

Táncművek Lajtha László zenéjében

Lajtha táncműveletének

1948 után a szovjetizálódó Magyarországon a tánczene a szórakoztató zene egyik kategóriáját jelentette, amelybe éppúgy beletartoztak a táncdalok, mint a jazz és az egyéb táncművekhez komponált zenék.¹ A szórakoztató zene területéhez tartozott a tánczene mellett a kabaré és az esztrád, valamint a népzene-feldolgozások is. E kategorizálás alapján tehát a Lajtha műveit is rendszeresen műsorra tűző Fővárosi Népi Zenekar és az Állami Népi Együttes a szórakoztató zenét szolgáló együttesek közé tartozott. Lajtha számos népdal- és népzene-feldolgozást készített, valamint az esztrád műfaj területére is kirándult,² így kijelenthetjük, hogy jelen volt – ha nem is feltétlenül önszántából – a magyarországi szórakoztató zene piacán. Tanulmányomban e jelenlét természetét vizsgálva többek között arra keresem a választ, hogy Lajtha táncműveletének mutat-e bármiféle párhuzamot a korszak jellemzően átideologizált elképzeléseivel, illetve hogy a különböző

¹ IGNÁCZ Ádám: „A tánczene szovjetizálásának kísérlete a Rákosi-korszakban”, in uő (szerk.): *Populáris zene és állambatalom* (Budapest, Rózsavölgyi, 2017), 27–53., ide: 29.

² Lajtha több népdalcsoportot is készített Mezey Máriának. Vö. SZÁNTÓ 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 népdalcsoportot készített a zeneszerző ezekben az években. E műcsoport legnagyobb port kavart darabja *A bújdosó lány* volt, melyet 1952-ben mutattak be, majd néhány előadás után betiltották. A darab hét évvel későbbi, 1959-es sikere örömmel töltötte el a darabhoz érezhető személyességgel kötődő Mezeyt: „»Legkedvesebb gyermekem« a Bújdosó lány – dramatizált székely népdalcsoport – a Vidám Színpadon született 1952-ben. Akkor kilenc napig élt. Most önálló estemen feltámasztottam a tetszhalottat s boldog vagyok, hogy a Bújdosó lány egészséges és igazi sikert arat.” Vö. 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. Lásd SOLYMOСИ TARI Emőke: *Lajtha László színpadi művei*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011), 279–287.

tánc típusokhoz – adott esetben a nyugati standard táncokhoz és a néptáncokhoz – milyen jellemző jelentésrétegek tapadnak a zeneszerző írásaiból és zeneműveiből lesűrhető tanulságok alapján.

Lajtha első alkalommal 1928 októberében beszélt nyilvános fórumon a táncról, nevezetesen a néptáncról, amikor a Prágában rendezett nemzetközi népzenei kongresszuson „Népies játékok és táncok Magyarországon” címmel tartott előadást.³ Berlász Melinda ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy Lajtha tánc iránti érdeklődése korábbi, mint az ebben a tárgy körben fennmaradt írásai.⁴ Ezt bizonyítják Berlász szerint Lajtha 1921-es gyűjtései, melyek alkalmával – feltehetően Bartók Béla példájától ösztönözve – tánclejegyzések készítésével kísérletezett.⁵ Hasonló véleményen volt Breuer János is, aki ugyan felhívta a figyelmet arra, hogy Lajtha 1920-as években a Magyar Néprajzi Társaságban tartott előadásainak témái között a néptánc kutatás nem szerepelt,⁶ mégis úttörőnek látta azt a munkát, amit Lajtha az 1920-as évek kezdetétől a néptáncgyűjtés és -kutatás területén végzett. Sőt, Breuer mindezek alapján Lajthát „néprajzi tudományág megalapítójának” és Magyarországon „első magas színvonalú művelőjének” tekintette.⁷

Lajtha életművében tizenöt olyan, publikálásra szánt írást találunk, amely valamilyen formában a táncokhoz kapcsolódik. Az 1929 és 1962 között megjelent szövegek elsősorban a néptánckutató megnyilvánulásai: a gyűjtőmunka folyamán elért ered-

³ BERLÁSZ Melinda: *Lajtha László* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984) (*A Múlt Magyar Tudósai*), 94. Lásd továbbá LAJTHA László: „Népies játékok és táncok Magyarországon”, in BERLÁSZ Melinda (közr.): *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992), 169–172. (A kötetre a továbbiakban BERLÁSZ *Lajtha írásai* rövidítéssel hivatkozom.) Lajtha előadásának szövege megjelent a *Zenei Szemle* 1929-es évfolyamának első kötetében, a prágai kongresszuson szintén felszólaló Bartók Béla előadásának szövegével egy lapszámban. Vö. [N. N.]: „A Zenei Szemle 1929. évi I. kötetének tartalmából”, *Zenei Szemle* 13/1 (1929), [o. n.]. Míg Bartók 1928. október 10-én a IV. szakosztályban, addig Lajtha október 8-án az V. szakosztályban tartott előadást. Vö. *Zenei Szemle* 13/1 (1929), ide: 13. és 31.

⁴ BERLÁSZ *Lajtha László*, 92–93.

⁵ Ua. A gyűjtésekről és a kísérleti lejegyzésekről közelebbi információt nem közöl a kiadvány.

⁶ BREUER János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról* (Budapest, Editio Musica, 1992), 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 hangszer-történésznek mutatják. Vö. uott., 59.

⁷ „Túlzás nélkül állítható: ő [t.i. Lajtha] volt e néprajzi tudományág megalapítója s első magas színvonalú művelője Magyarországon.” Vö. BREUER *Fejezetek*, 65. Breuer megállapítását érdemes kissé árnyalnunk, hiszen az 1920-as évekre, azaz Lajtha ilyen irányú munkásságának kezdeti idejére, a magyar néptánc kutatás kiemelkedő jelentőségű képviselőjének, Réthei Prikkel Mariánnak (1871–1925) életműve gyakorlatilag már lezárult. Lásd RÉTHEI PRIKKEK Marián: *A magyar táncnyelv* (Budapest, Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1906); uő: *A magyarság táncjai* (Budapest, Studium, 1924). Réthei Prikkel munkáira és szemléletmódjának egyes elemeire Lajtha a magyar néptáncal foglalkozó szövegekben helyenként nyilvánvaló utalásokat találunk. 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 táncjai* szerepel. Vö. LAJTHA László – GÖNYEI Sándor: „Tánc”, in *A magyarság néprajza IV. Szellemi néprajz 2.* (Budapest, Egyetemi Nyomda, 1937), 85–149.

ményeket összesíti,⁸ az elvégzendő feladatokat – legfőképpen a hangosfilmmel történő gyűjtést – sürgeti⁹ vagy egyes esettanulmányokat, népszokásokhoz kapcsolódó mozgássorozatokot ír le.¹⁰ Lajtha publikálásra szánt írásában csupán két alkalommal szentelt figyelmet műzenei táncformáknak. 1935-ben Galafres Elza Dohnányi zenéjére készült *A szent fákhya* című tánclegendájáról,¹¹ 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*,¹² illetve a Magyarországon kiadott *Nouvelle Revue de Hongrie* hasábjain.¹³

