamint – amennyiben a levél jelenleg is megtalálható a hagyatékban – a gyűjteményi jelzetét. A korábban közreadott levelek között olyanok is felbukkannak, melyek a közreadás idején még a hagyaték részét képezhették, ám jelenleg már nem találhatóak itt meg, erre a táblázatban nem teszek külön utalást. A kiadatlan levelek jelzet alapján azonosíthatók és a Lajtha-hagyatékban kutathatók. Bizonyos esetekben fennmaradt az eredeti autográf vagy géppel írt levél, más esetekben fénymásolat, indigós másolat, vagy gépelt másolat áll rendelkezésre – a táblázatban az eredeti dokumentum leírását, valamint a másolatok típusát külön oszlopban tüntettem fel. Az így kialakult lista a lehetőségekhez mérten teljes képet a zeneszerző 1945 és 1963 között folytatott levelezéséről.

A közreadott levelek esetében a megjelenés helye rövidítve szerepel, a teljes adatok a következők:

Bakó Endre. „Lajtha László Mariay Ödönért”. In Uő. *Rejtett vízjelek*, 327–332. Debrecen: Hajdú-Bihari Napló, 2008.

Berlász Melinda. „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-hoz”. *Magyar Zene* 34/1 (1993. március): 13–42.

———. „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949”. In Felföldi László–Lázár Katalin (szerk.). *Zenatudományi dolgozatok 1990–91*, 115–131. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1992.

———. „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962”. In Felföldi László–Gupcsó Ágnes (szerk.). *Zenatudományi dolgozatok 1992–94*, 161–180. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1994.

Gyenge Enikő. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (1)”. *Muzsika* 46/2 (2003. február) 7–13.

(C) függelék

—————. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (2)”. *Muzsika* 46/3 (2003. március): 17–22.

—————. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (3)”. *Muzsika* 46/4 (2003. április): 9–13.

—————. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (4)”, *Muzsika* 46/6 (2003. június): 10–16.

Króó György. „Lajtha László arcképehez”. In Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.). *Lajtha tanár úr. 1892–1992*, 21–29. és 47–60. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.

Solymosi Tari Emőke (szerk. és közr.). *Ős és utód nélkül. Fábrián László írásai Lajtha Lászlóról. A Lajtha házaspár és Fábrián László levelezése*. Budapest: OSZK–Gondolat Kiadó, 2014.

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1945.12.26.	Lajtha László	Leduc	– / magyar	<i>Muzsika</i> (2003. március): 20.	8.229:2/1–2	géptelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1946.07.29.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.230:2/1–2	géptelt levél fénymásolata, 2 példány
8.231:1	1947.01.09.	Lajtha László	„Tekintetes Tanács!” [a Magyar Nemzeti Múzeum Igazgatótanácsa]	magyar	gépirat	–	–
8.232:1	1947.01.17.	Lajtha Lászlóné	Kazatsay Gyöngyi	magyar	eredeti géptelt levél	8.232:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.233:1	1947.03.05.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél	8.233:2/1–2	géptelt másolat; géptelt másolat fénymásolata

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.234:1	1947.03.10.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél	8.234:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata
8.235:1	1947.03.14.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél <i>Muzsika</i> (2003. március): 20–21.	8.235:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata
8.236:1	1947.03.18.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél és boríték <i>Muzsika</i> (2003. március): 21–22.	8.236:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata
8.237:1	1947.03.29.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél; <i>Muzsika</i> (2003. április): 9–10.	8.237:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata
8.238:1	1947.04.02.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél <i>Muzsika</i> (2003. április): 9–10.	8.238:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata; másolat
8.239:1	1947.04.05.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél	8.239:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata
8.240:1	1947.04.06.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti gévelt levél autográf aláírással	8.240:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata
–	1947.04.08.	Lajtha László	Fábián László	magyar	–	8.241:2/1–2	gévelt másolat, 2 példány
8.242:1	1947.04.10.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	eredeti autográf levél	8.242:2/1–2	gévelt másolat; gévelt másolat fénymásolata
8.243:1	1947.06.29.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gévelt levél autográf aláírással	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.244:1	1947.08.22.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél autográf aláírással	–	–
–	1947.08.23.	Lajtha László	Szabolcsi Bence	magyar	<i>Lajtha tanár úr, 1992,</i> 47–60.	–	–
8.245:1	1947.09.27.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné, ifj. Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.246:1	1947.09.30.	Frederick Cromwell	Lajtha Ábel	angol	eredeti gépelt levél fejléces papíron	–	–
8.247:1	1947.10.08.	Lajtha László	Kazatsay Gyöngyi	magyar	eredeti képeslap	8.247:2/1–3	fénymásolat, 3 példány.
–	1947.10.23.	Lajtha László	Gilbert Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91,</i> 115–131. oldal	–	–
8.248:1	1947.11.13.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Nyuszi és Gyöngyi	magyar	eredeti gépelt levél autográf kiegészítéssel / <i>Muzsika</i> (2003. április): 10–11.	8.248:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
–	1947.11.15.	Lajtha László	Henry Barraud	magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
8.249:1	1947.11.21.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél autográf kiegészítésekkel	8.249:2/1–3	fénymásolat, 3 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.250:1	1947.11.26.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél autográf aláírással	–	–
–	1947.12.12.	Lajtha László	Szabolcsi Bence	magyar	<i>Lajtha tanár úr, 1992,</i> 47–60.	–	–
8.251:1	1947.12.17.	Lajtha Lászlóné	Kazatsay Nyuszi és Gyöngyi	magyar	eredeti gépelt levél, képeslap, boríték	8.251:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
8.252:1	1947.12.20.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél autográf kiegészítéssel	–	–
8.253:1	1947.12.31.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél autográf kiegészítéssel	8.253:2/1–5	fénymásolatok, 5 példány.
–	1948.01.17.	Lajtha László	Szabolcsi Bence	magyar	<i>Lajtha tanár úr, 1992,</i> 47–60.	–	–
8.254:1	1948.01.20.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.255:1	1948.02.03.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Nyuszi és Gyöngyi	magyar	eredeti képeslap	–	képeslap fénymásolata, 3 pld.
8.256:1	1948.02.11.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti autográf levél	–	–
–	[1948] 02.18.	Lajtha László	Szabolcsi Bence	magyar	<i>Lajtha tanár úr, 1992,</i> 47–60.	–	–
8.257:1	1948.02.20.	Lajtha Lászlóné	Nyuszi és Gyöngyi	magyar	eredeti autográf levél	–	kézirat fénymásolata, 3 pld.
8.258:1	1948.03.02.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gépelt levél	8.258:2/1–4	fénymásolat, 4 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.259:1	1948.03.15.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gépelt levél	8.259:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1948.03.18.	Lajtha László	Szabolcsi Bence	magyar	<i>Lajtha tanár úr, 1992,</i> 47–60.	–	–
8.260:1	1948.04.07.	Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	eredeti autográf lap	–	–
–	1948.04.17.	Lajtha László	Szabolcsi Bence	magyar	<i>Lajtha tanár úr, 1992,</i> 47–60.	–	–
8.261:1	1948. 05 01.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gépelt levél autográf aláírással	8.261:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
8.262:1	1948.05.07.	Lajtha Lászlóné	Kazatsay Nyuszi és Gyöngyi	magyar	eredeti gépelt levél autográf kiegészítéssel, boríték	8.262:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.263:1	1948.05.08.	ifj. Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.264:1	1948.05.13.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Kazatsay Gyöngyi	magyar	eredeti gépirat	8.264:2/1–3	fénymásolat, 3 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.265:1	1948.05.16.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.266:1	1948.05.26.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti autográf levelezőlap	–	–
8.267:1	1948.05.28.	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	eredeti gépelt levél autográf aláírással / <i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.267:2/1–5	fénymásolat, 5 példány
–	1948.06.11.	Lajtha László	Szabolcsi Bence	magyar	<i>Lajtha tanár úr</i> , 1992, 47–60.	–	–
8.268:1	1948.06.19.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Kazatsay Gyöngyi	magyar	eredeti képeslap / <i>Muzsika</i> (2003. április): 11–12.	8.268:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.269:1	1948.06.21.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél autográf aláírással	–	–
–	1948.08.17.	Lajtha László	Gilbert Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91</i> , 115–131. oldal	–	–
8.270:1	1948. 09. 09. (vagy 1947?)	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gépelt levél autográf aláírással, kézzel írt kiegészítéssel	8.270:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
8.271:1	1948.09.22.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné, ifj. Lajtha László, Lajtha Ábel	magyar	eredeti autográf levél	8.271:2	gépelt másolat fénymásolatai

