

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

Ozsvárt Viktória

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

című doktori értekezés tézisei

Témavezető: Dalos Anna (PhD)

2020

## 1. A kutatás előzményei

Lajtha László hagyatéka 2013-ban került letéti gyűjteményként az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivumába. Bár a hagyatéknak rendezése és jelzeteleése 2015 nyarán kezdődött meg, a benne található dokumentumok már ekkoriban sem voltak feltáratlanok. A Lajtha életművének irányában elkötelezett kutatók – mindenekelőtt Berlász Melinda, Breuer János és Solymosi Tari Emőke – először a zeneszerző özvegye, Lajtha Lászlóné született Hollós Róza, majd a jogörökös, dr. Lajtha Ildikó jóvoltából már korábban betekintést nyerhettek a sokszínű és informatív forráscsoportba. Kutatómunkáik eredményeképpen az 1990-es évek elejétől kezdve gazdag szakirodalom bontakozott ki a témában. Mérföldkövet jelentett az életmű kutatásában Berlász Melinda *A múlt magyar tudósai* sorozat részeként publikált 1984-es kismonográfiája és Breuer János *Fejezetek Lajtha Lászlóról* című, a centenáriumnak szentelésében készült, ám ennek ellenére mégis alapvető monográfiája 1992-ben. Ugyanebben az évben láthatott napvilágot Berlász Melinda közreadásában Lajtha összegyűjtött írásainak első kötete is. Szintén az ő nevéhez fűződik több levélkiadás (Leduc, Barraud). A 2000-es évek elejétől több jelentős *oral history* közreadás jelent meg Solymosi Tari Emőke munkája eredményeképpen (*Két világ közt*, 2010; *A kockás füzet*, 2010). A közreadások mellett Solymosi Lajtha színpadi műveinek zenei elemzésével is foglalkozott (*Lajtha László színpadi művei*, 2011).

A szakirodalom elsősorban a sokáig úgymondott „agyonhallgatott” Lajtha életrajzának feltérképezésére és szélesebb körű megismertetésére törekedett. Lajtha utolsó alkotóperiódusa a II. világháborút követő bő másfél évtized politikailag szélsőségesen meghatározott folyamatai mellett bontakozott ki. Nem kis részben ez a magyarázata annak, hogy mindeddig elsősorban az időszak kétségtelenül tanulságos és különleges politikai vetülete került a kutatók érdeklődésének középpontjába. A jelenségek vizsgálata sok esetben Lajtha személyiségének, jellemének bemutatására koncentrált, és elsősorban vagy kizárólagosan a komponista társadalmi beágyazottságának kérdéseit feszegette. Lajtha 1950-es években kifejtett működését Berlász Melinda „belső emigrációként” jellemezte, Solymosi Tari Emőke pedig a zeneszerző kommunista hatalom iránti ellenszenvére hívta fel a figyelmet. Nem meglepő tehát, hogy Lajtha zeneszerzői portréja mindeddig kissé egyoldalú megvilágításban kapott helyet a magyar zenetörténetírás kánonjában. Éppen ez az a pont, ahol az eddigi szakirodalom látókörének bővítése szükségesnek bizonyult. Kutatásom során a Lajtha kései alkotókorszakában (1945–1963) írt kompozíciók zenei szempontok szerinti elemzését és a művek lehetséges

modelljeinek, előképeinek azonosítását tűztem ki célul, érintve a zeneszerző pozicionálását a korabeli zenepolitikai diskurzusokban.

## 2. A kutatás módszerei és a dolgozat felépítése

Munkám kiindulópontját a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban található Lajtha-hagyaték igen sokszínű dokumentumai képezték. A hagyaték tartalmazza a Lajtha-művek nyomtatott és esetenként kéziratot kottáit, a zeneszerző könyvtárának és kottatárának fennmaradt darabjait, Lajtha levelezésének egy részét, magánjellegű és hivatalos alkalmakat megőrkítő fényképeket, valamint széles körű, ám korántsem teljes gyűjteményként a komponista műveiről Magyarországon és külföldön megjelent sajtóanyagok egy részét, továbbá koncertjegyeket, közelmúltbeli előadások híradásait és egyéb dokumentumokat.