Lajtha néptáncsal foglalkozó első, 1928. októberi előadásában kitér a népszokásokban fellelhető mozgásformákra, melyek meglátása szerint az úgynevezett „mozdulatművészet” szempontjából egyelőre feltérképezetlen területet jelentenek. Itt hívja fel a figyelmet „a kultikus jelentőségű népszokásokra [...] amelyek legtöbbször ug-rásai, mozdulatai, lépései stb. a tánc első alakjának tekinthetők.”¹⁴ Későbbi írásai azt tanúsítják, hogy Lajtha évtizedek múltán is hű maradt fiatalkori tánckoncepciójához. 1941-ben – tehát bő egy évtized elteltével – a táncra mint „a mozdulat művészetére”

⁸ LAJTHA László: „Népies játékok és táncok Magyarországon”, *Zenei Szemle* 13/1 (1929) és *Az 1928. évi Prágai Nemzetközi Népművészeti Kongresszus Közleményei* (1929), in BERLÁSZ Lajtha írásai, 169–172.; LAJTHA-GÖNYEI Tánc; LAJTHA: „La danse paysanne”, in *Visages de la Hongrie* (1938), közreadva magyarul in BERLÁSZ Lajtha írásai, 181–185.; „La danse hongroise”, *Nouvelle Revue de Hongrie* (1941), újraközlés: *La Hongrie entre l’Orient et l’Occident* (1944). Az 1941-es szövegben Lajtha lábjegyzetben kitér a csárdás definiálására, ez az 1944-es publikációból kimaradt. *La danse hongroise* [1941], BERLÁSZ Lajtha írásai, 535. Lásd továbbá uő: „A magyar néptánc”, *Magyar Csillag* (1942. február), in BERLÁSZ Lajtha írásai, 176–180.; „Molnár István: Magyar táncgyományok [könyvismertetés]”, *Ethnographia* 58 (1947), 335., in BERLÁSZ Lajtha írásai, 186.; „Előszó”, in *Szépkenyeri-szentmártoni gyűjtés* (Budapest, Zeneműkiadó, 1954), 3–7.; „Bevezetés”, in *Széki gyűjtés* (Budapest, Zeneműkiadó, 1954), 3–10.; „Előszó”, in *Dunántúli táncok és dallamok* (Budapest, Zeneműkiadó, 1962), III–XVII.

⁹ LAJTHA László: „A magyar néptánc”, in MOLNÁR Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve* (Budapest, k. n., 1936), 188–190., közli BERLÁSZ Lajtha írásai, 173–175.

¹⁰ LAJTHA László: „A kiszéjárs a Hont megyei Ipolybalogon”, *Ethnographia* 44 (1933), 161–162., újraközlés in BERLÁSZ Lajtha írásai, 75. Lásd még uő: „Kispládi pünkösdlöl”, *Ethnographia* 46 (1935), 143–144., újraközlés in BERLÁSZ Lajtha írásai, 76–77.

¹¹ „La torche sacrée [A szent fákhya; kritika]”, *Archives Internationales de la Danse* (1935), [o. n.].

¹² *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 Börlinnek (1893–1930) emlékére létesült. A folyóirat 1933 januárja és 1936 májusa között negyedévenként jelent meg. A gyűjtemény anyaga jelenleg a Bibliothèque-Musée de l’Opéra National de Paris és a stockholmi Dansmusset gyűjteményében található.

¹³ 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. A francia kapcsolatokat is ápoló Lajtha feltehetően megrendelésre készíthette ezeket az alkalmi írásokat. A *Salade*-ról írt recenzió magyar fordítása megtalálható a Berlász Melinda által szerkesztett íráskötetben. Lásd LAJTHA László: „Un ballet français à Budapest”, *Nouvelle Revue de Hongrie* 58 (1938. május), 456–458. Magyar nyelven: BERLÁSZ Lajtha írásai, 252–254. Lajtha összegyűjtött írásainak Berlász Melinda közreadásában hamarosan megjelenő kötet tartalmazza majd *A szent fákhya* magyar fordítását is.

¹⁴ LAJTHA *Népies játékok és táncok Magyarországon*, 171.

hivatkozott,¹⁵ egy évvel később „a legösztönösebb művészetnek” nevezte, melynek eszköze nem más, mint az emberi test.¹⁶

A korszak politikai áramlatainak változásával magyarázható az az 1930-as évektől hangsúlyossá váló fejtegetés Lajthánál, mely során a magyar emberek életmódja és antropológiája alapján tesz kísérletet a magyar tánc definiálására. Ekkortól kerül például előtérbe írásaiban az egykori lovas életformából kiinduló táncmagyarázat a felsőtest mozdulatlanságát és ezzel szemben a lábizmok kiemelkedően fontos szerepét illetően.¹⁷

A tánc nemzeti jellegét és ennek a műzenéhez való kapcsolatát firtató kérdéskörbe tartozik a magyar tánc és a magyar balett jellemzőinek definiálására tett kísérlet is. A sajátos stílus egyik úttörő példáját Lajtha *A szent fáklya* Galafrès Elza által készített koreográfiájában vélte megtalálni.¹⁸ Első balettje, a *Lysistrata* 1937-es premierje után a *Délibáb* című újságnak adott nyilatkozata *A szent fáklyából* merített inspirációt sejtet, ám ugyanakkor mintha el is határolódna ettől az iránytól, amikor megjegyzi: „[a] balettek cselekménye leginkább a meséhez fordul, újabban a népmeséhez. Itt a valóság feloldódik, minden történéss maguk a személyek is elveszítik realitásukat.”¹⁹ Ugyanebben az 1935-ben publikált recenziójában fogalmazódik meg elsőként egy másik 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.²⁰ Lajtha gondolata annál inkább számot tarthat érdeklődésünkre, mivel ő maga zeneszerzőként is ilyen építőelemekből – dallamokból és motívumokból – tartotta felépíthetőnek a nagyívű zenei formákat.

¹⁵ „[Q]ui [...] n'est pas un simple rite, mais un art du mouvement, c'est-à-dire une danse.” [Ami ... nem egyszerűen rítus, hanem a mozdulat művészete, vagyis tánc.] Vö. LAJTHA *La danse hongroise*, 532. és 255.

¹⁶ LAJTHA *A magyar néptánc*, 176.

¹⁷ Lajtha elsőként 1936-ban *A magyar muzsika* könyvében közölt írásában használja a „lovas-nép” kifejezést. Vö. LAJTHA *A magyar néptánc*, 189., közli BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 174.

¹⁸ A balettet 1934. december 6-án mutatta be a Magyar Királyi Operaház. A Horst Kogler által összeállított balettlexikon a darab koreográfusaként – az egyéb forrásközlések alapján úgy tűnik, tévesen – Brada Edét nevezi meg. Vö. HORST KOEGLER: *Balettlexikon*, ford. GELENCSÉR Ágnes, MANNERZ Zoltán, SZENTPÁL Mária (Budapest, Zeneműkiadó, 1977), 128. *A szent fáklya* koreográfusa, akárcsak az 1932. február 28-án bemutatott *Pierrette fátyola* esetében, Galafrès Elza volt. A koreográfia betanítását Brada Ede fia, Brada Rezső végezte. Lásd 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., ide: 371. Lajtha recenziójában nem említi meg a darabot betanító Brada nevét. 1937-ben éppen Brada Rezső készítette Lajtha első táncjátékának, a *Lysistratának* koreográfiáját.

¹⁹ [s. n.]: „Premier után...”, *Délibáb*, 34–35.