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.272:1	1948.09.23.	Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	eredeti autográf levelezőlap	–	–
8.273:1	1948.09.27.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné, ifj. Lajtha László, Lajtha Ábel	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.274:1	1948.10.02.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.275:1	1948.10.03.	Lajtha Lászlóné	Kazatsay Nyuszi és Gyöngyi	magyar	eredeti autográf levél	8.275:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.276:1	1948.10.31.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.277:1	1948.11.02.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
	1948.11.04.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91,</i> 115–131. oldal	8.278:2/1, 8.278:2/2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.279:1	1948.11.06.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.280:1	1948.11.13.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.281:1	1948.11.25.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti autográf levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.282:1	1948.11.25.	Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.283:1	1948.11.29.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.284:1	1948.11.30.	Lajtha László	Denyse Barraud	francia	eredeti gépelt levél autográf aláírással	8.284:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1948.12.01.	Lajtha László	Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91,</i> 115–131. oldal	8.285:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.286:1	1948.12.10.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.287:1	1948.12.17.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Henry Barraud és Denyse	francia	eredeti gépelt levél	8.287:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1948.12.25.	Lajtha László	Gilbert Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91,</i> 115–131. oldal	–	–
8.288:1	1948.12.30.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.289:1	1949.01.01.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.290:1	1949.01.20.	Lajtha Lászlóné	„Dóri” [Pap Lajos édesanyja]	magyar	eredeti autográf levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1949.02.01.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia	–	8.291:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
8.292:1	1949.02.07.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gévelt levél	8.292:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1949.02.09.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91,</i> 115–131. oldal	8.293:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
8.294:1	1949.02.14.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
8.295:1	1949.03.09.	ifj. Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	autográf levél	–	–
8.296:1	1949.03.13.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
8.297:1	1949.03.16.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
8.298:1	1949.03.28.	Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
8.299:1	1949.04.09.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gévelt levél [1948-as levélként] / <i>Muzsika</i> (2003. április): 12.	8.299:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1949.04.10.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91,</i> 115–131. oldal	8.300:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.301:1	1949.04.18.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél, autográf kiegészítéssel	–	–
8.302:1	1949.04.20.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.303:1	1949.04.28.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.304:1	1949.05.05.	[nagymama]	Lajtha Ábel	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.305:1	1949.05.15.	Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.306:1	1949.05.15.	Lajtha Ábel	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.307:1	1949.07.01.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.308:1	1949.07.03.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.309:1	1949.07.16.	ifj. Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti levelezőlap	–	–
–	1949.07.17.	Lajtha László	Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91,</i> 115–131. oldal	8.310:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1949.08.11.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.311:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
8.312:1	1949.08.12.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
8.313:1	1949.08.23.	Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
8.314:1	1949. 09 01.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gévelt levél	8.314:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1949.09.16.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia /magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91, 115–131. oldal</i>	8.315:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
8.316:1	1949.09.22.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
	1949.11.07.	Lajtha László	Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91, 115–131. oldal</i>	8.317:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
	1949.11.21.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia	–	8.318:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
	1949.11.30.	Lajtha László	Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1990–91, 115–131. oldal</i>	8.319:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
8.320:1	1950.05.24.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	angol és magyar	eredeti autográf levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1950.08.01.	Lajtha László	Alphonse Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	–	–
–	1950.08.08.	Lajtha László	Gilbert Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	–	–
–	1950.09.08.	Lajtha László	Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	8.321:2/1–2	autográf levél fénymásolata, 2 példány
8.322:1/a, 8.322:1/b	1950.09.14.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk (külön-külön címezve)	magyar	eredeti autográf levelek	–	–
8.323:1	1950.09.21.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
–	1950.09.26.	Lajtha László	Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	8.324:2	autográf levél fénymásolata
8.325:1	1950.10.07.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.326:1	1950.10.12.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.327:1	1950.10.16.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.328:1	1950.10.17.	Lajtha Lászlóné, Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.329:1	1950.10.31.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
–	1950.11.26.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.330:2	autográf levél fénymásolata
–	1950.12.03.	Lajtha László	Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94, 161–180. oldal</i>	8.331:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.332:1	1950.12.25.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.333:1	1951.01.02.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
–	1951.04.03.	Lajtha László	Leduc	francia / magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94, 161–180. oldal</i>	8.334:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.335:1	1951.07.26.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
–	1951.08.01.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.336:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.337:1	1951.09.14.	Lajtha László. Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.338:1	1951.10.16.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.339:1	1951.10.22.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.340:1	1951.10.31.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
–	1952.01.14.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia / magyar	<i>Muzsika</i> (2003. június): 12–13.	8.341:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1952. 01.17.	Lajtha László	Gilbert Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	–	–
8.342:1	1952.03.24.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1952.04.10.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	–	8.343:2/1–8	gépelt levél fénymásolata, 8 példány
8.344:1/a– b	1952.05.01.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél és autográf levél (két levél)	–	–
8.345:1	1952.05.01.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.346:1	1952.05.09.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	ifj. Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.347:1	1952.06.30.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
8.348:1	1952.07.07.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
–	1952.07.11.	Lajtha László	Gilbert Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	–	–
8.349:1/a, 8.349:1/b	1952. 08. 09. és 10. 07.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Mariay Ödön	magyar	eredeti gépelt és autográf levelek, boríték / <i>Lajtha László Mariay Ödönért, i.m., 328–329. és 330.</i>	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.350:1	1952.09.05.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha-Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.351:1	1952.09.08.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.352:1	1952.09.10.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.353:1	1952.09.16.	Elisabeth Frédéric Moreau, Florent Schmitt	Lajtha László	francia	eredeti képeslap	–	–
8.354:1	1952.11.01.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti autográf levél	–	–
–	1952.12.16.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	–	8.355:2/1–4	autográf levél fénymásolata, töredék, 4 példány
8.356:1	1953.01.03.	Elisabeth Frédéric Moreau, Florent Schmitt	Lajtha László	francia	eredeti képeslap	–	–
8.357:1	1953.01.07.	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	eredeti gépelt levél autográf aláírással /	8.357/1–7	fénymásolat, 7 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
					<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.		
–	1953.02.xx.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia	–	8.358:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.359:1	1953.02.16.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél Lajtha Lászlóné autográf kiegészítésével / <i>Muzsika</i> (2003. április): 12–13.	8.359:2/1–4	gépelt levél fénymásolata, 4 példány
8.360:1	1953.06.09.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	autográf levél kottapéldával	–	–
–	1953.07.20.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.361:2/1–3	indigós másolat fénymásolata, 3 példány
–	1953.07.26.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.362:2/1–3	indigós másolat fénymásolata, 3 példány
–	1953.07.30.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.363:2/1–3	indigós másolat fénymásolata, 3 példány
–	1953.08.06.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.364:2/1–3	indigós másolat fénymásolata, 3 példány
–	1953.08.09.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.365:2/1–3	indigós másolat fénymásolata, 3 példány
–	1953.08.16.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.366:2/1–3	indigós másolat fénymásolata, 3 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.367:1	1953.10.28.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
–	1953.11.27.	Lajtha László	Claude- Alphonse Leduc és felesége	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	–	–
–	1953.12.xx.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.368:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.369:1	1953.12.10.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.370:1	1954.01.02.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél, boríték	8.370:2/1–4	gépelt levél fénymásolata, 4 példány
–	1954.01.21.	Lajtha László	Leduc	francia	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	8.371:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1954.01.29.	Lajtha Lászlóné	Denise (Barraud felesége)	– / magyar	<i>Magyar Zene 34/1</i> (1993. március): 13–42.	–	–
8.372:1	1954.05.12.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gépelt levél autográf aláírással / <i>Magyar Zene 34/1</i> (1993. március): 13–42.	8.372:2/1–4	gépelt levél fénymásolata, 4 példány
–	1954. 05. 25. (1955?)	Lajtha László	Lajtha Ábel	angol és magyar	–	8.373:2/1–7	gépelt levél fénymásolata, 7 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1954.05.27.	Lajtha Lászlóné [?]	Lajtha-fiúk és feleségeik	magyar	–	8.374:2/1–5	gépelte levél fénymásolata és fénymásolt részletek, 5 példány
8.375:1	1954.07.08.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	8.375:2	fénymásolat
–	1954.08.14.	Lajtha László	Collaer	francia	–	8.376:2	gépelte levél fénymásolata
–	1954.08.31.	Lajtha László	Collaer	francia	–	8.377:2	gépelte levél fénymásolata
–	1954.09.17.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	<i>Muzsika</i> (2003. június): 13–14.	8.378:2/1–6	"Extrait d'une lettre", gépelte levél fénymásolata, 6 példány
8.379:1	1954.10.26.	Claude- Alphonse Leduc (?)	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	8.379:2/1–2	gépelte levél fénymásolata, 2 példány
8.380:1	1954.10.29.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	magyar	eredeti gépelte levél	–	–
8.381:1	1954.11.09.	Lajtha László	Lajtha Ábel	angol	távirat New Yorkba	–	–
8.382:1	1954.11.12.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	autográf levél fénymásolata, 2 példányt
–	1954.12.25.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	–	8.383:2/1, 8.383:2/2	gépelte levél fénymásolata, 2 példány
8.384:1	1955.02.03.	Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.385:1	1955.02.06.	E[lisabeth] Frédéric- Moreau és Florent Schmitt	Lajtha László	francia	képes levelezőlap	8.385:2	Florent Schmitt sorainak gépiratos másolata 2 példányban
–	1955.02.17.	Lajtha László	Henry Barraud	– / magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
8.386:1	1955.02.22.	Robert Whitney	Sheila Callender	angol	eredeti gépelt levél autográf aláírással és kiegészítéssel	–	–
–	1955.02.23.	Lajtha László	„Cher Monsieur”	francia	–	8.387:2	gépelt levél fénymásolata
8.388:1	1955.03.03.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél	8.388:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.389:1	1955.03.07.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	angol	eredeti gépelt levél	–	–
–	1955.04.29.	Lajtha László	Collaer	francia	–	8.390:2	gépelt levél fénymásolata
–	1955.05.08.	Lajtha László	Ree	angol	–	8.391:2	autográf levél fénymásolata
8.392:1	1955.05.30.	E[lisabeth] Frédéric- Moreau és Florent Schmitt	Lajtha László	francia	képes levelezőlap	8.392:2/1–2	Florent Schmitt sorainak gépiratos másolata 2 példányban
–	1955.06.08.	Lajtha László	Leduc		<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1955.07.06.	Lajtha László	Leduc		<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal [A ZD- ban 1956. július 6-i dátummal szerepel, azonban a levélben Lajtha említi a Sinfonietta előadását a Prágai Fesztiválon. Erre az előadásra 1955 májusában került sor, innen valószínűsíthető az 1955-ös datálás.]	–	–
8.393:1	1955.07.21.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.394:1	1955.07.25.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.395:1	1955.07.27.	Margaret M. Bryant	Lajtha László	angol	eredeti gépelt levél	–	–
8.396:1	1955.08.06.	Lajtha László	Lajtha Kristóf	magyar	autográf fogalmazvány	8.396:2/1–9	gépelt másolat, 6 példány; gépelt másolat fénymásolata, 3 példány
8.397:1	1955.09.02.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1955.10.07.	Francia Akadémia titkársága	Lajtha László	francia	–	8.398:2	géptelt levél fénymásolata
8.399:1	1955.10.10.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	8.399:2	fénymásolat
8.400:1	1955.10.11.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti géptelt levél	–	–
8.401:1	1955.10.18.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti géptelt levél	8.401:2	fénymásolat
–	1955.10.27.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.402:2/1–2	levél géptelt másolatának fénymásolata, 2 példány
	1955.10.28.	Lajtha Lászlóné	Lajtha Ábel és felesége	angol	-	8.403:2/1–3	géptelt levél fénymásolata, boríték másolata, 3 példány
8.404:1	1955.11.09.	Jean Delalande	Lajtha László	francia	eredeti géptelt levél	8.404:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
–	1955.11.23.	Lajtha László	Leduc	francia	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal [1955. november 28-ai dátummal szerepel]	8.405:2/1–2	levél géptelt másolatának fénymásolata, 2 példány
8.406:1	1955.12.29.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti géptelt levél	8.406:2/1–3	fénymásolat, 3 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.407:1	1956.04.06.	Dmitri Mitropoulos	Lajtha Ábel	angol	eredeti gépelt levél autográf aláírással	–	–
8.408:1	1956.04.08.	Jacques Ibert	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.409:1	1956. 05 02.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
–	1956.05.16.	Lajtha László	Collaer	francia	–	8.410:2	gépelt levél másolata
8.411:1	1956.06.11.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.412:1	1956.06.12.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.413:1	1956.07.10.	Lajtha László	Lajtha Kristóf	magyar	eredeti autográf fogalmazvány	8.413:2/1–6	gépelt másolat, 5 példány; egy másolat a kéziratról
8.414:1	1956.07.15.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél Lajtha Lászlóné autográf kiegészítésével	8.414:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	[1956] 08.30.	Lajtha László	Leduc	magyar	<i>Zenetudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal [év nélkül, a szövegből valószínűsíthető]	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.415:1	1956.11.27.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha Ábel	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.416:1	1957. 02 04- 05.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.416:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.417:1	1957.02.14.	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	eredeti gépelt levél <i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.417:2/1–6	fénymásolat, 6 példány, töredékek
–	1957.02.18.	Lajtha Lászlóné és Lajtha László	Fritz Beéry	magyar	–	8.418:2	gépelt levél fénymásolata
–	1957.02.20.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.419:2/1–3	gépelt levél fénymásolata, 3 példány
8.420:1	1957.02.20.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.420:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1957.02.27.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	–	8.421:2/1–4	gépelt levél fénymásolata, 4 példány, töredék
8.422:1	1957.03.05.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László		eredeti gépelt levél	–	–
8.423:1	1957.03.13.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.423:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1957.03.16.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.424:2	gépelt levél fénymásolata

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1957.03.19.	Lajtha Lászlóné és Lajtha László	Denise (Barraud felesége)	magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
–	1957.03.28.	Lajtha Lászlóné és Lajtha László	Fritz Beéry	magyar	–	8.425:2	képeslap fénymásolata
8.426:1	1957.04.16.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.426:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1957.05.06.	Lajtha László	Leduc	magyar	<i>Zenatudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	8.427:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.428:1	1957.06.04.	Louis Hautecoeur	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
–	1957.06.20.	Lajtha Lászlóné és Lajtha László	Fritz Beéry	magyar	–	8.429:2	gépelt levél fénymásolata
8.430:1	1957.06.24.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.430:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1957.07.15.	Lajtha László	Leduc	– / magyar	<i>Zenatudományi dolgozatok 1992–94,</i> 161–180. oldal	8.431:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.432:1	1957.07.22.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.432:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1957.08.01.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.433:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1957.08.19.	Lajtha László	Henry Barraud	– /magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
–	1957. 08. 23., 09. 14. 12. 06.	Lajtha Lászlóné és Lajtha László	Fritz Beéry	magyar	–	8.434:2/1/a, 8.434:2/1/b, 8.434:2/1/c	képeslapok fénymásolatai egy lapon
–	1957.09.16.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.435:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.436:1	1957.10.08.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Kazatsay Nyuszi, Gyöngyi és Sugár Rezső	magyar	eredeti képeslap	8.436:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.437:1	1957.10.19.	Gerhard Otto	Lajtha László	német	eredeti gépelt levél	–	–
8.438:1	1957.11.23.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.438:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.439:1	1957.12.11.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.440:1	1957.12.25.	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	eredeti gépelt levél autográf befejezéssel <i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.440:2/1–5	fénymásolat, 5 példány
8.441:1	1957.12.29.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.441:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1957.12.31.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.442:2	képeslap fénymásolata

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1958.01.11.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.443:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1958.01.31.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	–	8.444:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
8.445:1	1958. 02. 02., 1958. 02. 09.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gévelt levél	8.445:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1958.02.12 vagy 17?	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.446:2	másolat
8.447:1	1958.03.01.	Starker János	Lajtha Ábel	magyar	eredeti gévelt levél	–	–
8.448:1	1958.03.01.	Tokiói Rádió, Seiki Sakayama	[ismeretlen]	angol	gévelt kivonat a MR fejléces papírján	–	–
8.449:1	1958.03.03.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gévelt levél	8.449:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1958.03.04.	Lajtha László	Henry Barraud	– / magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
8.450:1	1958.03.09.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gévelt levél	8.450:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.451:1	1958.03.11.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gévelt levél	8.451:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.452:1	1958.03.20.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gévelt levél	8.452:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.453:1	1958.04.09.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gévelt levél	8.453:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1958.04.10.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.454:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.455:1	1958.04.17.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.455:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1958.04.26.	[ismeretlen]	Lajtha László		–	8.456:2	gépelt levél fénymásolata
8.457:1	1958.04.26.	[Mihalovici?]	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	8.457:2	másolat Lajtha Lászlóné kézzel írt megjegyzéseivel
8.458:1	1958.04.27.	Manuel Rosenthal	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	8.458:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.459:1	1958.04.29.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	8.459:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.460:1	1958.04.30.	Elisabeth [Frédéric- Moreau], Florent Schmitt	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.461:1	1958.05.02.	Henri Martelli	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.462:1	1958.05.09.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	8.462:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.463:1	1958.05.21.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.464:1	1958.05.22.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.464:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.465:1	1958.06.10. vagy 1959?	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél	8.465:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.466:1	1958.06.12.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gépelt levél	8.466:2/1–4	fénymásolat, 4 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.467:1	1958.06.12.	Lajtha László	Lajtha Kristóf	magyar	eredeti autográf levél	8.467:2/1–9	gépelt másolat, 6 példány; kézirat fénymásolata, 3 példány
–	1958.06.13.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.468:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.469:1	1958.06.23.	Gerhard Otto, Arthur Troester, Rose Stein	Lajtha László	német	képes levelezőlap	–	–
–	1958.06.26.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	–	8.470:2/1–3	gépelt levél fénymásolata, 3 példány
–	1958.06.30.	Lajtha László	„Kató” [Lajtha unokája]	magyar	–	8.471:2/1–2	autográf levél fénymásolata, 2 példány
8.472:1	1958.08.05.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.472:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1958.08.08.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.473:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.474:1	1958.08.12.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.474:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.475:1	1958.08.21.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.475:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.476:1	1958.08.29.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.476:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1958.10.13.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.477:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.478:1	1958.11.19.	G. R. Swan	Lajtha László	angol	eredeti gépelt levél	–	–
8.479:1	1958.12.19.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél	–	–
8.480:1	1958. 12. 25. és 29.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.480:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.481:1	1959.02.03.	Manuel Rosenthal	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
–	1959.03 xx	Lajtha László	Lajtha-fiúk	magyar	–	8.482:2	gépelt levél fénymásolata
8.483:1	1959.03.02.	Eugene Goosens	Lajtha László	angol	eredeti gépelt levél	–	–
8.484:1	1959.03.03.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.485:1	1959.03.12.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.486:1	1959.03.29.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél	8.486:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1959.04.08.	Edward Lockspeiser	Fábián László	francia	–	8.487:2	gépelt másolat [kivonat?]
–	1959.04.19.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	angol	–	8.488:2/1, 8.488:2/2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.489:1	1959.04.27.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.490:1	1959.04.29.	Eugene Goosens	Lajtha László	angol	eredeti gépelt levél	8.490:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
8.491:1	1959.05.12.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.491:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.492:1	1959.05.13.	Joseph Hawthorne	Lajtha Ábel	angol	eredeti gépelt levél	–	–
8.493:1	1959.05.15.	Gilbert és Claude- Alphonse Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	8.493:2	fénymásolat
–	1959.05.20.	Lajtha Ábel	Joseph Hawthorne	angol	eredeti gépelt levél	8.494:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.495:1	1959.05.27.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
–	1959.05.29.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	angol	–	8.496:2/1–3	gépelt levél fénymásolata, 3 példány
8.497:1	1959. 06. 02. vagy 08.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gépelt levél	8.497:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
–	1959.07.04.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.498:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.499:1	1959.07.09.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.499:2/1–2	fénymásolat, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.500:1	1959.07.16.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.500:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.501:1	1959.07.17.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.501:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1959.07.23.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.502:2	gépelt levél fénymásolata
8.503:1	1959.07.31.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.503:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1959.08.04.	Lajtha Lászlóné, Lajtha László	Fritz Beéry	magyar	–	8.504:2	fénymásolat
8.505:1	1959.08.28.	Lajtha László	Esteban Fekete	magyar	eredeti gépelt levél autográf aláírással	8.505:2/1–3	fénymásolat, 3 példány.
–	1959.08.28.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.506:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1959.09.21.	Lajtha László	Lajtha Ábel	magyar	–	8.507:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1959.10.07.	Lajtha Lászlóné, Lajtha László	Fritz Beéry	magyar	–	8.508:2	gépelt levél fénymásolata
8.509:1	1959.11.09.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	angol	eredeti gépelt levél autográf kiegészítéssel	–	másolat, 2 példány
–	1959.12.03.	Lajtha László	Gilbert Leduc	francia	–	8.510:2	gépelt levél fénymásolata