Zenei elemzéseimben a nyomtatott és kéziratot kották, valamint a szinte minden műből hozzáférhető hangfelvételek tanulmányozása jelentette az első lépést. A Lajtha-hagyatékban fennmaradt kéziratok javarészt tisztázatok, melyek a művek nyomtatásban is megjelent alakját mutatják, miközben a munkafolyamatot tükröző vázlatok és fogalmazványok jelentős része elveszett vagy lappang. Azonban mivel munkám elsősorban nem a zeneművek kompozíciós folyamatának rekonstruálására, hanem a zeneszerző számára modellt jelentő alkotások és zenei technikák felkutatására és értelmezésére irányult, ezért a kéziratok hiánya nem nehezítette a kutatást. A művek végső formája Lajtha zeneszerzői szándékait – legalábbis az adott kompozíció lezárásának pillanatában – megközelítőleg teljes mértékben tükrözi.

Az analízisek során törekedtem a zenetörténeti és tágabb értelemben vett történelmi kontextualizálásra, eszmetörténeti áramlatok bevonására. Vizsgálódásom során kitértem a korabeli zenei közbeszéd témafelvetéseire, rákérdeztem a zeneszerzőt időről-időre foglalkoztató problémák mindenkori aktualitására, megvilágítottam a Lajtha számára fontos tájékozódási pontot jelentő zeneművek, festmények, irodalmi alkotások hálózatát, és ezek lehetséges hatásait a zeneművek egyes megoldásaival állítottam párhuzamba. Ez utóbbi jelenségre kínál példát a Bartók-vita nézőpontjainak különös reflexiója a 7. szimfónia (op. 63, 1957) zenéjében vagy Ravel 1924-ben befejezett operájának (*L'enfant et les Sortilèges*) sokrétű jelentéstartalommal bíró idézete a *Quatre Hommages* (op. 42, 1946–1955) harmadik tételében, melyet a kompozíció fináléjaként egy Romain Rolland-regényhősnek, Colas Breugnonnak ajánlott tétel követ.

A dolgozat Lajtha magyarországi recepciója köré épül föl, külföldi előadásokra és azok külföldi visszhangjaira csupán érintőlegesen

hivatkoztam. Ennek oka, hogy a kései alkotókorszakban egyértelműen a magyarországi művészetpolitikai közeg volt az, ami meghatározta Lajtha lehetőségeit és ezzel együtt az ez időben komponált műveinek stílusbeli és műfaji jellemzőit. Annál inkább fontosnak bizonyult a korabeli magyar zenei diskurzus mint viszonyítási pont kidomborítása, mivel a művek elemzése rávilágított arra a különös ellentmondásra, hogy a megvalósítás terén Lajtha zenei elképzelései nem minden kérdésben ütköztek a direktíva preferenciáival, miközben a mögöttük álló esztétikai koncepció alapvetően más tőről fakadt.

A dolgozat főszövege négy részre tagolódik. Az első fejezetben megkíséreltem a történelmi, életrajzi és művészetpolitikai tendenciákat figyelembe véve elhelyezni Lajtha mozgásterét a magyar zenei élet különböző platformjain. A második fejezet Lajtha szimfonikus műveinek zenei eszköztárát és a műsoport lehetséges inspirációs forrásait mutatja be. Kitértem a zeneszerző önvallomásainak, írásainak és leveleinek megjegyzéseire, és ezek kontextusában mutattam be művészi törekvéseit. Vizsgáltam a zenei toposzok felhasználásának módját, az „éjszaka-zenék” típusait, továbbá a komponista tragikum-fogalmának jellemzőit. Az értekezés súlyponti egységét a harmadik fejezet képezi, melyben az 1950-es évekbeli magyar zenei diskurzus központi kérdésfelvetéseinek irányelveit állítottam párhuzamba Lajtha egyes megnyilvánulásaival és ez idő tájt írt kompozícióival. A negyedik fejezetben a táncok és a táncos lejtésű indulók elemzése Lajtha ritmuskoncepciójának és a ritmikai jelenségekhez társított asszociációinak pontosabb megértéséhez segített hozzá. Az azonos dallamanyagból felépített *Udvarhelyi táncok* és a 10. vonósnegyes (op. 58, 1953) formai különbségeire világítottam rá, valamint a felhasznált néptáncok jelentéstartalmát vizsgáltam. A 7. (op. 49, 1950) és 9. vonósnegyes (op. 57, 1953) struktúrájában néptánc és menüett viszonyát értelmeztem.