²⁰ „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*, újraközölve in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 175.

A tánc mint kifejezési forma Lajthát már pályája kezdetétől foglalkoztatta.²¹ Az 1915 és 1917 között íródott harctéri levelekből kiolvasható tánc iránti lelkesedést nem elhanyagolható mértékben fokozhatta, hogy menyasszonya, Hollós Róza ezekben az években színtanodába járt, és alkalmanként táncfellépéseken is részt vett. Mindazonáltal nemcsak maga a tánc, hanem annak zenével való kapcsolata is érdekelte Lajthát. 1915. augusztus 16-án kelt levelében táncfantáziákat emleget a komponista, majd leszögezi:

„Én egészen másképen [sic!] gondolom a tánc-művészetet. [...] [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.”²²

Az idézet alapján Lajtha a szobrászat és a festészet alapvetően statikus elemeit nem tartotta összeegyeztethetőnek a tánccal, és kizárólag a mozgást vélte „anyagszerűnek”. Az anyagszerűtlenség felelőletése, továbbá a lélek kifejezése a test mint a mozgás eszköze révén Henri Bergson gondolatait idézi.²³ Bergson nézetei Lajtha fentebb idézett levelének keletkezése idején már kétségtelenül jelen voltak a magyar művészeti életben.²⁴ Dienes Valéria ugyanis az 1910-es években általa életre hívott új mozdulatrendszer, az orkesztika egyik alapvetésének tekintette a francia filozófus munkáit, és nagymértékben támaszkodott rá saját koncepciója kialakításakor. Jóllehet Lajtha harctéri leveleiben 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, ekkoriban formálódó szemléletmóddal is kapcsolatba hozható.²⁵

Saját műveinek táncolhatósága, táncszerűsége a balettek esetében nyilvánvaló kritérium lehetett, ugyanakkor a koreográfiákkal, a színpadra állítás megoldásai-val kapcsolatban a zeneszerző konkrét kéréseiről vagy a megvalósításra reflektáló véleményeiről nem maradt fenn dokumentum. Fiatalkori megnyilvánulásai-ból egyértelmű, hogy a táncban, a koreográfiában a cselekményt nem tartotta lényegesnek,

²¹ A táncról sokszor és részletesen ír 1915 és 1917 között keletkezett harctéri leveleiben. A dokumentumcsoport az ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma Lajtha-gyűjteményében található.

²² Lajtha levele 1915. augusztus 30-án. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI Script 8.007:1.

²³ „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.” [„Tényeken alapul és észérvek erősítik meg azt az elképzelést, miszerint a test a mozgás eszköze, és csakis a mozgásé.”] Vö. Henri BERGSON: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris, Alcan, 1896).

²⁴ 1910. február 4-én például a *Népszava* rövidhíre tudósít Dienesnek a Galilei-körben Bergson filozófiájáról tartandó előadásáról. Lásd *Népszava* 38/29 (1910. február 4.), 8. 1912 novemberében a Társadalomtudományok Szabadiskoláján Dienes „A test és a lélek viszonya” címmel adott elő. Lásd *Népszava* 40/279 (1912. november 24.), 12.

²⁵ A zeneszerző könyvtárában Bergsontól az *Idő és szabadság* 1923-as kiadása található meg, amit szintén Dienes fordított magyarra. Lásd Henri BERGSON: *Idő és szabadság*, ford. DIENES Valéria (Budapest, Franklin Társaság, 1923).

és a végletekig idegenkedett a színpadiasnak vélt megoldásoktól. 1915. november 30-án kelt levelében Wagnert „hazug színész-poseur”-nek, Puccinit a „mai kor kis szélhámosának” nevezi.²⁶ Ehhez a szemlélethez gyakorlatilag teljes pályája során tartotta magát. Jellemző lehet Lajtha tánckonceptiójára egy 1953 januárjából származó megjegyzése, melyet Henri Barraud-nak tett Serge Lifarról, a párizsi Opera táncosáról egy Barraud-műhöz készült koreográfiáját illetően. A komponista itt ismét az öncélú, statikus gesztusok ellen emel szót, valamint kifogásolja zene és tánc különválasztását:

„Az írja, hogy a »Csillagász a kútban«-nak²⁷ nem volt sikere? Hát, kedves barátom, csak maga tehet róla! Tudhatta volna előre, már akkor, amikor Lifarra bízta. Mi mászt várt tőle? Egy olyan táncostól, aki zene nélkül akar táncolni; a pózolásával meggyilkolja a zenét!”²⁸

Az emlegetett Lifar a modern balett történetének egyik meghatározó alakja volt.²⁹ 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. Lajtha számára a zene talán legfontosabb építőelemének a dallam bizonyult, így a hagyományos értelemben vett melódiát nélkülöző, ritmusokon alapuló előadást, valóban „zene nélküli táncolásnak” – ahogyan Barraud-nak írt levelében francia nyelven megfogalmazta: „danser sans musique”-nek – tarthatta. A zene nélküli táncolás mellett a mesterkélt pózok ellen is szót emelt.³⁰ Lifar nemcsak az *Icare* koreográfiáját készítette el, hanem a hozzá komponált ritmikai aláfestés alapötletei is tőle származtak. A pontos zenei kivitelezést Arthur Honeggerre bízta,³¹ akitől Lajtha könnyen értesülhetett a nagy feltűnést

²⁶ Lajtha levele a harctérről 1915. november 30. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.054:1.

²⁷ *Lastrologue dans le puits*, 1948. Bemutatója 1950-ben a párizsi Operában volt Lifar koreográfiájával. A darab kottája fennmaradt Lajtha kottatárában. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-HH-Mus 8.014.

²⁸ Lajtha francia nyelvű levele Henri Barraud-nak. Eckhardt Ilona magyar fordításában közreadta BERLÁSZ Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-hoz”, *Magyar Zene* 34/1 (1993. március), 13–42., 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 Barraud-hoz 1953. január 7-én. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.357:1.

²⁹ Lifar többek között Vincent d’Indy, Honegger, Poulenc, Ibert és Florent Schmitt zenéjére is készített koreográfiát: <https://www.sergelifar.org/en/> (utolsó letöltés: 2021. május 2.).

³⁰ Lajtha levele Barraud-hoz 1953. január 7-én.