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1959.12.??.	Lajtha Lászlóné, Lajtha László	Fritz Beéry	magyar	–	8.511:2	képeslap fénymásolata
–	1959.12.18.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.512:2	gépelt levél fénymásolata
8.513:1	1959.12.22.	Salvador de Madariaga	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	8.513:2	fénymásolat
8.514:1	1959.12.31.	Joseph Hawthorne	Lajtha László	angol	eredeti autográf levél	–	–
8.515:1	1960.01.14.	Manuel Rosenthal	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	8.512:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1960.01.18.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.516:2	gépelt levél fénymásolata
8.517:1	1960.01.19.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	8.514:2	fénymásolat
8.518:1	1960.01.20.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	8.518:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1960.01.27.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.519:2	gépelt levél fénymásolata
8.520:1	1960.01.27.	André (?)	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.521:1	1960.01.27.	Manuel Rosenthal	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.522:1	1960.01.28.	Cassandre	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	8.519:2	fénymásolat
8.523:1	1960.02.02.	Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	8.520:2	fénymásolat
8.524:1	1960.02.04.	Henri Martelli	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.525:1	1960.02.07.	[Jean Riviér?]	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1960.02.10.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.526:2	gévelt levél fénymásolata
8.527:1	1960.02.10.	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	eredeti gévelt levél <i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.527:2/1–3	másolat, 3 példány
–	1960.02.13.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.528:2	gévelt levél fénymásolata
8.529:1	1960.02.29.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti, fejléces papíron	–	–
8.530:1	1960.03.xx.	Klaus G. Roy	Lajtha László	angol	eredeti levél	8.530:2/1–5	fénymásolat, 5 példány
8.531:1	1960.03.03.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–
8.532:1	1960.03.14.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk	angol	eredeti gévelt levél autográf kiegészítéssel	–	–
8.533:1	1960.03.18.	Cassandre	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	8.533:2	fénymásolat
8.534:1	1960.03.23.	George Szell	Lajtha Lászlóné	angol	eredeti gévelt levél	8.534:2/1–5	fénymásolat, 5 példány
8.535:1	1960.04.15.	Lajtha Lászlóné	Esteban Fekete	magyar	eredeti gévelt levél	8.535:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.536:1	1960.05.01.	Lajtha László	Pap Lajos	magyar	eredeti gévelt levél	8.536:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.537:1	1960.05.09.	ifj. Lajtha László és felesége, Kodály	Lajtha László	magyar	eredeti képeslap	–	–
–	1960.05.18.	Lajtha László	Henry Barraud	magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.538:1	1960.05.19.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
–	1960.06.05.	Jean Meylan	Claude Leduc	francia	–	8.539:2	gépelt levél másolata
8.540:1	1960.06.13.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.541:1	1960.06.17.	Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	eredeti képeslap	–	–
–	1960.06.25.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	angol	–	8.542:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.543:1	1960.06.30.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.543:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.544:1	1960.07.01.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.545:1	1960.07.07.	J. Oosterlee	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.546:1	1960.07.11.	Lajtha László	Weissmann János	magyar	eredeti gépelt levél	8.546:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
8.547:1	1960.07.27.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–
8.548:1	1960.08.02.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.548:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1960.09.03.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	angol	–	8.549:2/1–3	gépelte levél fénymásolata, 3 példány
8.550:1	1960.09.07.	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	eredeti gépelte levél; <i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.550:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.551:1	1960.09.14.	Albert Marinus	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	–	–
–	1960.10.10.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry		–	8.552:2	gépelte levél fénymásolata
8.553:1	1960.10.10.	Lajtha László	Operaház	magyar	eredeti gépelte levél	–	–
8.554:1	1960.10.14.	Fejér Pál	Lajtha László	magyar	eredeti gépelte levél	–	–
–	1960.10.15.	Lajtha Lászlóné	Denise (Barraud felesége)	– / magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
8.555:1	1960.10.27.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	–	–
8.556:1	1960.10.31.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	–	–
8.557:1	1960.11.17.	Gilbert Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	–	–
8.558:1	1960.11.22.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	–	–
–	1960.12.10.	Pap Lajos	Karl Hartmann	német	–	8.559:2	gépelte másolat
8.560:1	1960.12.15.	Gilbert Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelte levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1961.01.18.	Lajtha Lászlóné	Denise (Barraud felesége)	– / magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
–	1961.04.04.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.561:2	gévelt levél fénymásolata
–	1961.04.05.[?]	Lajtha László	Claude [- Alphonse Leduc]	francia	–	8.562:2	gévelt levél fénymásolata
–	1961.04.06.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.563:1	gévelt levél fénymásolata
–	1961.04.08.	Lajtha Lászlóné	Leduc	francia	–	8.564:2	autográf levél fénymásolata
–	1961.04.12.	Lajtha Lászlóné	Leduc	francia	–	8.565:2	autográf levél fénymásolata
8.566:1	1961.04.13.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–
8.567:1	1961.05.12.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti távirat	–	–
8.568:1	1961.05.15.	Nadia Boulangier	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.569:1	1961.05.17.	[olvashatatlan]	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.570:1	1961.05.17.	Maurice Fleuret	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	8.570:2/1–2	gévelt másolat, 2 példány
8.571:1	1961.05.17.	Henri Tomasi	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
8.572:1	1961.05.18.	Claude- Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	8.572:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.573:1	1961.05.23.	Lajtha László	Henry Barraud	francia	eredeti gépelt levél; <i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.573:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
8.574:1	1961.05.24.	Henry Barraud	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.575:1	1961.06.02.	Manuel Rosenthal	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.576:1	1961.06.03.	Martelli	Lajtha László	francia	eredeti autográf levél	–	–
8.577:1	1961.06.09.	Lajtha László	Henry Barraud	francia / magyar	eredeti gépelt levél; <i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	8.577:2/1–4	fénymásolat, 4 példány
–	1961.06.28.	Lajtha László	Leduc	francia	–	8.578:2	gépelt levél fénymásolata
–	1961.07.09.	Lajtha László	Lajtha-fiúk	angol	–	8.579:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1961.09.02.	Lajtha László	Radnai Gábor	magyar	–	8.580:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
–	1961.09.10.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.581:2	gépelt levél fénymásolata
8.582:1	1961.09.22.	André (?) és Conrad Beck	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	francia	eredeti képeslap	–	–
8.583:1	1961.09.26.	Elisabeth Frédéric- Moreau	Lajtha-fiúk	angol	eredeti autográf levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1961.10.09.	Lajtha László	Henry Barraud	magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
8.584:1	1961.10.10.	E[lisabeth Frédéric- Moreau?]	Lajtha Lászlóné	francia	eredeti képeslap	–	–
–	1961.11.15.	Lajtha Lászlóné	Denise és Henry Barraud	– / magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
–	1961.12.10.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.585:2	gévelt levél fénymásolata
8.586:1	1961.12.28.	Gilbert Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–
8.587:1	1962.01.04.	Conrad Beck	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–
8.588:1	1962.01.16.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–
–	1962.01.22.	Lajtha László	Ree	angol	–	8.589:2/1–2	gévelt levél fénymásolata, 2 példány
8.590:1	1962.01.26.	Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–
–	1962.02.18.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.591:2	fénymásolat
8.592:1	1962.02.21.	Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	eredeti gévelt levél	8.592:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.593:1	1962.03.02.	Claude Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1962.03.12.	Lajtha László	Leduc	– / magyar	<i>Zenatudományi dolgozatok 1992–94, 161–180.</i>	–	–
–	1962.03.27.	Pap Lajos	Karl Hartmann	német	–	8.594:2	gévelt másolat
8.595:1	1962.03.29.	Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gévelt levél	–	–
–	1962.04.29.	Lajtha László	Fábián László	magyar	<i>Ős és utód nélkül</i>	–	–
–	1962.05.??	Lajtha Lászlóné	Fábián László	magyar	<i>Ős és utód nélkül</i>	–	–
–	1962.05.15.	Lajtha Lászlóné	Fábián László	magyar	<i>Ős és utód nélkül</i>	–	–
–	1962.05.15.	Lajtha Lászlóné	Fritz Beéry	magyar	–	8.596:2/a	képeslap fénymásolatai
–	1962.05.22.	Lajtha Lászlóné	Fábián László	magyar	<i>Ős és utód nélkül</i>	–	–
8.597:1/a, 8.597:1/b	1962.05.22. és 1962.06.06.	Lajtha László és Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	képeslap Monte Carloból / képeslap Párizsból	8.597:2/a/1, 8.597:2/a/2, 8.597:2/a/3, 8.597:2/b/1, 8.597:2/b/2, 8.597:2/b/3	képeslapok fénymásolatai, 3 példány
–	1962.06.06.	Lajtha Lászlóné	Fábián László	magyar	<i>Ős és utód nélkül</i>	–	–
–	1962.06.22.	Lajtha László	Fábián László	magyar	<i>Ős és utód nélkül</i>	–	–

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
	1962.06.29.	Lajtha László	Fábián László és felesége	magyar	<i>Ős és utód nélkül</i>	–	–
8.598:1	1962.06.28.	Weissmann János	Lajtha László	magyar	eredeti gépelt levél	8.598:2/1–2	fénymásolat, 2 példány
–	1962.06.29.	Lajtha László	„Laci” és még egy címzett [olvashatatlan]	magyar	–	8.599:2	autográf levél fénymásolata
–	1962.07.??.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.600:2/1–2	autográf levél fénymásolata, 2 példány
–	1962.07.08.	Lajtha László	Henry Barraud	– / magyar	<i>Magyar Zene</i> 34/1 (1993. március): 13–42.	–	–
–	1962.07.14.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.601:2/1–2	autográf levél fénymásolata, 2 példány
8.602:1	1962.07.17.	Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	eredeti autográf levél	8.602:2/1–3	fénymásolat, 3 példány
8.603:1	1962.07.20.	Lajtha Lászlóné	„Dórika” [Papp Lajos édesanyja]	magyar	eredeti autográf levél	8.603:2	fénymásolat, 1 példány
–	1962.08.04.	Lajtha László	Lajtha Lászlóné	magyar	–	8.604:2/1–2	gépelt levél fénymásolata, 2 példány
8.605:1	1962.08.07.	Lajtha Lászlóné	Pap Lajos	magyar	eredeti autográf levél	–	–
–	1962.08.11.	Lajtha Lászlóné	Lajtha-fiúk (Ábel)	angol	–	8.606:2/1–2	autográf levél fénymásolata, 2 példány

(C) függelék

Jelzet	Keltezés	Feladó	Címzett	Levél nyelve (eredeti / közreadás)	Eredeti levél leírása vagy megjelenés helye	Másolat jelzete	Másolat leírása
–	1962.09.08.	Lajtha László	Lajtha Ábel	angol	–	8.607:2/1–2	autográf levél fénymásolata, 2 példány
–	1962.10.07.	Lajtha László	Lajtha Ábel és felesége	magyar	–	8.608:2/1–2	autográf levél fénymásolata, 2 példány
–	1963.01.10.	Lajtha László, Lajtha Lászlóné	Terry, Tunky [unokák]	angol	–	8.609:2/1–3	gépelt levél fénymásolata, 3 példány
8.610:1	1963.02.05.	Alphonse Leduc	Lajtha László	francia	eredeti gépelt levél	–	–

Tematikus bibliográfia

- I. Primer források – Lajtha László írásai, sajtóhíradások, irattári dokumentumok
- II. Szekunder források – 1. Levélközreadások, *oral history* gyűjtemények
- 2. Online források
- III. Primer irodalom – Monográfiák, tanulmánykötetek és tanulmányok Lajtháról
- IV. Szekunder irodalom – Egyéb hivatkozott irodalom

I. Primer források – Lajtha László írásai, sajtóhíradások, irattári dokumentumok

- a. i. „Modern magyar muzsikuskok estje”. *Esti Kurir* 6/94 (1928. április 25.): 9.
- A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem irattárának dokumentumai a Lajtha-csoport működéséről. Jelzetek: 559/1951 és 22/57
- A Magyar Zeneművészek Szövetsége jegyzőkönyvei. Jelzet: P 2146.
- A Néprajzi Múzeum irattárának a Lajtha-csoport működésére vonatkozó dokumentumai:
 - A csoport iktatókönyve. Jelzet nélkül.
 - Irat Lajtha László szerződéses állásának felbontásáról. Jelzet: NMI 18/1950
- Aszafjev, Borisz. „Új zenei esztétikáért – szocialista realizmusért”. *Forum* 4/8 (1949. augusztus): 675–686.
- Asztalos Sándor. „Lajtha: VIII. vonósnégyes”. *Magyar Nemzet* 8/106 (1952. május. 8.): 5.
- . „Magyarországon először. Janáček Ószláv miséje – Lajtha VII. szimfóniája”. *Magyar Nemzet* 15/47 (1959. február 25.): 4.
- . „Népdalkiadványunk néhány problémájáról”. *Új Zenei Szemle* 1/2 (1950. július): 22–25.
- Avasi Béla. „A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján)”. *Néprajzi Értesítő* 36 (1954): 25–45.
- . „Népzenei monográfiák. I. Lajtha László: Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1954). II. Lajtha László: Széki gyűjtés (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1954)”. *Új Zenei Szemle* 6/4 (1955. április): 38–41.
- B. „Kettős bemutató az Operában”. *Új Nemzedék* 19/47 (1937. február 27.): 5.
- Barna István. „Lajtha: II. kvintett (Op. 46)”. *Országos Filharmónia műsorfüzet* 13. (1962. március 26 – április 1.): 18–19.