A dolgozat függelékei táblázatos formában tartalmazzák a zeneszerző utolsó alkotókorszakának alapvető adatait. A zeneszerző kései alkotókorszakának életrajzi történéseit, elkészült zeneművei s írásai mellett a koncert- és rádióelőadásokat kronológia listázza. Lajtha műveinek jegyzéke a bemutatók részletes adataival és a róluk a magyar sajtóban megjelent híradások bibliográfiai leírásával szerepel. Szintén a függelékben kaptak helyet a hagyatékban fellelhető és a nyomtatásban közreadott levelek összefésült adatai.

### 3. A kutatás eredményei

Értekezésemben a zeneművekből, azok keletkezéstörténetéből, esztétikai kérdésfelvetéseiből és az alkalmazott zenei eszközök milyenségéből

kiolvasható pályakép megrajzolását tűztem ki célul. Az így felsejülő belső életrajz a korábbi szakirodalomból már ismerhető külső történések kiegészítéseképpen lényegi adalékokkal járult hozzá Lajtha zeneszerzői elképzeléseinek mélyebb megértéséhez, számos, eddig kevésbé hangsúlyozott vagy egyenesen ismeretlen összefüggést hozva felszínre a kutatás eredményeként. A vizsgált történelmi korszak zenei életének dolgozatom háttereként történő körvonalazása hozzásegített Lajtha pontosabb pozicionálásához e viszonylatok bonyolult hálózatában. 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 a zeneszerzőnek a korábbi szakirodalomból megismert portréját.

Nyilvánvalóvá vált bizonyos mérföldkövek kijelölésének szükségessége a kései alkotókorszak közel két évtizedén belül, szemben azzal a korábbiakban kialakult szemlélettel, amely az 1948 utáni időszakot egészen a zeneszerző haláláig egyetlen egységként kezelte. Ez utóbbi szemléletmód még nem számolt kellő mértékben azzal a ténnyel, hogy a sarkalatos történelmi fordulópontok a művészeti életben is éreztették hatásukat, megkerülhetetlenné téve egyfajta belső korszakolást Lajtha kései alkotókorszakában. Munkám során bizonyossá vált, hogy csupán így nyerhető egy megközelítőleg pontos pillanatkép a zeneszerző mindenkori lehetőségeiről, törekvéseiről és a munkásságát érintő kortárs reflexióik jelentéstartalmáról is.

E változó környezetet sokatmondóan tükrözte Lajtha népzene kutatói munkásságának megítélése a Magyar Zeneművészek Szövetségében. A kezdetekkor láthatólag szerepet kívántak juttatni Lajthának, aki néhány alkalommal részt is vett a népzene tudománnyal kapcsolatos szövetségi üléseken, aktívan hozzászólt a felmerülő kérdésekhez, sőt 1950 és 1951 januárjában előadásokat is tartott a Szövetségben. Tudományosság iránti elkötelezettsége azonban hamarosan kibékíthetetlen ellentétbe került a korszak irracionális elvárásokat megfogalmazó ideológiájával. Zeneszerzői működése mintha ezzel éppen ellentétes pályát írt volna le. Az 1948/1949-es fordulatot követően valóban a koncertélet periferiájára került, 1951 ősze – az I. Magyar Zenei Hét – azonban a szakirodalom által eddig kellően nem hangsúlyozott változást hozott. 1952 elején a Magyar Zeneművészek Szövetsége Ujfalussy József javaslatára már jelentős összeggel támogatta Lajtha zeneszerzői tevékenységét. 1956 után Bartók és Kodály művei mellett számos alkalommal a magyar zene reprezentánsaként szerepelt Lajtha-mű magyar előadók külföldi hangversenyein. Ez utóbbi események közé tartozik a 7. szimfóniának a szakirodalomban korábban egyértelműen botrányos eseményként elkönyvelt párizsi bemutatója is: a korabeli magyar

sajtóhíradások a koncert és Lajtha szimfóniája kapcsán egybehangozóan a Magyar Rádió zenekarának örvendetes külföldi sikeréről tudósítottak.