³¹ A *Grove* lexikon műjegyzéke szerint Honegger és Lifar *Icare*-jának bemutatójára 1935. július 9-én a párizsi Operában került sor. Honegger a következő években további két alkalommal dolgozott együtt Lifarral. Vö. Geoffrey K. SPRATT: „Honegger, Arthur”, Stanley SADIE (ed.), *New Grove: Dictionary of Music* 2nd edition (London, Macmillan Publishers Ltd., 2001), Vol. 11, 679–684., 682–683.

keltő kísérletről.³² Sőt akár első kézből is tájékozódhatott róla, hiszen 1939-ben a brüsszeli táncverseny zsűrijében Lajtha mellett többek között Lifar is helyet foglalt.³³

Elismerően írt viszont ez idő tájt Lajtha arról a koreográfjáról, melyet 1938-ban Harangozó Gyula készített Darius Milhaud *Salade*-jének budapesti bemutatójához. A *Nouvelle Revue de Hongrie* 1938. májusi számában megjelent cikkében Lajtha „ötletekben bővelkedő, gazdag és mindig változatos” koreográfiát emleget, ami „tökéletesen kifejezte a mű sokarcú finomságait [...] attól függően, hogy a zene szelleme mit kívánt.”³⁴ Lajtha pozitív véleményét talán a kritika megelégedése előtt alig több mint egy évvel, 1937 februárjában bemutatott első színpadi művének, a *Lysistratának* kétségtelenül kedves emléke is befolyásolhatta – a darabban Kinesias szerepét éppen Harangozó táncolta.³⁵ Mégis talán több merő véletlennél, és Lajtha tudatos tánckoncepcióját (is) tükrözi, hogy a *Lysistrata* magyar sajtóvisszhangjának számos megállapítása párhuzamba állítható a Milhaud *Salade*-járól Lajtha által írt recenzióval. A leginkább feltűnő párhuzam az egymással ellentétes elemek – „a régi népdalok” és „a legújabb harmóniák” – összeolvasztására irányuló törekvés.³⁶ Az 1961-ben megjelent *Balettek* könyve ismeretése – amelyhez feltehetően a zeneszerző is közreműködött – Lajtha balettjének rokonaiként utal Milhaud *Salade*-jára és az itt Lifarnak tulajdonított *Icare* című balettre egyaránt.³⁷ A zenéről szólva Milhaud és Poulenc hasonló stílusban komponált műveire pedig egyenesen Lajtha „francia mintaképeiként” hivatkozik.³⁸ A *Salade* és a *Lysistrata* közötti párhuzamokra a témaválasztás és a műfaj hasonlósága apropóján Solymosi Tari Emőke korábban már felhívta a figyelmet.³⁹ 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 megelőzően⁴⁰ – de feltehetően már a *Lysistrata* (op. 19)

³² Lajtha leveleiben az 1940-es években említ egy Honeggerrel közös ebédet. Lajtha levele feleségének 1947. március 14-én. Vö. GYENGE Enikő: „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (2)”, *Muzsika* 46/3 (2003. március), 17–22., 20–21., 21.

³³ [N. N.]: „Lehár, Lifar és Lajtha László a brüsszeli táncverseny zsűrijében”, *Esti Kurir* 16/44 (1939. február 23.), 12.

³⁴ A kritika magyar fordításához lásd LAJTHA László: „Egy francia balett Budapesten”, in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 252–254.

³⁵ A Magyar Királyi Operaházban rendezett reprezentatív díszelőadáson Horthy Miklós kormányzó és számos neves arisztokrata is részt vett. Vö. B...Y: „Ünnepi est az Operában”, *Ország-világ* 58/6 (1937. február 28.), 8. Lásd még LÁNYI Viktor: „Szerelmes levél – Lysistrata. Magyar bemutatók az Operaházban”, *Pesti Hírlap* 59/46 (1937. február 26.), 19–20.

³⁶ LAJTHA *Egy francia balett Budapesten*, 253.

³⁷ VÁLYI Rózsai – SZENTHEGYI István – CSIZMADIA György: *Balettek könyve* [második, bővített kiadás] (Budapest, Gondolat, 1961), 331. A kötet zenei lektora Molnár Antal volt. A *Lysistrata* ismertetése a *Balettek könyve* 1961-es második kiadásában jelent meg – a leírás az 1959-es első kiadásában még nem szerepelt, az 1980-as harmadik kiadásból pedig kimaradt.

³⁸ *Balettek könyve*, 332.

³⁹ SOLYMOSI *Lajtha színpadi művei*, 14.

⁴⁰ SOLYMOSI *Lajtha színpadi művei*, 174.

komponálása előtt láthatta színpadon és talán inspirációs forrást vagy akár egyfajta modellt is jelenthetett első táncjátéka zenei világának megformálásakor.

A *Lysistrata* koreográfiája kapcsán a *Ballettek* könyvének leírása megállapítja, hogy Brada Rezső „a harmincas években elterjedt szabad tánc stílusában alkotta meg a koreográfiát”, Lajtha zenéje és a mozgás közötti kapcsolatot pedig a következőképp foglalja össze:

„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 groteszk pantomimmel kapcsolták össze éppúgy, mint a párizsi akkori újklasszikus balettekben pl. a *Salade*-ban.”⁴¹

A koreográfiát illetően szintén fontos adalék, hogy Lányi Viktor a *Pesti Hírlap* hasábjain megjelent recenziójában a Dienes-féle orkesztika terminusával élve „mozdulatművésznőnek” nevezte a *Lysistrata* címszerepét alakító énekesnőt, Tutsek Piroskát.⁴² Mindezek alapján úgy tűnik, mintha Lajtha első balettjének 1930-as évekbeli megvalósítása ahhoz a „másképpen gondolt”, újfajta tánc koncepcióhoz közelítene, amelyet a zeneszerző már 1915-ben megálmodott magának.

Zenei jellemzők Lajtha táncműveiben

A *Lysistrata* bemutatója kapcsán Szánthó Dénes, a *Kis Újság* színházi rovatának vezetője elismerő véleményének adott hangot, miközben Lajtha „dübörgő zenekaráról” írt és a zene ritmikájára irányította 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 kezeléssel.”⁴³

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.”⁴⁴ A „nyugtalanító modern ritmus” alatt a beszámoló szerzője érthette akár a darabban felhangzó indulók katonazenei hangzásvilágát, akár a harsány gesztusokat tartalmazó kánkánt. A merészen alkalmazott népdal-motívumokra tett utalás minden bizonnyal a lassú keringőre vonatkozik.⁴⁵ Mint arra disszertációjában Solymosi felhívta a figyelmet, a *Lysistrata-*

⁴¹ *Ballettek könyve*, 333.

⁴² LÁNYI Szerelmes levél, 20.

⁴³ SZÁNTHÓ Dénes: „A szezon lelegegánsabb premierje”, *Kis Újság* 50/47 (1937. február 27.), 8.

⁴⁴ B.: „Kettős bemutató az Operában”, *Új Nemzedék* 19/47 (1937. február 27.), 5.

⁴⁵ A tételben kimutatható dallamegyezésekről lásd SOLYMOSI *Lajtha színpadi művei*, 194.

	Lysistrata-szvit (1933, op. 19)	6. szimfónia (1955, op. 61)
1. tétel	<i>Prélude et Hymne</i> 2/2, Vivace, d-dúr	- 2/2, Très vif, E-dúr(?)
2. tétel	<i>Marche burlesque</i> 4/4, Tempo di Marcia, [?]	- 5/8, Très calme, A-dúr(?)
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

1. táblázat. A *Lysistrata* és a 6. szimfónia tételrendjének áttekintése

ta lassú keringőjének középrészében Lajtha az „Elment a két lány” szövegkezdetű népdalra utal. A népdalidézet rokona a *Lysistrata* után nem sokkal, 1937-ben írt *Marionettes* menüettjében is megtalálható.⁴⁶

A táncjáték Lajtha kései műveivel is rokonságot mutat. A *Lysistrata*hoz, pontosabban a belőle készült 1. szvithez (op. 19) a több mint két évtizeddel később, 1955-ben komponált 6. szimfónia (op. 61) éppen táncossága révén kapcsolódik, négyteteles szerkezete több ponton megfelel a korábbi szvit felépítésének (1. táblázat). A legfeltűnőbb egyezés, hogy a szimfónia zárótétele – hasonlóan a szvit fináléjához – kánkán, 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 ezúttal is 2/2. A balettszvit harmadik tétele *Valse Lente*, lassú keringő, a 6. szimfónia harmadik tételére Lajtha „5/4-es valcerként” hivatkozott.⁴⁷ A szvit és a szimfónia közötti szembetűnő különbség a második tételekben érhető tetten: míg a balettszvitben komikus induló, addig a szimfóniában személyes hangvételű „éjszaka zenéje” típusú tétel szerepel ezen a ponton. A 6. szimfónia zenei jellemzőit tekintve feltűnően eltér az 1948-tól 1961-ig terjedő kései szimfóniaciklus világától: Lajtha 1961 áprilisában éppen a kései tragikus szimfóniaciklus egységességét megtörő zeneiség, a „fricskázó, gaminos szemtelenség, fiatalság, lendület” kapcsán elmélkedett e szimfónia keletkezésének különösségéről, megfejthetlenségéről.⁴⁸ Nem tudhatjuk, ő maga tisztában volt-e a szimfónia és a korai balettszvit

⁴⁶ 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.