- . „Lajtha: II. kvintett (Op. 46):”, *Országos Filharmónia műsorfüzet 17.* (1962. április 23 – április 29.): 13–14.
- Basilides Ábris. „Két magyar siker Velencében. Helyszíni tudósítás a filmfesztiválról”. *Magyar Nemzet* 12/203 (1956. augusztus): 5.
- Bruyr, José. „Orchestre National”. *Le Guide du Concert* (1960. február 12–28.)
- B...y. „Ünnepi est az Operában”. *Ország-világ* 58/6 (1937. február 28.): 8.
- Cs. Gy., „Ferencsik János hazaérkezett Londonból”, *Esti Hírlap* 2/103 (1957. május 5.): 2.
- Csikvári Dezső. „Üzemünkben szeretik a zeneművészetet. Hozzászólás »A klasszikus zene a népé« című cikkhez”. *Népszava* 82/89 (1954. április 15.): 4.
- Csobádi Péter. „Párizsi vendég. A Blaha Lujza Színház bemutatója”. *Magyar Nemzet* 10/289 (1954. december 7.): 7.
- Dám Ince. „Boldogasszony éve”. *Katolikus Szemle* 5/4 (1953): 27–28.
- Dienes Valéria. „Lélektani megjegyzések a programzenéről”. *Husadik Század* 7/2 (1906. július-december): 201–215.
- Eliot, T. S.–Hoellering, George. *The Film of Murder in the Cathedral*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.
- Emőd Zoltán. „Hortobágy. Filmbemutató a Radiusban és az Omniában”. *Magyarság* 18/63 (1937. március 19.): 12.
- (fábián) [Fábián Imre?]. „Ferencsik és az ÁHZ”. *Film, Színház, Muzsika* 8/41 (1964. október 9.): 12–13.
- Fábián Ernő. „A magyar dalkincs”. *Magyar Dal* 28/5 (1923. május): 1–4.
- Fábián László. „Kamarazenehangversenyek”. *Muzsika* 2/1–2 (1930. január–február): 48–50.
- Fejes György. „A zene művészi jelentésének logikája”. *Az MTA Nyelv-és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 20 (1963): 387–389.
- (f. i.) [Fábián Imre]. „Budapesti Zenei Hetek. A Pasquier [sic]-trió hangversenye”. *Magyar Nemzet* 15/228 (1959. szeptember 29.): 4.
- F. I. [Fábián Imre]. „Emlékezés Lajtha Lászlóra az Állami Hangversenyzenekar modern estjén”. *Esti Hírlap* 8/79 (1963. április 3.): 2.
- (F. I.) [Fábián Imre]. „Lajtha László új szimfóniájának bemutatója a Zeneakadémián”. *Színház és Mozi* 8/45 (1955. november 11.): 22.

Bibliográfia

- Gaál Endre. „A Budapesti Kórus és a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának hangversenye (szeptember 23.)”. *Filharmónia műsorfüzet* 36. (1956.10.08.–10.14.): 38–39.
- Gábor István. „Lesz-e új magyar opera?” *Magyar Nemzet* 15/101 (1959. május 1.): 9.
- Gách Marianne. „A Bartók fesztivál két vendége”. *Béke és Szabadság* 6/41 (1956. október 10.): 8.
- . „A szépséghez sokféle út visz. Lajtha László a zenei stílusról, a balettről, a filmről”. *Film, Színház, Muzsika* 6/49 (1962. december 7.): 8–9.
- Gárdonyi Zoltán. „Szabolcsi Bence: Népzene és történelem”. *Az MTA Nyelv-és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 9/1–2 (Budapest: MTA, 1956): 212–217.
- G. E. [Gaál Endre]. „Filharmónia magyar bemutatóval”. *Magyar Nemzet* 1/21 (1945. május 27.): 6.
- (g. m.) [Gách Marianne]. „Párizsi és brüsszeli emlékek”. *Színház és Mozi* 2/20 (1958. május 16.): 24.
- Gyertyán Ervin. „Simon Menyhért születése. Új magyar film”. *Szabad Nép* 13/9 (1955. január 10.): 4.
- Hajó Sándor. „Zene és tánc”. *Színházi élet* (1937): 17–20.
- Hamon, Jean. „La musique a Paris”. *Combat* (1958. május)
- (h. e.). „Színház és zene. Az Operaház új évadja”. *Budapesti Hírlap* 47/217 (1927. szeptember 25.): 18.
- H. Gy. [Harangozó Gyula]. „Az Állami Népi Együttes nagysikerű bemutatkozása”. *Szabad Nép* 9/83 (1951. április 10.): 6.
- Isoz Kálmán. „Zenei szemle”. *Protestáns Szemle* 36/3 (1927. március): 204–206.
- . „Zenei szemle”, *Protestáns Szemle* 37/7 (1928. szeptember): 541.
- . „Zenei Szemle. A Coolidge-hangversenyek”. *Protestáns Szemle* 11/12 (1931. december): 726–727.
- Járdányi Pál. *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár: Minerva Kiadó, 1943.
- Járdányi Pál–Vargyas Lajos–Ujfalussy József. „A magyar népdalkiadvány kérdései”. *Új Zenei Szemle* 1/1 (1950. május): 26–32.
- Jemnitz Sándor. „Hangversenyek”. *Népszava* 63/272 (1935. november 29.): 8.
- . „(Kamarazene)”. *Népszava* 55/19 (1927. január 25.): 8.
- J. S. [Jemnitz Sándor]. „Két új magyar zenemű”. *Népszava* 73/103 (1945. május 31.): 6.

- . „Modern magyar szerzők II. zenekari hangversenye”. *Népszava* 76/252 (1948. október 31.): 8.
- Johnson, Harriett. „Musicians’ Guild Opens Series”. *New York Post* (1954. november 30.)
- Kállay Miklós. „A hit győzelme”. *Színházi Élet* 28/22 (1938. május 21.): 70–72.
- Kecskeméti István. „Kamaraegyüttesek muzsikálnak (ápr. 25)”. *Országos Filharmónia műsorfüzet* 20. (1962.05.14.–05.20.): 31–32.
- Kerényi György. „A magyar népdalkiadvány kérdése. Hozzászólás”. *Új Zenei Szemle* 1/2 (1950. július): 19–21.
- . „Zenei műveltség Kemsén”. In Elek Péter et al. *Elsüllyedt falu a Dunántúlon. Kemse község élete*, 104–115. Budapest: Sylvester Nyomda, 1936.
- Kiss Lajos. „Lajtha László: Népzenei monográfiák I–III.”. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv-és Irodalomtudományi Osztályának közleményei* 8/1–4. (1956): 352–362.
- K. L. „A Budapesti Fúvósötös nagyszerű szereplése Belgiumban, Hollandiában és Franciaországban”. *Népszabadság* 2/81 (1957. április. 6.): 4.
- Kovács János. „Három kamara est”. *Muzsika* 2/12 (1959. december): 11–12.
- Kristóf Károly. „Hazaérkeztek a Szovjetunióban járt magyar művészek. Tátrai Vilmos beszámol a háromhetes hangversenykörútról”. *Magyar Nemzet* 9/304 (1953. december 29.): 2.
- . „Rádióbírálat. Új magyar opera”. *Magyar Nemzet* 10/64 (1954. március 17.): 2.
- Lajtha László letéti gyűjtemény. BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum.
- Lajtha László. „A közönség és a mai zene”. Első megjelenés franciául: Uő. „Le public et la musique contemporaine”. *La Revue Internationale de Musique* (1938. november): 645–651. Magyarul: *Pásztortűz* 37/2 (1941): 67–71. Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 255–259. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „A kultuszminisztérium gramofonakciója”. *Muzsika* 1/5 (1929. június): 26–29. Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 40–44. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „A magyar népzene kora”. *Debreceni Szemle* 1/9 (1927): 512–518. Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 22–29. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.

Bibliográfia

- . „A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben”. Gépelt fogalmazvány [1948?] Első kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 130–135. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „Bevezető”. In Uő (szerk.). *Széki gyűjtés – Népzenei monográfiák 2.*, 3–10. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.
- . „Un ballet français à Budapest”. *Nouvelle Revue de Hongrie* 31/5 (1938. május): 456–458. Gyűjteményes kiadása magyar nyelven: Lajtha László. „Egy francia balett Budapesten”. In Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 252–254. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „Egy »hamis« zenekar”. In Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.). *Zenetudományi Tanulmányok I: Emlékkönyv Kodály születésének hetvenedik évfordulója alkalmából*, 169–199. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.
- . „Egyházzenei vitánk margójára”. *Protestáns Szemle* 42/1 (1933): 27–32. Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 245–249. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „Egy Szent Erzsébet-himnusz Zsigmond király korából”. *Könyvbarátok lapja* (1928): 127–133.
- . „Előszó”. In Uő (szerk.). *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés – Népzenei monográfiák 1.*, 3–7. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.
- . „Előszó”. In Uő (szerk.). *Kőrisspataki gyűjtés – Népzenei monográfiák 3.*, 2–11. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.
- . „Előszó”. In Uő (szerk.). *Sopronmegyei virrasztóénekek – Népzenei monográfiák 4.*, 5–27. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.
- . „Gondolatok a népkultúráról”. *Magyar Csillag* 3/8 (1943. augusztus): 156–164.
- . „Konfirmál a fiam”. *Reformátusok lapja. A Kálvintéri Református Gyülekezet Értesítője* (1937. március): 5–6.
- . „Les origines de l’art populaire”. *Nouvelle Revue de Hongrie* 34/2 (1941. február): 137–143.
- . „Liszt és a modern zene”. *Magyar Csillag* 3/4 (1943. április): 480–486. Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 260–266. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.

- . „Megnyitó beszéd Medveczky Jenő kiállításán”. [1962. november 26.] Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 287–288. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „Music and Films”. *The Chesterian* 23/155 (1948. július): 1–7. Magyar nyelven első közlése: Uő. „Zene és film”. In Kenedi János (szerk.). *Film + zene = filmzene?*, 330–336. [Erdélyi Ágnes ford.] Budapest: Zeneműkiadó, 1978. Újra-kiadása más fordításban: Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 270–274. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „Népies játékok és táncok Magyarországon”. *Zenei Szemle* 13/1 (1929): 31–34. Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 169–172. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „Schweitzer zenei munkássága”. *Protestáns Szemle* 40/2 (1931): 130–133. Gyűjteményes kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 242–244. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- . „Újra megtalált magyar népdaltípus”. In Gunda Béla (szerk.). *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*, 219–234. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943.
- . „Vaughan Williams”. [1958 után] Első kiadása: in Berlász Melinda (közr.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 282–286. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- Lajtha László–Gönyey Sándor. „Tánc”. In *A magyarság néprajza IV. Szellemi néprajz 2.* 85–149. Budapest: Egyetemi Nyomda, 1937¹.
- Lajtha László–Szóts István–Tamási Áron. „Feljegyzés egy tervezett magyar film ügyéről”. In Tamási Áron. *Emberi szavak. Beszélgetések, vallomások, naplójegyzetek*, 239–240. Budapest: Palatinus, 2003.
- Lang, Paul Henry. „Musicians’ Guild. A Solid Evening of Music”. *New York Herald Tribune* (1954. november 30.)
- Lányi Viktor. „Szerelmes levél – Lysistrata. Magyar bemutatók az Operaházban”. *Pesti Hírlap* 59/46 (1937. február 26.): 19.
- Lendvai Ernő. „Bartók: Az éjszaka zenéje (1926.)” *Zenei Szemle* 1/4 (1947): 216–219.
- . „Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (az I. tétel analízise)”. *Zenei Szemle* (1948. december): 412–426.