Zenei megoldások terén számos új felismeréssel bővült az életmű értelmezése. A szakirodalom mindaddig nem hangsúlyozta kellőképpen a *Murder in the Cathedral* című film zenéjében felhasznált variációsorozat (op. 44, 1948) és a szintén itt szereplő 3. szimfónia (op. 45, 1948) motivikus azonosságait. Azért fontos ez az egybefonódás, mert megválaszolhatja a keletkezéstörténet sokat vitatott kérdését a filmzene illetve az önálló hangversenydarabok elsőségét illetően. E motivikus rokonság, a közös zenei alapgondolat arra enged következtetni, hogy a zeneszerző a munkafolyamat során készülő zenei részleteket már egy előrehaladottabb komponálási fázisban választotta külön, így kerülhettek ugyanazon motívumok variánsai két különálló zeneműbe. Szintén a filmzenekomponálás hatását tükrözi az úgynevezett „vágható” pontok tudatos használata Lajtha zenéjében. A filmben a 3. szimfónia és a variációsorozat egyes szakaszai más-más sorrendben szerepelnek, figyelemre méltó formai variabilitásról téve tanúságot, ami a kései szimfóniák zenéjében is jellemző marad. Lajthánál a forma jellemzően kisebb egységekből, dallamokból, mozaikdarabokból épül föl, ami izgalmas narrativitást kölcsönöz zenéjének, a teljes kompozíció értelmezését ugyanakkor sok esetben meg is nehezíti. Szintén a filmzene jelenti a kései szimfóniák narratívájának kibontásához nélkülözhetetlen zenei toposzok jelentésbeli kiindulópontját. E toposzok azonosítása és értelmezése nyilvánvalóan közelebb vezet Lajtha zenéjének megértéséhez, mint a klasszikus formakoncepciókhoz történő ragaszkodás. Az elemzések rávilágítottak, hogy Lajtha számára a zenében a dallam és a hangzás bizonyult a leginkább fontos elemnek. Ez a zeneszerzői preferencia az *In memoriam* (op. 35, 1941) szinte pazarló témagazdagságából éppúgy nyilvánvalóvá válik, mint a szaxofonra és zongorára írt *Intermezzo* (op. 59, 1958) egymás után szabadon következő dallamok segítségével felépített struktúrája kapcsán, ahol a visszatéréses forma felsejlése szinte csak a konvencióknak tett apró engedményként hat, vagy a *Magnificat*-ban (op. 60, 1954), ahol a dallamok hierarchiáját illetően egyedül az orgonabevezető felépítése igazíthat el.

A szigorúan szerkesztett forma vagy a szerkesztőelvvé előlépő ritmika többnyire zenén kívüli, ironikus vagy tragikus felhangokkal bír. A 7. vonósnégyes tankönyvi szonátaformája a direktíva árnyékában nem volt más, mint rejtett fricska. Ugyane mű menüettje és a 9. vonósnégyes menüettje mechanikus *da capo* formája révén a klasszikus tánc posztmodern értelmezési lehetőségeire irányította a figyelmet, eltérő módon a szakirodalom eddigi interpretációjától, mely Lajtha menüettjeiben egyértelműen a klasszika iránti tiszteletadást azonosított. A 3. vonóstrióban

(op. 45, 1945) és a Koncertszonátában (op. 64, 1958) az *ostinato* ritmus szembeállításával a ritmikailag kötetlenül szárnyaló dallammal a fogságot jelentő környezet és az emberi lélek szimbólumaként vált értelmezhetővé. A *Quatre Hommages* harmadik tételének táncos indulójában megintcsak a dallam, ráadásul egy *folklore imaginaire* melódia tűnik föl konklúzióként: az addig önállóan mozgó szólások ekkor unisono összhangba kerülnek, miközben az addig irányító *ostinato* megszakad, elveszíti hatalmát az addig mechanikusan haladó zene fölött.