⁴⁷ ERDÉLYI Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval* [SOLYMOSI TARI Emőke közr.] (Budapest, Hagyományok Háza, 2010), 57.

⁴⁸ Ua.

rokonságával, és csupán szemérmesség készítette-e a párhuzam elfedésére, azonban talán nem járunk távol a valóságtól, ha a műre a fiatalkori alkotás egyfajta reminiszenciájaként tekintünk. A táncos karakter, ami a többnyire narratív jelleggel bíró kései szimfóniákból hiányzik, mindenestre látványosan összeköti a két kompozíciót.

A komponista életművében található tánctételeket két nagy csoportra oszthatjuk: néptáncokra és standard táncokra. A néptáncok szerepéről és jelentésköréről korábbi tanulmányaimban,⁴⁹ valamint doktori értekezésem egy alfejezetében részletekben menően foglalkoztam.⁵⁰ Jelen tanulmányban a standard táncok szerepét vizsgálom Lajtha kompozícióinak struktúrájában és dramaturgiájában, különös figyelmet fordítva a két leggyakrabban előforduló tánc típus, a menüett és a keringők jelentésrétegre.

Lajtha műveiben a menüettek és a keringők túlsúlya igen látványos – hét menüettet és kilenc keringőt számolhatunk össze –, ám a táncok palettája ennél sokkal gazdagabb: jóllehet csak alkalmanként, de mégis megjelenik egy-egy foxtrott, siciliano, saltarello, kánkán és gigue is (2. táblázat). A leginkább egyértelmű esetek azok, amelyekben a zeneszerző a kottában jelzi a tánc típusát, például a *Lysistrata*-szvit (op. 19a) kánkánjában, vagy a 7. vonósnyégyes (op. 49) menüettjében. Máskor a kottában nem szerepel utalás az adott táncra, viszont a zeneszerző fennmaradt leveleiben vagy rögzített visszaemlékezéseiben nevezi meg az adott tánc tételt. Ilyen például a 6. szimfónia (op. 61) kánkánja vagy a 9. vonósnyégyes (op. 57) saltarello-fináléja. Ismét más a helyzet akkor, amikor Lajtha semmilyen formában sem utal táncokra, a zenei jellemzők alapján azonban azonosítható egy táncforma. Ide sorolhatjuk például az 1. hárfatrió (op. 22) első tételét, ahol a jellegzetes siciliano-ritmus és a tétel karaktere alapján egyértelmű a tánc-allúzió. Hasonló a helyzet a fuvolára és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 64) zárótételének a gigue-re emlékeztető ritmikájával és hangulatával, mely egy Lajtha által is táncként definiált tételt, a *Menuet mélancholique*-ot követi.

Általános jellemzőit tekintve a standard táncok szerepe általában hangulati színezés, egyfajta zsánerkép megfestése egy nagyobb kompozíció szerkezetén belül. Ide sorolhatjuk például az 1927-ben komponált 1. vonóstrió („Sérénade”, op. 9) harmadik tételét, a mindössze szűk másfél perces foxtrottot. A tétel alcíme „Báli reminiszcencia” – a hattételes kompozícióban egy *Canzonetta* („Az ablak alatt”) és egy *Scherzo* („Csendes duhajkodás”) fogja közre – és a szerenád során mintha egyfajta nosztalgikus emlékkép felidézését jelenítené meg. Tempója alapján a foxtrott

⁴⁹ Ozsvárt Viktória: „Népzenei inspiráció és klasszikus hagyomány Lajtha László kései vonósnyégyeseiben”, *Magyar Zene* 56/3 (2018. augusztus), 303–322.; uő: „Folklórisz and Classical Tradition in László Lajtha's Late String Quartets”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 59/3–4 (2018), 323–344.

⁵⁰ Ozsvárt Viktória: „Messzi élő valóság”. *Lajtha László utolsó alkotókorszaka*. PhD értekezés. (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020). Online elérhető: https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/ozsvart_viktoria/disszertacio.pdf (utolsó letöltés: 2021. november 13.).

gyorsabb fajtái közé tartozik. Stílusában, hangzásában, és az ütemek súlyozása révén is a ragtime-okat, és így valóban a jellemzően ragtime zenére táncolt foxtrotot idézi.⁵¹

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.⁵² A címlapon szerepel többek között Poulenc írása Georges Auric „Fox-Trot”-járól – itt alighanem az 1920-ban komponált *Adieu, New York!* című darabról esik szó –, amelyben a zeneszerző kifejti: Auric táncétele nem maga a tánc, hanem csupán a foxtrott portréja, egy fotográfia, ami ebben a formában tökéletes.⁵³ Minden zenésznek példa lehet – így Poulenc –, aki modern táncot akar kifejleszteni. Kérdéses, hogy Lajthának volt-e bármiféle tudomása Poulenc megjegyzéséről. Tekintve, hogy figyelemmel kísérte a francia Hatok másik két tagja, Milhaud és Honegger tevékenységét, ez korántsem zárható ki. Mindenesetre tánc-konceptiója bizonyos elemeiben meglehetősen hasonlít az ebben megfogalmazottakra. Lajtha táncételei sem 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 karikatúraszzerűen felnagyítva azokat.

Valamikor 1958 után Vaughan Williams-ról tartott emlékezésében Lajtha részletezi a könnyűzenei irányzatok hatását a klasszikus zenére:

„A másik stíluslem: a jazz. Már Debussy és Ravel használták szimfonikus műveikben nem az elmúlt, hanem mint a saját koruk táncmuzikáját. Régebbi e törekvés. A *Menuett* Haydn és Mozart kezében sokszor *Ländler*-é 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.”⁵⁴

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.⁵⁵ A jazz mint alkotóelem valóban a Hatok egyik fontos inspirációs

⁵¹ A foxtrott 1914-ben először Amerikában jelent meg, majd ugyanez év nyarán Londonban is bemutatták. Lásd Pauline NORTON: „Foxtrot”, Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9. 2nd edition (London, Macmillan Publishers Ltd., 2001), 135–136.

⁵² Francis Poulenc cím nélküli írása a *Le Coq* 1920. júniusi számában. Forrás: *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k893453q?rk=64378;0> (utolsó letöltés: 2021. május 2.).

⁵³ „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.” Vö. *Le Coq* ua.