- . „Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe”. In Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.), *Zenatudományi tanulmányok 3.*, 461–503. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955.
- Leon, Georges. „Musique sur Paris et sur les ondes. La VIIe symphonie de Lajtha et le concert de Gabriel Tacchino”. *L’Humanité* (1958. május).
- dr. L. H. [Lózszy Hugó], „Hangversenykrónika. Budapest, 1932 január 15.” *A Zene* 13/9 (1932. február 1.): 152–153., 153.
- Ligeti György. „Neues aus Budapest: Zwölftonmusik oder »Neue Tonalität«”. *Melos* 17/2 (1950): 45–48. Magyar nyelvű gyűjteményes kiadása: Ligeti György. „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy »új tonalitás«?”. In Kerékfy Márton (közr. és ford.). *Ligeti György válogatott írásai*, 47–49. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Liszt Ferenc. „A jövő vallásos zenéje”. *Új Zenei Szemle* 7/9 (1956. szeptember): 2–3.
- Losonczy Géza. „Az Operaház legyen a népé!”. *Szabad Nép* 8/31 (1950. február 5.): 10.
- Maróthy János. *Zene és párt*. Kézirat, é.n. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény.
- . „Zenénk és a tömegek”. *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 1–13.
- . „Zenénk és a tömegek. Az előadás vitája”. *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 13–19.
- Meixner Mihály. „A Pasquier-trió”. *Film, Színház, Muzsika* (1959. október 2.): 25.
- Mezey Mária. „Élettörténetem”. *Színház és Mozi* 8/6 (1955. február 11.): 18.
- (m. i.). „Modern magyar muzikusok bemutatóestje”. *Magyarság* 9/93 (1928. április 24): 13.
- Mihály András. „Az új magyar zeneművészet néhány problémája”. *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 1–12.
- . „Bartók Béla és az utána következő nemzedék”. *Zenei Szemle* 2/1 (1949. március): 2–15.
- . „Zenepolitikai jegyzetek”. *Új Zenei Szemle* 1/1 (1950. június): 8–16.
- (mja.) [Molnár Jenő Antal]. „Hangverseny”. *Pesti Hírlap* 49/19 (1927. január 25.): 16.
- . „Hangverseny”. *Pesti Hírlap* 50/93 (1928. április 24.): 16.
- Molnár Antal. „A Magy. Áll. Hangversenyzenekar szimfónikus estje (ápr. 17)”. *Országos Filharmónia műsorfüzet* 13. (1957.05.06.–05.12.): 26–27.
- Molnár Jenő Antal. „Janacek: Ó-szláv miséje”. *Színház és Mozi* 3/8 (1959. február 20.): 25.

Bibliográfia

- . „Korunk kamarazenéje (márc. 30)”. *Országos Filharmónia műsorfüzet* 17. (1962.04.23.–04.29.): 36–37.
- Nejedly, Zdenek. „A programzenéről”. *Új Zenei Szemle* 2/3 (1951. március): 5–7.
- N.N.. „7 zenei hír”. *Demokrácia* 5/4 (1946. január 27.): 8.
- . „A III. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái”. *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 1–54.
- . „A Casals és Weiner zenei versenyek előkészületei”. *Esti Hírlap* 7/285 (1962. december 5.): 2.
- . „A csehszlovák sajtó nagy elismeréssel ír a Magyar Állami Hangversenyzenekar prágai vendégszerepléséről”. *Népszabadság* 13/152 (1955. június 3.): 4.
- . „A Fővárosi Népi Zenekar nagy sikere az Operaházban”. *Kis Újság* 5/84 (1951. április 12.): 4.
- . „A »Hortobágy« bemutatója Bécsben”. *Pesti Hírlap* 59/24 (1937. január 30.): 15.
- . „Aki nem törődik a szerződésekkel”. *Pesti Napló* 85/115 (1934. május 24.): 15.
- . „A magyar zene ősi múltja. Lajtha László dr. előadása”. *Magyarság* 6/23 (1925. január 29.): 4.
- . „A Nemzetközi Népzenei Társaság kongresszusa”. *Muzsika* 5/7 (1962. július): 20.
- . „A rádiózenekar nagyszerű bemutatkozása Párizsban”. *Hétfői Hírek* 2/17 (1958. április 28.): 4.
- . „A szovjet nép üdvözli a párt határozatát a zenéről”. *Új Szó* 4/41 (1948. február 9.): 4–5.
- . „A Szovjetunióban járt zeneművészküldöttség beszámolója az MSZT-ben”. *Szabad Nép* 12/14 (1954. január 14.): 3.
- . „A Szovjetunió Kommunista Pártjának bírálata a szovjet zenei irányzatokról”. *Szabad Nép* 6/39 (1948. február 17.): 4.
- . „Az Állami Hangverseny Zenekar hangversenye”. *Népszabadság* 2/93 (1957. április 20.): 4.
- . „Az angol lapok elismeréssel írnak Ferencsik szerepléséről”. *Népszabadság* 2/287 (1957. december 5.): 4.
- . „A Zenei Szemle 1929. évi I. kötetének tartalmából”. *Zenei Szemle* 13/1 (1929): o.n.
- . „Az Erkel-film nemzetközi kitüntetése”. *Új Zenei Szemle* 3/8 (1952. augusztus): 1.
- . „Bartók-bemutató a Filharmóniában”. *Kis Újság* 5/125 (1951. június 1.): 4.

Bibliográfia

- . „Beszélgetés Lajtha László zeneszerzővel, a hortobágyi francia halálautó egyetlen életben maradt utasával”. *Az Est* 27/189 (1936. augusztus 19.): 11.
- . „Borzalmas autószerencsétlenség áldozata lett Debrecen mellett Ferroud francia zeneszerző és Dutilleux francia festőművész. Lajtha László, a kocsis harmadik utasa sértetlen maradt”. *Pesti Napló* 87/188 (1936. augusztus 18.): 5.
- . „Budapesti zenei versenyek, 1963”. *Népszabadság* 21/199 (1963. augusztus 27.): 8.
- . „Budapest Székesfőváros Népművelési Bizottsága hangversenyei a Székesfővárosi Zenekar közreműködésével”. *A Zene* 18/4 (1936. november): 70–74.
- . „Composer Dedicates his 'Ninth Quartet' to a Medical Center Couple – his Children”. *The Stethoscope* (1954. december): 8.
- . „»Csak az igaz magyar tánc a Szent Dávid tánca« Réthei-Prikkel Marián előadása a magyar néptáncról”. *Nemzeti Újság* 4/74 (1922. március 30.): 6–7.
- . „Egyházzenei bemutató”. *Új Ember* 10/50 (1954. december 12.): 4.
- . „Énekeseink Boldogasszony lábánál”. *Új Ember* (1954. június 20.): 2.
- . „Expedíciós rövidfilm a Hortobágyról”. *Nemzeti Sport* 29/54 (1937. március 19.): 8.
- . „Hangversenyek”. *Ujság* 3/20 (1927. január 26.): 8.
- . „Hangverseny a párizsi Magyar Intézetben”. *Szabad Nép* 10/12 (1952. január 16.): 6.
- . „Ilyen lesz az őszi hangversenyévad”. *Színház és Mozi* 7/36 (1954. szeptember). 22.
- . „* (Kamarazene)”. *Budapesti Hírlap* 47/19 (1927. január 25.): 11.
- . „Kamarazene”. *Esti Kurír* 5/19 (1927. január 25.): 4.
- . „Konzert”. *Pester Lloyd* 77/291 (1930. december 21.): 19.
- . „Lajtha László firenzei előadása”. *Magyarság* 18/89 (1937. április 21.): 13.
- . „Lajtha Work Is Played Here for First Time”. *The New York Times* (1954. november 30.)
- . „Ma este játszik először Párizsban a rádió zenekar”. *Esti Hírlap* 3/98 (1958. április 27.): 2.
- . „Magyar művészek a berlini Beethoven-ünnepségeken”. *Új Zenei Szemle* 3/5 (1952. május): 28–29.
- . „Mária-ünnep a Buda-újlaki templomban”. *Új Ember* 10/43 (1954. október 24.): 1.

Bibliográfia

- . „Mrs. Coolidge ingyen hangversenyeket rendez Budapesten”. *Pesti Napló* 82/212 (1931. szeptember 19.): 6.
- . „(*) Serge Lifar a Budapesten is ismert balettáncos [sic] súlyos szerződésszegést követett el Londonban”. *Magyarország* 40/161 (1933. július 19.): 10.
- . „Sikerrel mutatkozott be Párizsban a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara”. *Népszabadság* 16/101 (1958. április 29.): 4.
- . „Szabolcsi Bence vitaindító előadása. Az előadás vitája”. *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 29–54.
- . „Társasági ügyek”. *Ethnographia* 60 (1949): 417–422.
- . „Társasági ügyek”. *Ethnographia* 62 (1951): 507–512.
- . „Thomas Eliot angol költő kapta az 1948-as irodalmi Nobel-díjat”. *Népszava*, 76/255 (1948. november 5.): 4.
- . „Új számok az Állami Népi Együttes műsorában”. *Szabad Nép* 10/299 (1952. december 1.): 2.
- . „Vita a művekről. A külföldi delegátusok felszólalásai”. *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 23–39.
- . „Vita a népi zenekarokról!”. *Színház és Mozi* 5/22 (1952. május 30.): 4.
- . „Weiner Leó nyerte meg az amerikai nemzetközi kvartett-pályázatot. Ezer dollár a pályadíj”. *Az Est* 13/88 (1922. április 19.): 2.
- . „Zeneművészetünk Párizsban és Brüsszelben”. *Muzsika* 1/7 (1958. július): 1–4.
- . (* Zenekari hangverseny). *Pesti Napló* 86/271 (1935. november 28.): 14.
- Otrokocsi Nagy Gábor. „Kultúra és »visszatérés«”. *Protestáns Szemle* (1943): 343–347.
- Pernye András. „Budapesti Zenei Hetek 1964. Ferencsik János – Paul Klecki”. *Magyar Nemzet* 20/232 (1964. október 3.): 4.
- . „Magyar bemutatók”. *Muzsika* 3/3 (1960. március): 41.
- p. i., „Kis beszámoló”. *Szabadság* 1/106 (1945. május 26.): 4.
- Pincherle, Mario. [cím nélkül]. *Nouvelle Littéraires* (1958. május)
- Raics István. „Emlékhangverseny Lajtha László műveiből”. *Muzsika* 11/5 (1968. május): 40.
- . „Hangverseny Lajtha László műveiből”. *Filharmónia műsorfüzet* 13. (1968.03.25.–03.31.): 36–37.
- . „Magyar művek a Tátrai vonósnégyes estjén”. *Népszabadság* 16/235 (1958. október 4.): 4.
- (S.). „Hangversenyek”. *Nemzeti Ujság* 9/19 (1927. január 25.): 11–12.

Bibliográfia

- (s.). „Zenei élet”. *Film, Színház, Muzsika* 2/49 (1958. december 5.): 30.
- Sárai Tibor. „Az Állami Népi Együttes új műsora”. *Új Zenei Szemle* 4/6 (1953. június): 24–26.
- Sárosi Bálint. „Négy világrész népzene kutatói Budapesten”. *Muzsika* 7/11 (1964. november): 1–6.
- Sosztakovics, Dmitrij. „Vita a programmszerúségről. A valódi és a hamis programmszerúségről”. *Új Zenei Szemle* 3/8 (1951. augusztus): 1–4.
- (s. v.). „A rádiózenekar Brüsszelben és Párizsban”. *Film, Színház, Muzsika* 2/13 (1958. március 28.): 26.
- Szánthó Dénes. „A szezon lelegegánsabb premierje”. *Kis Ujság* 50/47 (1937. február 27.): 8.
- . „Mezey Máriánál Budakeszin”. *Színház és Mozi* 7/37 (1954. szeptember 10.): 15.
- Székely Endre. „A »B« bérlet 2. estje”. *Filharmónia Műsorfüzet* 9. (1955.02.25–03.03.): 17–18.
- Szelényi István. „Az I. Pécsi Zenei Hét”. *Új Zenei Szemle* 5/7 (1954. július–augusztus): 58–61.
- . „Lajtha László V. szimfóniája”. *Új Zenei Szemle* 3/11 (1952. november): 38–39.
- . „Szabó Ferenc”. *Új Zenei Szemle* 4/1 (1953. január): 11–13.
- sz. i. [Szelényi István]. „Bartók Fesztivál. A Tátrai vonósnégyes estje”. *Magyar Nemzet* 14/232 (1958. október 2.): 4.
- (szi) [Szelényi István]. „Lajtha László: 4. szimfónia”. *Magyar Nemzet* 7/244 (1951. október 19.): 5.
- Szira Béla. „Színház”. *Katolikus Szemle* 52/6 (1938. június): 372.
- Sz. M. „Hírek, viták”. *Új Zenei Szemle* 2/2 (1951. február): 31–32.
- . „Kronika”, *Új Zenei Szemle* 2/3 (1951. március): 29–30.
- (T.) „Cieplinszky, Operaházunk volt balettmestere felpofozta Serge Lifart, a világhírű orosz táncost”. *Az Est* 26/49 (1935. február 28.): 6.
- Tardos Béla. „Gondolatok egy filmzenei vita után”. *Új Zenei Szemle* 6/4 (1955. április): 28–31.
- . „Lajtha László”. *Magyar Zene* 4/2 (1963. április): 115–116.
- T. D. [Tóth Dénes]. „Magyar zenei bemutatók”. *Kossuth Népe* 1/24 (1945. május 29.): 6.