A szakirodalom eddig nem hangsúlyozta kellő mértékben Lajtha zeneműveinek és egyáltalán művészi elképzeléseinek viszonyulását a magyar zenei közbeszéd témafelvetéseihez. Kutatómunkám számos fontos kapcsolódási pontra világított rá. Az 5. szimfónia (op. 55, 1952) és az *In memoriam* című zenekari darab a direktíva nézeteivel az emóciókból építkező forma alkalmazása és a zene fogalmiságának egyértelmű elutasítása terén mutatott párhuzamot. Lajtha 7. szimfóniáját a szakirodalomban szokásos 1956-os olvasattól eltérően ezúttal elsősorban a zeneszerző Bartók-képének értelmezése után kutatva vizsgáltam, miközben kísérletet tettem a szimfóniában fellelhető Bartók-allúziók azonosítására és jelentéstartalmuk kibontására. Az elemzés arra mutatott rá, hogy a korabeli szemlélet szerint kettéosztott Bartók-recepció Lajtha gondolkodásában is tetten érhető, bár a kategorizálás gyökeresen más alapokon nyugodott. Lajtha „nép”- és „tömeg”-fogalmát többek között a zeneszerző műfajválasztásának tükrében tárgyaltam, és hasonlóképpen a műfajválasztás szokatlansága tette különösen érdekessé a vallásos témájú művek csoportját, melyek 1950 és 1958 között, egy végletesen antiklerikális környezetben íródtak. A népzenei inspiráció formáinak problémája a 7. vonósnégyes és az első Sinfonietta (op. 43, 1946) stílári jellemzőinek analízise révén került a vizsgálódás középpontjába. A népzene a rendre hozzá társított személyes tartalma révén bizonyult fontos inspirációs forrásnak Lajtha zenéjében. Mindez arra is rávilágított, hogy – bár a szakirodalom szerint a népzene kutatás élete utolsó évtizedében pusztán kenyérkeresetként szolgált –, zenéjében az igazán mélyről fakadó, ihletett, vallomások pillanatokban csendül fel a népzeneből megismert és az otthonosság érzésének szimbólumává avatott hang.

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 – két világháborúval, tragikus balesettel, szakmai periferezálással, személyes magánnyal – kikövezett életút utolsó másfél évtizedét mutatja be, a kegyetlen történelmi körülmények árnyékában is megvilágítva a művészet örökérvényűségét, amit Lajtha a magáénak vallott és műveiben hirdetett.

#### 4. Tudományos közlemények jegyzéke

a) Az értekezés témájában megjelent publikációk

- „»Mindig egy kicsit úgy, mint katona a harc előtt«. Indulótételek Lajtha László műveiben”, *Magyar Zene* 57/4 (2019. november): 436–456.
- „Lajtha és a programzene”, *Gramofon* (2019. ősz): 10–15.
- „A szimfónia és a tömegek. Műfajttörténeti esettanulmány az 1950-es évek művészetpolitikájának tükrében”, Gyarmati György – Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zene. Előzmények, történések, következmények* (Budapest – Pécs: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Kronosz Kiadó, 2019), 199–218.
- „Folklorism and Classical Tradition in László Lajtha’s Late String Quartets”, *Studia Musicologica* 59/3–4 (2018. december): 323–344.
- „Népzenei inspiráció és klasszikus hagyomány Lajtha László kései vonósnegyeseiben”, *Magyar Zene* 56/3 (2018. augusztus): 303–322.
- „Kósa György és Lajtha László vallásos témájú művei”, MZA honlap (2018). DOI: 10.23714/mza.10002\_NKFIH\_123819
- „Lajtha László egyházzenei művei I–II”, *Muzsika* 61/4–5 (2018. április–május): 7–12. és 9–14.
- „Lajtha László Magyarországon. Sajtókörkép (1949–1958)”, kutatási beszámoló; online publikáció az MZA honlapján (2018).
- „Die Flötenwerke von László Lajtha”, *Flöte Aktuell* (2017. december): 23–27.
- „Tragédiák kora«. A tragikum kifejezőeszközeinek szerepe és jelentősége Lajtha László kései szimfóniáiban”, *Magyar Zene* 55/2 (2017. május): 197–220.
- „Interactions between Symphonies and Film Music in the Œuvre of László Lajtha”, *Studia Musicologica* 58/2 (2017. március): 239–253.

b) Egyéb fontosabb publikációk

- „»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 zenében”. In Fodor Pál–Varga Szabolcs (szerk.), *Több mint egy csata: Mohács. Az 1526. évi ütközet a magyar tudományos és kulturális emlékezetben* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019), 507–537.