⁵⁴ LAJTHA László: „Vaughan Williams”, in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 282–286., ide: 284.

⁵⁵ Andrew LAMB: „Music hall”, Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

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 (Fox-trott, „Báli reminiscencia”)	1927	hg, br, gka	foxtrott	alla breve, Allegro
op. 19	<i>Lysistrata</i> – 3. tétel (Valse Lente)	1933	nagyzenekar	keringő	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 19	<i>Lysistrata</i> – 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 (Valse)	1936	nagyzenekar	keringő	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 26	<i>Marionettes</i> – 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	vonószeneke, 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	<i>Le chapeau bleu</i> – 1. felvonás – [bevezető]	1948–50	nagyzenekar	menüett	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás – [kvintett]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Tempo di Valse (ironiquement)
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás – [szextett]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Tempo di Valse
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás – [Scapin]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Valse
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás	1948–50	nagyzenekar	vaudeville	[2/4] Vaudeville
op. 57	9. vonósnégyes – 3. tétel (Menuet)	1953	vonósnégyes	menüett	3/4, Allegretto
op. 57	9. vonósnégyes – 4. tétel	1953	vonósnégyes	[saltarello]	12/8, Entraînant et d’un seul élan
op. 59	Intermezzo	1954	szax, zg	[angol-keringő]	3/4, Mouv[emen]t de Valse anglaise

Op. szám	Mű és tétel címe	Komp. éve	Apparátus	Tánc típusa	Ütemmutató, tempójelzés
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. táblázat. Standard táncok Lajtha műveiben

forrásának számított – ugyanakkor az e stílusirányzatot előszeretettel alkalmazó Milhaud műveiről Lajtha olykor mégis negatív megjegyzéseket tett.⁵⁶

Mint a fentebbi körképből kiderült, a standard táncok – a foxtrott, a kánkán – jellemzően zsánereképek, és egyes pontokon a Hatok könnyűzene iránt is fogékony érdeklődésével mutatnak párhuzamot. Ezek a táncművek jellemzően távolságot tartanak a valóságtól, olykor hangsúlyosan elidegenített pillanatokban, a feszültség már-már komolytalan feloldásaként csendülnek fel – erre példaként kínálkozik a 6. szimfónia fináléja. A következőkben a két leggyakrabban alkalmazott standard tánc, a menüett és a keringő dramaturgiai szerepét, valamint zenei megfogalmazásuk jellemzőit vizsgálom a zeneszerző műveiben.

Menüettek

Lajtha műveiben – különösen a kései vonósnégyesek struktúrájában – jellemző megoldás, hogy időnként hangsúlyosan egymás mellé kerül a népzene világából ihletet merítő zenei anyag és a 18. századi inspirációt tükröző menüett. A 7. vonósnégyes népdal-allúziókat tartalmazó lassú tételét bicegós menüett követi, melynek humora a váltakozó ütemben, a hol 2/4-ben, hol 3/4-ben leírt tánc esetlenségében rejlik. A különös megoldás Lajtha egy jellemző zenei karakterábrázolását képviseli: a *Le chapeau bleu* című operájában az 5/4-ben írt dallam az inas komikus figurájához

Vol. 17. 2nd edition (London, Macmillan Publishers Ltd., 2001), 483–486., 484.

⁵⁶ „Milhaud egyszerű szeretne lenni. De sokszor elviselhetetlenül közönséges.” Lajtha levele 1953. január 7-én Barraud-hoz, közli BERLÁSZ *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 20.

társul.⁵⁷ Hasonló dramaturgia figyelhető meg 1953-ban komponált 9. vonósnégyese-
nének tételszerkezetében, ahol az ellentét inkább a harmadik tétel helyén álló, kissé
esetlen menüett és az életerőtől kicsattanó néptánc-finálé között feszül.

Lajtha és a menüett kapcsolatáról szólva Solymosi Tari Emőke egyfajta „múltba
nézés”-t konstatál, véleménye szerint a zeneszerző menüettjei a francia forrada-
lom előtti időszak, az *ancien régime* évei iránt tanúsított szimpátiáról árulkodnak,⁵⁸
Lajtha zenéjének 17–18. századi reflexióit a korabeli tradíció egyfajta átörökítése-
ként, a hagyomány konzerválásaként szemléli, és a hagyománnyal való szembené-
zés posztmodern módjáról nem ejt szót.⁵⁹ Pedig Lajtha menüettjeiben – legyen szó
akár a színpadi művekben felcsendülő menüettekről, akár a koncertdarabok tété-
leiről – olykor mintha irónia húzódná meg az arisztokratikus tánc felszíne alatt. Ez
természetesen nem egyedi sajátosság a magyar zeneszerzésben, és az 1950-es évek-
ben 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 gesztusserűségével óhatatlanul a XVIII. század egész arisztokratikus világát
idézi a hallgató lelki szemei elé. Éppen ezért súlyos mondanivalójú, komolyhangú munkában soha-
sem alkalmazza, mindig csak ott, ahol könnyed, tréfás hatásokról van szó.”⁶⁰

A menüettekhez a korabeli zeneművek is egyfajta karikírozást, tréfás asszociációkat
társítottak. 1951. március 22-én a *Szabad Nép* számolt be Szabó Ferenc *Ludas Matyi
szvitjének* bemutatójáról, és hangsúlyosan felhívta a figyelmet a szvit „Minét” tételé-
nek groteskségére:

„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
menüettet igyekeznek táncolni.”⁶¹

⁵⁷ SOLYMO SI Lajtha színpadi művei, 173.

⁵⁸ SOLYMO SI TARI Emőke: „Lajtha és a menüett”, *Magyar Zene* 47/2 (2009. május), 181–192., ide: 181–182.

⁵⁹ Solymosi szerint Lajtha „a klasszikus szépségideál fenntartására” törekedett. [Kiemelés az eredetiben.]
Vö. SOLYMO SI TARI Emőke: „A szeretet és a szépség szigete». Adalékok Lajtha László művészetének
17–18. századi inspirációjához”, *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus), 327–336., ide: 327. E kétféle
zeneszerzői hozzáállásról lásd DALOS Anna: „18. századi relikviák”, in uő: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés
a Kádár-kori Magyarországon* (1956–1989) (Budapest, Rózsavölgyi, 2020), 321–338., ide: 321.

⁶⁰ BARTHA Dénes: *Beethoven* (Budapest, Franklin, 1939), 151–152.

⁶¹ –R –S: „Sosztakovics oratóriumának, Szabó Ferenc és Szervánszky Endre szvitjeinek bemutató-
ja”, *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.