Bibliográfia

- Tóth Aladár. „Busoni: Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához”. *Nyugat* 13/17–18 (1920. szeptember)
- T-th [Tóth Aladár]. „Kamarazene”. *Pesti Napló* 73/292 (1922. december 23.): 4.
- Ujfalussy József. „A programmszerűség”. *Új Zenei Szemle* 3/1 (1952. január): 1–6.
- . „A zenei hét második kamarazeneestje”. *Szabad Nép* 11/306 (1953. november 2.): 2.
- . „Népzene és történelem. Szabolcsi Bence új tanulmánykötete”. *Új Zenei Szemle* 5/11 (1954. november): 25–28.
- Várady László. „A »Föltámadott a tenger« zenéje”. *Szabad Nép* 11/141 (1953. május 21.): 3.
- . „Filmzenénk egyes kérdéseiről”. *Új Zenei Szemle* 2/3 (1951. március): 17–24.
- Vargyas Lajos. *Áj falu zenei élete*. Budapest: Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Magyarságtudományi Intézete, 1941.
- . „Az Állami Népi Együttes bemutatkozása”. *Új Zenei Szemle* 2/6 (1951. június): 24–26.
- Várnai Péter. „Elfelejtett zeneszerzők”. *Magyar Hírlap* 9/265 (1976. november 9.): 6.
- . „Kamarazenekari hangverseny (febr. 23).” *Filharmonia Műsorfüzet* 11. (1961.03.13–03.19.): 34–35.
- Veress Sándor. „Hozzászólás egy operához s annak bírálatához”. *Énekszó* (1939): 692–693.
- W. A. „Zenei krónika”. *Magyar Nemzet* 10/249 (1954. október 21.): 5.
- Weissmann, John S.. „Guide to Contemporary Hungarian Composers: (I) The Early Decades of the Twentieth Century”. *Tempo* 44 (1957. nyár): 24–30.
- Zoltai Dénes. „Ujfalussy József: A valóság zenei képe”. *Társadalmi Szemle* 18/8–9 (1963. augusztus–szeptember): 127–130.
- Zsdanov, Andrej. *A művészet és politika kérdéseiről*. [Gyáros László ford.] Budapest: Szikra, 1949.
- . „Bevezető beszéd a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában (1948)”. In Uő. *A művészet és politika kérdéseiről*, 47–56. [Gyáros László ford.] Budapest: Szikra, 1949.
- . „Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában (1948)”. In Uő. *A művészet és politika kérdéseiről*, 57–83. [Gyáros László ford.] Budapest: Szikra, 1949.

- (-). „(A Székesfővárosi Zenekar hangversenye)”. *Budapesti Hírlap* 56/257 (1936. november 10.): 9.
- (d.). „-Szimfonikus hangverseny”. *Nemzeti Ujság* 17/271 (1935. november 28.):13.
- n. „Két bemutató II. Lajtha László Zongorakvartett”. *A Zene* 8/10 (1927. február 15.): 195–196.
- r -s. „Sosztakovics oratóriumának, Szabó Ferenc és Szervánszky Endre szvitjeinek bemutatója”. *Szabad Nép* 9/69 (1951. március 22): 7.

II. Szekunder források

1. Levélközreadások, írások közreadásai, *oral history* gyűjtemények

- Bakó Endre. „Lajtha László Mariay Ödönért”. In Uő. *Rejtett vízjelek*, 327–332. Debrecen: Hajdú-Bihari Napló, 2008.
- Berlász Melinda. „Csütörtöki beszélgetések Ujfalussy Józseffel”. In Berlász-Melinda-Grabócz Márta (szerk.). *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*, 65–135.(Budapest: MTA, 2013.)
- . „Deodatus: A Lajtha–Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962”. In Gupcsó Ágnes (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, 229–233. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997.
- . „Dokumentumok az 1940–44-es erdélyi gyűjtések és hangfelvételek történetéhez”. *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 115–137.
- . „Lajtha-körkép – Párizs, 1968”. *Magyar Zene* 41/2 (2003. május): 167–179.
- . „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-hoz”. *Magyar Zene* 34/1 (1993. március): 13–42.
- . „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949”. In Felföldi László–Lázár Katalin (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 1990–91*, 115–131. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992.
- . „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962”. In Felföldi László–Gupcsó Ágnes (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 1992–94*, 161–180. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1994.
- (szerk.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.

- Erdélyi Zsuzsanna. *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. [Solymosi Tari Emőke közr.]. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- Farkas Mária: „Mikor énekeljük a Lajthát?”. *A Magyar Kodály Társaság hírei* 34/3 (2012. szeptember): 24–28.
- . „Lajtha László emlékére”. *Muzsika* 15/7 (1972. július): 1–5.
- Gyenge Enikő. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (1)”. *Muzsika* 46/2 (2003. február) 7–13.
- . „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (2)”. *Muzsika* 46/3 (2003. március): 17–22.
- . „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (3)”. *Muzsika* 46/4 (2003. április): 9–13.
- . „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (4)”, *Muzsika* 46/6 (2003. június): 10–16.
- Járdányi Pál. „3 perc rádiókritika [1949. május 13.]”. In Berlász Melinda (közr.). *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*, 327–328. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [2000].
- J. Győri László. „»Nem próbálta a nemzeti értékeket kihasználni«. Részletek a Lajtha László születésének centenáriumán tartott sajtótájékoztatóból”. *Muzsika* 35/8 (1992. augusztus): 17–18.
- . „»Tudta, hogy nem az íróasztala számára dolgozik«. Beszélgetés Lajtha Ábellel”, *Muzsika* 35/8 (1992. augusztus): 19.
- Kroó György. „Lajtha László arcképéhez”. In Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.). *Lajtha tanár úr. 1892–1992*, 21–29. és 47–60. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- Pávai István. „Bözödi György emlékezik Lajtha Lászlóra”. *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 138–140.
- Solymosi Tar Emőke (szerk.). *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- (szerk. és közr.). *Ős és utód nélkül. Fábián László írásai Lajtha Lászlóról. A Lajtha házaspár és Fábián László levelezése*. Budapest: OSZK–Gondolat Kiadó, 2014.

2. Online források

Arcanum adatbázis. <https://www.arcanum.hu/hu/> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.06.

- Gallica* adatbázis. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k893453q?rk=64378;0> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.02.02.
- MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum koncertadatbázis. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.06.
- MTA BTK ZTI, Bartók Béla: *Magyar népdalok*. Egyetemes gyűjtemény. <http://systems.zti.hu/br/hu> Utolsó megtekintés dátuma: 2019.03.08.
- Szőts István: *Kádár Kata*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Pt-c0OgYhgM> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.22.

III. Primer irodalom – Monográfiák, tanulmánykötetek és tanulmányok Lajtháról

- Berlász Melinda. „Az írás szerepe Lajtha László életművében”. *Muzsika* 35/6 (1992. június): 21–26.
- . „Az utolsó év »vigasza« 1962–63”. In Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.). *Lajtha tanár úr. 1892–1992.*, 31–43. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- . *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.
- . „László Lajtha and T. S. Eliot”. *The New Hungarian Quarterly* 33/128 (1992. tél): 163–169.
- . „Lajtha László egy éve a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályán. Néhány adat népzene kutatásunk történetéhez”. In Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok*, 1978, 119–124. [Budapest]: MTA Zenetudományi Intézet, [1979].
- . „Műfajszerű gondolkodás Lajtha László életművében I–II”. *Magyar Zene* 31/1–2 (1990. március–június): 99–107. 193–200.
- Biró Viola. „Megjegyzések Lajtha László szerenádzenéjéhez”. *Magyar Zene* 51/3 (2013. augusztus): 323–334.
- Bódiss Tamás. „Lajtha László, a református egyházzene”. *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013): 157–164.
- Breuer János. *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica, 1992.
- . „Lajtha László és a technika”. *Muzsika* 35/6 (1992. június): 17–20.

- . „Lajtha László esztétikája”. In Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.). *Lajtha tanár úr. 1892–1992*, 13–19. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- . „Lajtha-művek Budapesten. Építőkövek egy majdani Lajthamonográfusnak”. *Muzsika* 29/11 (1986. november): 33–38.
- Fábián László. „Lajtha László művészete”. *Magyar Zene* 33/4 (1992. december): 335–369.
- Fésűs Borbála. *Lajtha László egyházzeneje. Új szempontok egy műcsoport vizsgálatához*. Szakdolgozat, kézirat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019.
- Gombosi Ottó. „Lajtha László”. *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 191–196.
- Halmos István. „Lajtha körispataki gyűjtésének hangkészlete és tonalitása”. *Magyar Zene* 19/4 (1978. december): 385–400.
- László Ferenc. „Az első könyv Lajtha Lászlóról”. *Muzsika* 28/7 (1985. július): 40–42., 42.
- Ménesi Gergely. *Lajtha László egyházzenei művei*. DLA disszertáció, kézirat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016.
- Ozsvárt Viktória. „Lajtha László Magyarországon. Sajtó- és hangversenykörkép 1949-1958”. Online publikáció az MZA honlapján. http://zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publicaciok/OzsvartViktoria_LajthaLaszlo_Magyarorszagon.pdf
- Pálóczy Krisztina. „A Lajtha-csoport és a Néprajzi Múzeum Népzene Osztályának fénykora”. *Ethnographia* 124 (2013): 545–562.
- Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.). *Lajtha tanár úr. 1892–1992*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- Richter Pál. „A szabadság fanatikusa. Lajtha László, a »harmadik nagy magyar«”. *Muzsika* 53/9 (2010. szeptember): 43–45.
- Sebő Ferenc. „*Lajtha László: Dunántúli táncok és dallamok II.*” Budapest: Hagyományok Háza, 2005.
- . „Töprengés Lajtha László születésének 100. évfordulóján”. *Muzsika* 35/6 (1992. június): 12–16.
- Solymosi Tari Emőke. „...*magam titkos szobája*”. *Lajtha László A kék kalap című vígoperájának keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai*. Budapest: Hagyományok Háza, 2007.

- . „»...mint a szél a parazsat.« Lajtha László és 7. szimfóniája”. In Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.). *1956 és a zenei élet*, 219–242. Budapest–Pécs: Kronosz, 2019.
- . „A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára I–II”. *Parlando* 49/4–5 (2007): 35–44. 16–23.
- . „»Bartók [...] mindig latinnak nevezett.« Bartók Béla hatása Lajtha László életútjára és esztétikájára”. *Parlando* 48 (2006. június): 5–13.
- . „Filmzeneírás – szabadon: Höllering és Lajtha”. *Magyar Zene* 48/1 (2010. február): 69–73.
- . „Lajtha és a menüett”. *Magyar Zene* 47/2 (2009. május): 181–192.
- . „Lajtha László »Forradalmi« szimfóniája”. *Magyar Művészet* 4/4 (2016): 97–106.
- . „Lajtha László: Mozart”. *Magyar Zene* 42/1 (2004. február): 82–86.
- . *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. PhD disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.
- . „»Mégis újra és újra fölszökken« – Lajtha László és Romain Rolland”. *Magyar Szemle* 23/3–4 (2014. március–április): 83–92.
- . „Motion Picture as the »Musical Play of the Future«. Lajtha, Höllering and Eliot”. *Hungarian Review* 3/3 (2012. május): 81–93.
- Szabó Ferenc János. „Lajtha László fiataalkori zongoraművei”. *Magyar Zene* 51/3 (2013. augusztus): 335–350.
- Szabó Tibor. „Lajtha igazgató úr”. In Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.). *Lajtha tanár úr. 1892–1992*, 5–6. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- Szekfü András. *Lajtha és Höllering. Zene és film viszonyának a korban új megközelítése*.
 Online forrás:
http://zti.hu/files/mza/docs/Lajtha50/Lajtha50_SzekfuAndras_Lajtha_es_Hollerin_g.pdf Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.20.
- Tari Lujza. „Lajtha László hangszeres népzene gyűjtései: 1911–1963”. *Magyar Zene* 33/2 (1992. június): 141–190.
- . „Lajtha László hangszerkutatói, mai tanulságokkal”. *Ethnographia* 124 (2013): 532–544.

Bibliográfia

- Ujfalussy József. „Emlékek Lajtha Lászlóról”. *Muzsika* 35/6 (1992. június): 10–11.
- . „Lajtha László”. *Muzsika* 35/3 (1992. március). 3–5.
- . „Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveire”. *Magyar Zene* 17/2 (1976. június): 196–200.
- Vikár László. „Lajtha László tanár úr”. In Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.). *Lajtha tanár úr. 1892–1992*, 7–12. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- Volly István. „Lajtha László zenetudományos munkássága. Bibliográfiai összefoglalás”. *Magyar Zene* 8/1 (1967. február): 65–70.
- . „»Nem véletlen, hogy én zeneszerző vagyok«. Lajtha László ifjúkori vallomásai”. *Muzsika* 10/7 (1967. július): 20–23.
- Weissmann, John S.. „Lajtha and his Symphonies”. *The Listener* 62/1581 (1959. július 16.): 1.
- . „Lajtha László: A szimfóniák”. *Magyar Zene* 33/2 (1992. május): 197–212. Eredeti megjelenés: „László Lajtha: the Symphonies”, *The Music Review* 36/3 (1975. augusztus): 197–214.

IV. Szekunder irodalom – Egyéb hivatkozott irodalom

- Ádám Jenő. *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján*. Budapest: Turul, 1944.
- Adams, Byron. „The Stages of Revision of Vaughan Williams’s Sixth Symphony”. *The Musical Quarterly* 73/3 (1989): 382–400.
- Ady Endre. *Új versek*. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1909.
- . *Vér és arany*. Budapest: Franklin Társulat, 1908.
- A Pesti Hírlap Lexikona. A mindennapi élet és az összes ismeretek kézikönyve egy kötetben*. Budapest: Pesti Hírlap, 1937.
- Bakos Ferenc. *Idegen szavak és kifejezések szótára*. [Budapest:] Akadémiai Kiadó–Kossuth Könyvkiadó, 1984.
- Balogh Margit. *Mindszenty József (1892–1975)*. Budapest: MTA BTK, 2015.
- Barraud, Henry. *La France et la musique occidentale*. H.n.: Gallimard, 1956.
- Bartha Dénes. *Beethoven*. Budapest: Franklin, 1939.
- . „Magyar zenepolitikai feladatok az 1948-as szabadságévre. I. Állítsuk fel Budapesten a Keleteurópai Népzene Kutató Intézetet”. *Zenei Szemle* 1/4 (1947): 197–200.