Három évvel később, 1954. december 7-én a *Magyar Nemzet*ben Vincze Ottó *Párizsi vendég* című operettjének nyitányáról szólva állapította meg a recenzió, hogy benne „a darab ellentétes erőinek zenei jelképeként menüett és verbunkos témák kergetőznek.”⁶² Néhány hónappal korábban ugyane napilap hasábjain jelent meg kritika Polgár Tibor *Kérők* című vígoperájának bemutatójáról.⁶³ Az „íz-ig-vérig magyar hangvételi” zenében – a kritikát jegyző Kristóf Károly megfogalmazása szerint – „[a]z idegen elemek, a menüett- és keringőtémák, [sic] az idegen majmolást figurázzák ki.”⁶⁴ Ezek az „idegen elemek” Lajtha számára – figyelembe véve a nyugati zenekultúra iránti tagadhatatlan rajongását – inkább vonzóak, mintsem taszítóak lehettek, ennek ellenére azonban az ő menüettjei sem nélkülözik a belső ellentmondásokat, sőt felcsendülésük sokszor kifejezetten 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 francia festő Louvre-beli képére hivatkozik.⁶⁵ 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 sok mindent „sivatagi homokként” eltakaró, múltó idő és a feledés veszélyére, melynek következtében „ügyetlenné és bárdolatlanokká válhatunk, mint Watteau Louvre-béli képein Gilles, a fehér ruhás bohóc.”⁶⁶

A menüettek zenei jelentéstartalmát illetően figyelemre méltó a 7. és a 9. vonósnégyes (op. 49 és op. 57) harmadik tételeinek párhuzama, amelyre maga a zeneszerző is felhívta a figyelmet. Lajtha szerint a két mű közös alapját a népzenei inspiráció, különbözőségét pedig az eltérő dramaturgia adta.⁶⁷ 1953. július 26-i levelében a következőket írta Balatonszemesen nyaraló feleségének: „A VII-ik Quartettnek könnyebb volt az első tétele, s robustus az utolsó. A IX-ik-nél [sic] fordítva.”⁶⁸ A 9. kvartett említett – az idézet alapján „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.”⁶⁹ Ugyanebben a levélben található a sokat idézett megjegyzés Lajtha és a népzenei inspiráció viszonyáról: „Különböző 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!”⁷⁰

⁶² CSOBÁDI Péter: „Párizsi vendég. A Blaha Lujza Színház bemutatója”, *Magyar Nemzet* 10/289 (1954. december 7.), 7.

⁶³ KRISTÓF Károly: „Rádióbírálat. Új magyar opera”, *Magyar Nemzet* 10/64 (1954. március 17.), 2.

⁶⁴ Ua.

⁶⁵ SOLYMOSI Lajtha színpadi művei, 134–135.

⁶⁶ Lajtha levele Pap Lajosnak 1960. május 1-én. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.536:1.

⁶⁷ Lajtha feleségének távollétét a levelezés 1953. július 20. és 1953. augusztus 16. között dokumentálja.

⁶⁸ Lajtha levele feleségének 1953. július 26-án. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI Script 8.362:2.

⁶⁹ Ua.

⁷⁰ Ua.

A 7. vonósnegyesben két olyan dallam jelenik meg, mely népdalidézatként azonosítható, ezek közül az egyik egy nyugat-európai táncritmussal, a volta-ritmussal is rokonságot mutat. 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 Tari Emőke már felhívta a figyelmet, rávilágítva, hogy az utóbbi dallam nemcsak a magyar népzenevel áll szoros kapcsolatban, hanem a benne felismerhető provençe-i volta-ritmus a 16–17. századi Nyugat-Európa zenéjét is felidézi.⁷¹ Ugyanezt a dallamot Lajtha már 1937-ben egy – figyelemre méltó módon – komikus alkotása, a *Lysistrata* című táncjáték *Valse lente* című tételében is felhasználta.⁷² Mindezek alapján úgy tűnhet, mint ha Lajtha a saját zenei szimbólumaként előszeretettel alkalmazott, szinte vallomásos „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 további adalékokkal járulhat hozzá a különféle zenei inspirációk kapcsolatát illetően. A 7. vonósnegyes harmadik tételéről szólva megállapította már a szakirodalom, hogy a háromtagú forma szabályosságát tekintve ez Lajtha „legtisztább klasszikus” menüettje.⁷³ A más esetekben rendre variált, kiírt visszatérés ugyanis itt hangról hangra megegyezik, a kottában da capo megoldással („Dal segno al Fine”) szerepel.⁷⁴ A megoldás rendkívüliségének hangsúlyozására Solymosi Tari Emőke felhívja a figyelmet Lajtha megjegyzésére, melyet beszélgetőpartnere, Henry Barraud egy 1992-es interjú során idézett fel: „Ne csináljon soha olyasmit, amit egy másoló is megtehet!”⁷⁵ Solymosi ugyan konstatálja a 7. vonósnegyes menüettjének szokatlanságát Lajtha életművén belül, mégsem tesz említést annak esetleges ironikus felhangjáról.

Lajtha 7. vonósnegyesének menüettje párhuzamba állítható a 9. vonósnegyes 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 egyetlen dőcögő menüettet a vonósnegyes struktúrájában a népzene világát idéző, lendületes táncfinálé követi. 1953. július 23-án Lajtha rendkívül személyes hangnemben írt erről a zárótételről, melynek ritmusát saltarellóként definiálta. Ugyanebben a levelében azt is szükségesnek tartotta megjegyezni, hogy ezt a saltarellót nem olasz parasztok táncolják, hanem úgymond „erdélyi tündérek”: fiatal erdélyi lányok, akik a zeneszerző érintésére változtak tündéreké.⁷⁶ A kompozíció struktúrája így azt az értelmezést sugallja, mintha a menüett volna a „hamis” tánc, amit az „igazi” táncfinálé old fel.

⁷¹ SOLYMOSI *Lajtha színpadi művei*, 194.

⁷² Uo., 195.

⁷³ Uo., 188.

⁷⁴ Ua.

⁷⁵ Ua.

⁷⁶ Lajtha levele feleségének 1953. július 26-án. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI Script 8.362:2. Lajtha megjegyzése talányos, mivel ritmikája alapján a tétel inkább férfitánc lehetne.

A 9. vonósnyegyest 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 gyűjtőújtjára – többek között Etéden és Kőrispatakon is jártak együtt –,⁷⁷ így a népi tánczene felhasználása a vonósnyegyes fináléjában mindkettejük számára meghitt emlékek felidézését jelenthette.

A finom irónia mellett egyfajta játékos kétértelműség is Lajtha menüettjeinek jellemzője: a fuvolára és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 64) menüettje, a *Menuet mélancholique* karakterében Joseph Haydn moll-menüettjeinek rendhagyóan sötét hangulatait idézi fel. A tétel hangzásvilága ugyanakkor a 20. század első felének jellemző harmóniai fordulatait, impresszionizmusba hajló zeneiségét jeleníti meg, ezzel kapcsolva össze Lajtha korát a klasszika idején virágkorát élő menüettel. A zongoraszólam jellegét tekintve a tétel éppúgy lehetne lassú keringő, mint menüett, csupán a világosabb szólamvezetés, a szellős faktúra árul el különbséget, szinte a két tánc típus határán helyezve el a kompozíciót.

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-átíratban nagyobb karriert fusson be; – ezt már kivették, korrekciót is csináltam belőle, – valószínűleg a közel jövőben fog megjelenni.”⁷⁸

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.⁷⁹ Bár a szimfonikus művek apparátusában már a 19. század végétől helyet kapott a szaxofon, a kisebb együttesekben,

⁷⁷ 1942. december 31-én feleségének számol be az erdélyi gyűjtőútról, ahová Ábel elkísérte őt. Jelzet: Zenetudományi Intézet, 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.