Bibliográfia

- Bartók Béla. „A magyar népdal”. In Szöllősy András (közr.). *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, 101–305. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- . „A magyar zenéről”. In Tallián Tibor (közr.). *Bartók Béla írásai I.*, 99–100. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- . „A népzene hatása a mai műzenére”. In Tallián Tibor (közr.). *Bartók Béla írásai I.*, 102–104. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- . „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben”. In Tallián Tibor (közr.). *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, 148–156. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- . „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében”. In Tallián Tibor (közr.). *Bartók Béla írásai I.*, 106–115. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- . „Liszt-problémák”. *Nyugat* (1936. március). Gyűjteményes kiadása: in Szöllősy András (közr.). *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, 697–706. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- . „Magyar népzene és új magyar zene”, *Zenei Szemle* 12/3–4 (1928. március–április, április–május). Gyűjteményes kiadása: in Tallián Tibor (közr.). *Bartók Béla írásai I.*, 129–137. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Bayley, Amanda (szerk.). *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- . „The String Quartets and Works for Chamber Orchestra. String Quartet No. 4.”. In Amanda Bayley (szerk.), *The Cambridge Companion to Bartók*, 160–163. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Bergson, Henri. *Idő és szabadság* [ford.: Dienes Valéria]. Budapest Franklin Társaság, 1923.
- . *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Párizs: Alcan, 1896.
- Berlász Melinda (közr.). *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. [Budapest:] MTA Zenetudományi Intézet [2000].
- (szerk.). *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007.
- (szerk.). *Weiner Leó és tanítványai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2003.
- Berlász Melinda–Tallián Tibor (közr.). *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956*. II. kötet. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 1986.

- Bieliczkyne Buzás Éva. „A Magyar Rádió és az új magyar zene helyzete 1949-ben”. Gépirat. BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény.
- . „Kiemelkedő események a Magyar Rádió zenei életében az 1949-es Rádióújság hírei, cikkei és műsora alapján”. Gépirat. BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény.
- Bloom, Harold. *Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1973.
- . *A Map of Misreading*. Oxford University Press, 1975.
- Bónis Ferenc (közr.). *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 1–2*. Budapest: Argumentum, 2007.
- . *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok 3*. Budapest: Argumentum, 2007.
- Bozó Péter. „Zenei évfordulók 1956-ban. Függelék II. Losonczy Géza felszólalása – részlet a Petőfi Kör sajtóvitájának (1956. jún. 27.) jegyzőkönyvéből”. In Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.). *1956 és a zenei élet*, 149–168. Budapest–Pécs: Kronosz, 2019.
- Breuer János. „1948 – Egy mentési kísérlet”. In Uő. *Kodály és kora*, 216–220. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002.
- . „Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásokért”. In Uő. *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok*, 202–215. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002.
- . „Bartóktól Radnótiig”. *Magyar Zene* 16/4 (1975. december): 428–429.
- . *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- Dr. Brückner Huba. *Egyenes úton. Bárdos Lajos élete*. Budapest: Bárdos Lajos Társaság, 2017.
- Büky Virág. „Dittáié – Az éjszaka zenéi”. *Magyar Zene* 52/2 (2014. május): 137–158.
- . „Suite négy kézre. Gondolatok Bartók I. szvitjének Lajtha-féle négykezes zongoraátíratáról” <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/files/00000415.pdf> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.22.
- Bourgeois, Jacques. „A drámai zene és a film”. In Kenedi János (szerk.). *Film + zene = filmzene?*, 244–254. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Burke, Richard N. „Film, Narrative, and Shostakovich’s Last Quartet”. *The Musical Quarterly* 83/3 (1999. ősz): 413–429.

- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. Lipcse: Insel Verlag, 1916.
- Cherbuliez, Antoine E. „L’adaptation du folklore brésilien au style de J.-S. Bach selon la thèse de Villa-Lobos”. *Journal of the International Folk Music Council* 9 (1957): 29–31.
- Dalos Anna. *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020.
- . „A Turultól a népdalig. A szélsőjobboldali mozgalmak és a magyar zeneélet kapcsolatai (1938–1944)”. In Uő–Ozsvárt Viktória (szerk). *Járdányi és kora*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020. [nyomdai előkészületben]
- . „Festő? Szobrász? Zeneszerző! Magyar zene Hungaroton felvételeken (1)”. *Muzsika* 43/12 (2000. december): 30–33.
- . „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus: egy fogalom elméleti forrásairól”. In Uő. *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*, 139–146. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- . *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007.
- . *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- . „Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző”. In Uő. *Kodály és a történelem*, 45–54. Budapest: Rózsavölgyi, 2013.
- . „Pályakép”. In Berlász Melinda (szerk.). *Kósa György*, 11–44. Budapest: Akkord, 2003.
- Dalos Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.). *Járdányi és kora*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20 Jahrhunderts* [=Carl Dahlhaus (szerk). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7.*] Laaber: Laaber-Verlag, 1984.
- Demény János. „Bartók »Kossuth«-szimfóniájának előkerült programvázlata”. *Zenei Szemle* 1/8 (1948. december): 426–429.
- Demény János (közr.). *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Eisler, Hans. *Komposition für den Film*. Berlin: Verlag Bruno Henschel und Sohn, 1949.
- Eisler, Hans–Adorno, Th. W. *Composing for the films*. New York: Oxford University Press, 1947.
- Fairclough, Pauline–Fanning, David (szerk.). *The Cambridge Companion to Shostakovich*. Cambridge University Press, 2008.

- Fanning, David. „Paths to the First Symphony”. In Fairclough, Pauline–Fanning, David (szerk.). *The Cambridge Companion to Shostakovich*, 70–94. Cambridge University Press, 2008.
- Fay, Laurel E. *Shostakovich and his World*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2004.
- Ferenczi Ilona (közr.). *Rajeczky Benjamin írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Fosler-Lussier, Danielle. *Music Divided. Bartók’s Legacy in Cold War Culture*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Frigyesi Judit. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Fulcher, Jane. *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France*. New York: Oxford University Press, 2005.
- . „Musical Style, Meaning and Politics in France on the Eve of the Second World War”. *The Journal of Musicology* 13/4 (1995. ősz): 425–453.
- Gádor Ágnes (szerk.). *Katanics. „A legmélyebben átélt szellem mágusa”*. Budapest: Gádor Ágnes és a Szilágyi Erzsébet Női Kar, 2018.
- Galafrès Elza. *Lives, Loves, Losses*. Vancouver: Versatile, 1973.
- Grabócz Márta. „Bevezető. Narrativitás és jelentés a zenében”. In Uő. *Zene és narrativitás*, 7–14. Pécs, Jelenkor Kiadó Kft., 2004.
- . *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004.
- de La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler, Volume 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford University Press, 2007.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Párizs: Larousse, 1966.
- Grimley, Daniel M. „Music, Ice, and the »Geometry of Fear«: The Landscapes of Vaughan Williams’s »Sinfonia Antartica«”. *The Musical Quarterly* 91/1–2 (2008 tavasz–nyár): 116–150.
- Gruber, Roman Iljics. „Responses of Shostakovich to a Questionnaire on the Psychology of the Creative Process. Prepared by Roman Ilich Gruber”. [Malcolm Hamrick Brown ford.]. In Laurel E. Fay (szerk.). *Shostakovich and his World*, 27–41. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2004.
- Gyáni Gábor. *A történelem mint emlék(mű)*. Budapest: Kalligram, 2016.
- . *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010.

- . *Budapest – túl jön és rosszon. A nagyváros mint tapasztalat.* [Budapest:] Napvilág Kiadó, 2008.
- Gyáni Gábor–Rainer M. János (szerk.). *Ezerkilencszázötvenhat az újabb történeti irodalomban.* Budapest: 56-os Intézet, 2007.
- Gyarmati György. *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956.* Budapest: ÁBTL-Rubicon, 2013.
- Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.). *1956 és a zenei élet.* Budapest–Pécs: Kronosz, 2019.
- Haine, Malou. „Cipa Godebski et les Apaches”. *Revue belge de Musicologie* 60 (2006): 221–266.
- Hatten, Robert S.: „Aesthetically Warranted Emotion and Composed Expressive Trajectories in Music”. *Music Analysis* 29/1–3 (2010. március–október): 83–101.
- . *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation Advances in Semiotics.* Indiana University Press, 1994.
- Horváth Márton Levente. *Egy műfaj illegalitásban.* DLA disszertáció, kézirat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.
- Hunkemöller, Jürgen. „»Klänge der Nacht« in der Musik Béla Bartóks”. *Archiv für Musikwissenschaft* 60/1 (2003): 40–68.
- Ignác Ádám. „A tánczene szovjetizálásának kísérlete a Rákosi-korszakban”. In Uő (szerk.). *Populáris zene és államhatalom, 27–53.* Budapest: Rózsavölgyi, 2017.
- . „Az inspiráció ábrázolása Hans Pfitzner *Palestrina* (1917) című zenei legendájának első felvonásában”. In Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.). *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére, 389–413.* Budapest: MTA, 2013.
- Ignác Ádám–Szigeti Máté. *A misztikus akkordon innen és túl. Kompozíciós problémafelvetések Alekszandr Szkrjabin Prometheus című művében.* <https://mateszigeti.com/wp-content/uploads/2011/07/Ign%c3%a1cz-Szigeti-Prometheus.pdf> Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.14.
- Ignác Ádám (szerk.). *Populáris zene és államhatalom.* Budapest: Rózsavölgyi, 2017.
- Jeppesen, Knud. *Der Palestrinastil und die Dissonanz.* Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1925.
- . *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie.* Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1935.
- Karinthy Frigyes. „Wagner és a hangosfilm. Válasz kétségekre”. In Kenedi János (szerk.). *Film + zene = filmzene?, 243.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978. A teljes cikk megjelenési helye: *Pesti Napló* 81/79 (1930. április 6.): 34.

- Kerékfy Márton. *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében*. Budapest: Rózsavölgyi, 2018.
- Kerékfy Márton (ford. és közr.). *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Kilpatrick, Emily. „Into the Woods: Retelling the Wartime Fairytales of Maurice Ravel”. *The Musical Times* 149/1902 (2008. tavasz): 57–66.
- Kimmel, William. „Vaughan Williams’s Melodic Style”. *The Musical Quarterly* 27/4 (1941. október): 491–499.
- Kissné Balázs Enikő. „Egyházzenei képzés a Zeneakadémián – 1875–1951”. *Magyar Egyházzene* 5 (1997/1998): 19–28.
- Klein, Michael L. „Ironic Narrative, Ironic Reading”. *Journal of Music Theory* 53/1 (2009. tavasz): 95–136.
- Kodály Zoltán. „A »Fölszállott a páva«-zenekari változatok előadása elé [1950]”. In: Bónis Ferenc (közr.). *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 1*, 221. Budapest: Argumentum, 2007.
- . „A magyar népdal művészi jelentősége [1929]”. In Bónis Ferenc (közr.). *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 1*, 33–35. Budapest: Argumentum, 2007.
- . „A magyar dalkincs [1923]”. In Bónis Ferenc (közr.). *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok 3.*, 17. Budapest: Argumentum, 2007.
- . „Emlékek [1963]”. In Bónis Ferenc (közr.). *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok 3*, 526–531. Budapest: Argumentum, 2007.
- . „Lajtha – memorandum”. In Uő. *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* [közr. Vargyas Lajos], 255. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, [1993].
- . „Mi a magyar a zenében? [1939]”. In Bónis Ferenc (közr.). *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 1*, 75–80. Budapest: Argumentum, 2007.
- . „Népzene és műzene [1941]”. In Bónis Ferenc (közr.). *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2*, 261–267. Budapest: Argumentum, 2007.

Bibliográfia

- (szerk.). *Iskolai énekgyűjtemény*. Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943.
- Koegler, Horst. *Balettlexikon*. [Gelencsér Ágnes, Manherz Zoltán, Szentpál Mária ford.]. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Kusz Veronika. *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- . „Dohnányi variációs stílusa Szimfonikus percek (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«”. In Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2003*, 99–121. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
- Lampert Vera (közr.). *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- Lancia, Enrico. *I premi del Cinema 1927–1997*. Róma: Gremese Editore, 1998.
- Landowska, Wanda. „Hogyan játszott Chopin – Chopint!”. *A Zene* 4/12 (1912. december): 252–254.
- Langham Smith, Richard. „Ravel’s Operatic Spectacles: L’Heure and L’Enfant”. In Deborah Mawer (szerk.). *The Cambridge Companion to Ravel*, 188–210. Cambridge University Press, 2000.
- Leafstedt, Carl. „The stage works: portraits of loneliness”. In Amanda Bayley (szerk.). *The Cambridge Companion to Bartók*, 62–77. Cambridge University Press, 2001.
- Le Bon, Gustav. *Új idők pszichológiája*. Budapest: Révai Irodalmi Intézet, é.n.
- Malina János. „Hangverseny”. *Muzsika* 56/3 (2013. március): 44–45.
- „Manchin Róbertnek, az MTA szociológiai kutatócsoport munkatársának beszélgetése Vargyas Lajossal [1969–1972?]”. In Vargyas Gábor (szerk.). *Tanulmányok Vargyas Lajos születésének 100. évfordulójára*. 227–264. Budapest: L’Harmattan: 2015.
- Mann, Thomas. *Egy apolitikus ember elmélkedései*. [Györffy Miklós, Majtényi Zoltán ford.] H.n.: Gabo Kiadó, 2014.
- Manning, David (szerk.). *Vaughan Williams on Music*. Oxford University Press, 2008.
- Marosi László. *Két évszázad katonazenéje. A magyarországi katonazene története. Katonakarmesterek 1741–1945* (Budapest: Zrínyi Kiadó, 1994).
- Maróthy János. „A szimfónia újjászületése a tragédia szelleméből. Adalék a »Sosztakovics-esethez«”. In Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 1981*, 143–149. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981.

- Martin György. *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Planétás, 1995².
- Mawer, Deborah (szerk.). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press, 2000.
- McClary, Susan. „A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart’s »Piano Concerto in G Major, K. 453«, Movement 2”. *Cultural Critique* 4 (1986. augusztus): 129–169.
- Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London: Ann Arbor: 1988.
- Mesterházi Gábor. „Kvartett-história”. *Gramofon* (2011–2012. tél): 6–10.
- Michl, Susanne, Plamper, Jan. „Soldatische Angst im Ersten Weltkrieg. Die Karriere eines Gefühls in der Kriegspsychiatrie Deutschland, Frankreichs und Russlands”. *Geschichte und Gesellschaft* 35/2 (2009. április–június): 209–248.
- Mindszenty József. *Emlékirataim*. Budapest: Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1989⁴.
- Molnár Antal. *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press, 2006.
- . *The Sense of Music. Semiotic Essay* (Princeton University Press, 2000)
- Montagu, Jeremy. „The Tabor, its Origin and Use”. *The Galpin Society Journal* 63 (2010. május): 209–216.
- Moormann, Peter. „Von der Filmmusik zur Konzertsuite: Semantische Verschiebungen in Sergej Prokofjews Kompositionen zu ‘Leutnant Kishe’”. *Archiv für Musikwissenschaft* 69/1 (2012): 42–50
- Moreux, Serge. *Bela Bartok. Sa vie – ses oeuvres – son langage*. Párizs, k.n. 1949.
- Móricz Zsigmond. „Komor Ló”. *Pesti Napló* 85/291 (1934. december 25.): 65–68.
- Morrison, Simon. *The People’s Artist. Prokofiev’s Soviet Years*. Oxford University Press, 2009.
- (szerk.). *Sergey Prokofiev and his World*. Princeton University Press, 2008.
- Niecks, Fr.. „An Analysis of Beethoven’s »Missa Solemnis«”. *The Musical Times* 20/442 (1879. december 1.): 638–641.
- Notley, Margaret. *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. Oxford University Press, 2006.

- Nüll, Edwin von der. *Béla Bartók*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1930.
- Orenstein, Arbie (szerk.). *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola–New York: Dover Publications, 2003.
- Orenstein, Arbie–Roland-Manuel. „L’enfant et les sortilèges: correspondance inédite de Ravel et Colette. A la mémoire de Roland-Manuel”. *Revue de Musicologie* 52/2 (1966): 215–220.
- Ortega Y Gasset, José. *A tömegek lázadása*. [Puskás Lajos ford.] Budapest: Hindy András Könyvkiadó és Könyvterjesztő Vállalata, é.n.
- . *Das Wesen Geschichtlicher Krisen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1943.
- Ortutay Gyula (főszerk.). *Magyar Néprajzi Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.
- Ozsvárt Viktória. „»A ’korszak’ kérdésére az egyes ember így vagy amúgy válaszol« – Szabolcsi Bence és Vargyas Lajos zenetudományi vitái az 1950-es évek első éveiben”. In Dalos Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.). *Járdányi és kora*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020. [nyomdai előkészületben]
- . „Mohács és más történelmi szimbólumok megjelenési formái a 20. századi magyar zeneszerzésben”. In Fodor Pál–Varga Szabolcs (szerk.). *Több mint egy csata: Mohács. Az 1526. évi ütközet a magyar tudományos és kulturális emlékezetben*, 507–537. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019.
- Palmer, Christopher. „Prokofiev, Eisenstein and Ivan”. *The Musical Times* 132/1778 (1991. április): 179–181.
- Pasler, Jann. „Deconstructing d’Indy, or the Problem of a Composer’s Reputation”. *19th-Century Music* 30/3 (2007. tavasz): 230–256.
- Pávai István. „Népzenei gyűjtemény”. In Fejős Zoltán (szerk.). *A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei*, 813–851. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2000.
- Peppercorn, Lisa M. „H. Villa-Lobos in Paris”. *Latin American Music Review* 6/2 (1985. ősz–tél): 235–248.
- Péteri Lóránt. „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”. *Magyar Zene* 38/2 (2000. május): 161–191.
- . „Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon. Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása”. *Magyar Zene* 52/2 (2014. május): 161–174.

- . „Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”. In Berlász Melinda (szerk.). *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, 97–174. [Budapest:] MTA BTK Zenetudományi intézet, 2007.
- . „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok”. *Korall* 51 (2013): 161–185.
- . *Mahler, a scherzo és a „kisérteties”*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- . „Adalékok Rajeczky Benjamin és az MTA Népzene kutató Csoportja kapcsolatához”. *Magyar Zene* 53/3 (2015. augusztus): 305–322.
- Poulenc, Francis. „Filmzene [1955]”. In Kenedi János (szerk.). *Film + zene = filmzene?*, 402–404. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Prokofjev, Szergej. „A szovjet zene útja”. In Uő. *Önéletrajz és írások* [Oltványi Imre ford.], 122–123. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- . „A tömegek komoly zenére vágnak [1937]”. In Uő. *Önéletrajz és írások* [Oltványi Imre ford.], 130–131. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- . *Önéletrajz és írások* [Oltványi Imre ford.]. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Pronay, Nicholas–Spring, D.W. (szerk.). *Propaganda, Politics and Film 1918–45*. London: Macmillan, 1982.
- Rainer M. János. *Az író helye. Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953–1956*. Budapest: Magvető, 1990.
- Rajeczky Benjamin. „Két dallamtörténeti adalék”. *Zenei Szemle* 1/6 (1948): 309–312. Gyűjteményes kiadása: in Ferenczi Ilona (közr.), *Rajeczky Benjamin írásai*, 124–126. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- . „Új népzene kutató munka”. *Ethnographia* 63 (1952): 483–484.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music. Expression, Form and Style*. London: Collier Macmillan Publishers, 1980.
- Réthei Prikkel Marián. *A magyar táncnyelv*. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1906.
- . *A magyarság táncai*. Budapest: Studium, 1924.
- Révész Dorrit (közr.). *Bartók Béla írásai* 5. Budapest: Editio Musica, 1990.
- Riskó Kata. „Egy népzenei közjáték jelentései Haydn műveiben”. *Magyar Zene* 48/3 (2010. augusztus): 295–307.

- . „Népzenei inspirációk Bartók stílusában”. *Magyar Zene* 53/1 (2013. február): 68–94.
- Roelcke, Eckhard. *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv* [Nádori Lidia ford.]. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- Rolland, Romain. *Colas Breugnon* [Jankovich Ferenc ford.]. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964.
- Romsics Ignác. *A 20. század rövid története*. Budapest: Rubicon, 2011.
- Romsics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.). *Mi a magyar?* Budapest: Habsburg Történelmi Intézet–Rubicon Kiadó, 2005.
- Eric Roseberry. „Personal integrity and public service: the voice of the symphonist”. In Fairclough, Pauline–Fanning, David (szerk.). *The Cambridge Companion to Shostakovich*, 9–37. Cambridge University Press, 2008.
- Rousseau, Eugene. „Saxophone Contest Pieces at the Paris National Conservatory 1943-1967”. In Eugene Rousseau. *Marcel Mule: His Life and His Music*, 142–143. Wisconsin: Étoile Music, 1982.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936”. In Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.). *Dohnányi évkönyv 2006-2007*, 361–414. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.
- Saylor, Eric. „Valedictory Variazioni: form and function in the first movement of Vaughan Williams’s Symphony no. 8”, *The Musical Times* 153/1919 (2012. nyár): 59–72.
- Schneider, David E.. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. University of California Press, 2006.
- Scruton, Roger. „Programme music”. In Stanley Sadie (szerk.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, Vol. 20, 396–400.
- Selejto Erzsébet. „A szaxofon helye a magyar zenében”. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.
- Smith, Carleton Sprague. „Lang, Paul Henry”. In Stanley Sadie (szerk.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 14, 236–237. London: Macmillan, 2001.
- Solymosi Tari Emőke. „A Nemzeti Zenede története (1919–1949)”. In Tari Lujza–Sz. Farkas Márta (szerk.). *A Nemzeti Zenede*, 177–257. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005.

Bibliográfia

- Somfai László. „Bartók Béla: Szabadban (öt zongoradarab)”. In Kroó György (szerk.). *A hét zeneműve 1983-84.*, 210. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- . „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka (1926–1937)”. In Zemplényi Ferenc et al. (szerk.). *Látókörok metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára.* 406–425. Budapest, Gondolat Kiadó, 2003.
- . „Magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”. In Uő. *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 270–276. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- . „Mi a magyar Bartók Béla zenéjében? Nacionalizmus, »népek testvérré válása«, világzene”. In Romsics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.). *Mi a magyar?*, 231–257. Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Rubicon Kiadó, 2005.
- Southon, Nicolas–Nichols, Roger (szerk.). *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart.* Ashgate Publishing Ltd., 2014.
- Spratt, Geoffrey K.. *The Music of Arthur Honegger.* Cork University Press, 1987.
- Stachó László. „Szép vagy, Gyönyörű vagy... Magyarország? Bartók különös honvágya”. *Muzsika* 49/5 (2006. május): 36–39.
- Stockmann, Erich. „Zoltán Kodály and the International Folk Music Council”. *Yearbook for Traditional Music* 17 (1985): 1–7.
- Stravinsky, Igor. *An Autobiography.* New York: Simon and Schuster, 1936.
- Szabó Ferenc. „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek”. *Új Zenei Szemle* 2/12 (1951. december): 12–27.
- . „A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek”. *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 13–22.
- . „Népdal vagy tömegdal?” *Éneklő Nép* 2/8 (1949. augusztus): 1–4.
- Szabó Ferenc János. „Magyar kortárs zene kottában, hanglemezen és rádiófelvételen (1920-1960)”. In Dalos Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.). *Járdányi és kora.* Budapest: Rózsavölgyi, 2020. [nyomdai előkészületben]
- Szabolcsi Bence. „Két zenetörténeti előadás. 2. Makám-elv a népi és művészi zenében”. *Ethnographia* 60 (1949): 71–87.
- . „Megjegyzések a magyar siratódallam kérdéséhez”. *Új Zenei Szemle* 5/7–8 (1954. július–augusztus): 48–49.
- . „Megjegyzések Vargyas Lajos bírálatára”. *Ethnographia* 66 (1955): 519–521.
- . *Népzene és történelem.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954.

Bibliográfia

- Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.). *Zenetudományi Tanulmányok I: Emlékkönyv Kodály születésének hetvenedik évfordulója alkalmából*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.
- Szalay Olga. *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.
- Szondi Péter. *Versuch über das Tragische*. Insel Verlag, 1961.
- Szőllősy András. *Bartók Béla összegyűjtött írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- Tallián Tibor. „1956 – Az Elek utcától az Eötvös utcáig”. In Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.). *1956 és a zenei élet, 25–75*. Budapest–Pécs: Kronosz, 2019.
- . *Bartók fogadtatása Amerikában*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- . „Kodály és a zenés színpad. Előzmények és következmények”. *Magyar Zene* 19/4 (1978. december): 378–384.
- . „L’affaire Bárdos”. *Muzsika* 57/9 (2014. szeptember): 17–26.
- . *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: MTA BTK–Balassi: 2014.
- . *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991.
- Tallián Tibor (közr.). *Bartók Béla írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Tamási Áron. *Emberi szavak. Beszélgetések, vallomások, naplójegyzetek*. Budapest: Palatinus, 2003.
- Tarasti, Eero. „Villa-Lobos’s String Quartets”. In Evan Jones. *Intimate Voices. The Twentieth-Century String Quartet*, 223–255. University of Rochester Press, 2009.
- Tari Lujza. „Hangszeres népzene kutatásunk első szakasza”. *Ethnographia* 93 (1982): 573–585.
- Tari Lujza–Sz. Farkas Márta (szerk.). *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005.
- Taruskin, Richard. „Liszt problémái, Bartók problémái, saját problémáim”. [Komlós Katalin ford.] *Magyar Zene* 56/1 (2018. február): 5–22.
- Tátrai Vilmos. „A kamarazene szerepe mai zeneéletünkben”. *Új Zenei Szemle* 4/4 (1953. április): 20–23.
- Temperley, Nicholas. „Sinfonietta”. In Stanley Sadie (szerk.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition Vol. 23.*, 421. London, Macmillan, 2001.

Bibliográfia

- Ujfalussy József. „Az ifjú Kodály életprogramja”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete, 7–9.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1992.
- . „Kodály-emlékkönyv (Zenetudományi Tanulmányok I. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó)”. Az *MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei 5.* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1954): 607—617.
- Valuch Tibor. *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* Budapest: Osiris, 2005.
- Vályi Rózsi–Szenyhegyi István–Csizmadia György (szerk.). *Ballettek könyve.* Budapest: Gondolat, 1961².
- Vargyas Gábor (szerk.). *Tanulmányok Vargyas Lajos születésének 100. évfordulójára.* Budapest: L’Harmattan: 2015.
- Vargyas Lajos. „Adalék a siratódallam eredetéhez”. *Új Zenei Szemle* 5/7–8 (1954. július–augusztus): 46–47.
- . *Kerítésen kívül. Emlékek életemből.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1993.
- . „Zene és közösség”. *Válasz* 8/4 (1948. április): 336–343.
- Vaughan Williams, Ralph. „Sixth Symphony”. In David Manning (szerk.). *Vaughan Williams on Music*, 363–368. Oxford University Press, 2008.
- Vigué, Jean–Gergely, Jean. *La musique hongroise.* H.n.: Presses Universitaires de France, 1959.
- Vikárius László. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez.* Pécs: Jelenkor, 1999.
- . „»Real« and »Imaginary« Folklore in Béla Bartók’s Music”. In Alkaya Yener (szerk.). *The International Bartók Music Festival and Symposium*, 81–84. Ankara: Hacettepe University, 2016.
- Voigt Vilmos. „Epikolirikus műfajok”. In Ortutay Gyula (főszerk.). *Magyar Néprajzi Lexikon 1.*, 695–696. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.
- Zemplényi Ferenc et al. (szerk.). *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára.* Budapest, Gondolat Kiadó, 2003.