⁷⁸ Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. A levél részleteit közli GYENGE Enikő: „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (4)”, *Muzsika* 46/6 (2003. június), 10–16., ide: 13–14. Az említett idézet a közreadott szakaszban nem kapott helyet. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

⁷⁹ 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. Lásd IGNÁCZ *Tánczene szovjetizálása*, 38.

a klasszikus kamarazenében korántsem volt jellemző az alkalmazása. A kortárs magyar napilapok a különböző divatos táncokhoz és szórakozási formákhoz kötötték ezt a hangszert, a saxofon 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 megszeretessék 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 saxofon és a dob hangja még elnyomja bennük a zeneművészet szépségei utáni vágyat.”⁸⁰

Komolyabb fórumokon is szóba került a saxofon és a jazz. Ujfalussy József 1951-ben a „programmszerűség” kérdéseit taglaló előadásában jelentette ki: „Van szerző, aki nyíltan a kizsákmányolók szolgálatába adja el magát. Az amerikai jazz-zene nyíltan és kendőzetlenül törekszik olyan alantas emberi érzések felkeltésére, amelyek az imperialisták céljait szolgálják. Ez az ő programjuk.”⁸¹ Kodály Zoltán a saxofon 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 bölcsseire kell bíznom, hogy ez ellen a jazz-áradat ellen micsoda védekezési módot tudnak kieszelni.”⁸² Ugyanakkor ő maga is használt szaxofont a *Háry János* egyik jelenetében a francia udvar zenei reprezentálására.

Bár Lajtha az *Intermezzón* kívül nem használt kamarazenéjében 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 helyet kapott a hangszer, jóllehet kivételt képez a középső évek terméséhez képest, mivel itt rendhagyó a B tenorszaxofon alkalmazása a megszokott Esz altsaxofon helyett. A kései szimfóniák egyes helyein, a kamarazenei szövémóddal kialakított zenei textúrában sokszor a saxofon 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 saxofon használata Lajtha szimfóniáiban elsősorban Ralph Vaughan Williams szimfóniáira vezethető vissza.⁸³

⁸⁰ CSIKVÁRI Dezső: „Üzemünkben szeretik a zeneművészetet. Hozzászólás »A klasszikus zene a népé« című cikkhez”, *Népszava* 82/89 (1954. április 15.), 4.

⁸¹ UJFALUSSY József: „A programmszerűség”, *Új Zenei Szemle* 3/1 (1952. január), 1–6., ide: 4.

⁸² KODÁLY Zoltán: „Egy kis számadás. Előadás a Magyar Zeneművészek Szövetségében [1962. március 8.]”, in BÓNIS Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* 3. (Budapest, Argumentum, 2007), 99–112., ide: 104.

⁸³ SELEJTO Erzsébet: *A saxofon helye a magyar zenében*. DLA disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017), 19–20. Online elérhető: https://apps.lfze.hu/nefolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/selejto_erszebet/disszertacio.pdf (utolsó letöltés: 2021. november 13.).

A zeneszerző levelezéséből tudható, hogy az *Intermezzo* komponálásakor Lajtha francia mintákra támaszkodott.⁸⁴ Mint az a zeneszerző 1954. január 21-én Leducnek írt leveléből világossá válik, a hangszert a kiadó választotta, sőt a mű megírásához egészen konkrét útmutatót is küldött egy mellékelt kotta formájában. Lajtha erős fenntartásokkal viseltetett a mintának szánt alkotás, Raymond Gallois Montbrun francia hegedűművész és komponista *Intermezzójával* szemben.⁸⁵ A darab szintén alt-szaxofonra és zongorára készült, és szintén Leducnél jelent meg 1953-ban.⁸⁶ Leduc egyébként rendszeresen publikálta Montbrun alkotásait, többek között egy másik, összesen hat tételből álló szaxofondarab-sorozatát is megjelentette, ami arra enged következtetni, hogy minden bizonnyal elégedett lehetett a komponista munkáival. Nem így Lajtha, aki többek között azt kifogásolta Montbrun *Intermezzója* kapcsán, hogy „a darab nem aknázza ki kellően a hangszert”,⁸⁷ zeneiségéről pedig ennél is élesebb szavakkal nyilvánított véleményt 1954 januárjában, a Leducnek írt levélben:

„Ehelyett a híg, folyós zene helyett egy másik darabra gondoltam, amelyet szintén az Önök cége adott ki: Ravel »Habanera«-jára. Ezzel nem állítom, hogy elértem a nagy mester magas színvonalát; egyszerűen megtettem, ami tőlem tellett.”⁸⁸

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 komponált 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: Leductól kapott első megrendelése éppen erre a darabra szólt. Mint azt Berlás Melinda említi, a *Vocalise Étude* egy évek óta folyamatosan megjelenő, pedagógiai célú sorozat részeként látott napvilágot.⁸⁹ Az 1906-ban életre hívott sorozatot a Conservatoire énektanára, Amédée-Luis Hettich (1856–1937) szerkesztette, címe *Répertoire Moderne de Vocalise-Études* volt, és a párizsi Conservatoire „hivatalos

⁸⁴ Erre Selejto is utal, amikor Lajtha művének előképei között Debussy *Rapszódiját* és 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. Lásd SELELJO *A szaxofon helye a magyar zenében*, 29.

⁸⁵ Raymond Gallois-Montbrun (1918–1994) francia hegedűművész és zeneszerző. A Conservatoire-on tanult, 1944-be elnyerte a Római díjat.

⁸⁶ Raymond GALLOIS-MONTBRUN: *Intermezzo pour saxophone alto et piano* (Paris, Alphonse Leduc, 1952).

⁸⁷ 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.): *Zenetudományi dolgozatok 1992–1994* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1994), 161–180., ide: 172.

⁸⁸ Ua.

⁸⁹ BERLÁSZ Melinda: „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949”, in FELFÖLDI László – LÁZÁR Katalin (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1992), 115–131., ide: 115.

tananyaga” közé tartozott. A sorozatban, melyben Ravel mellett (No. 20) olyan szerzők művei is napvilágot láttak, mint Gabriel Fauré (No. 1), Carl Nielsen (No. 57), Karol Szymanowski (No. 59), a 127. szám alatt jelent meg Lajtha *Vocalise Étude*-je 1930-ban.⁹⁰ 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.⁹¹

Noha a cím közvetlenül nem utal erre, Ravelhez hasonlóan Lajtha is táncot választott az *Intermezzo* formájául. Míg Ravel a spanyol habanera ritmusában írta meg darabját, Lajtha az angolkeringőt választotta. A komponista szokásához híven igen szabadon kezeli a formát, a darab összetartó erejét a szaxofonon és zongorán felváltva megszólaló, éneklő témák egymásutánjának töretlen linearitása biztosítja. Helyenként a zongora tonikai érzetet erősítő akkordokat vagy Debussy műveit idéző mixtúrákat játszik, a szaxofon pedig különféle díszítésekkel fonja körbe a melódiát. Ez utóbbi megoldás nyilvánvalóan a pedagógiai célt szolgálja, amennyiben lehetőséget nyújt a hangszerjátékosnak technikai tudása és kamarazenészi rátermettsége reprezentálására. A darab folyamán négyféle témacsoport bukkan föl, melyek közül kettő (*A* és *C*) fontosabb szerepet kap, a másik kettő (*B* és *D*) csupán dallamosságában különbözik a zongora átvezető anyagaitól.

A dallamközponú építkezés – 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 a keringő, tehát egy ritmusokból szerveződő tánc is énekszerű elemekkel gazdagodik. Ezt a ketősséget hangsúlyozza Leducnek írt levelében a zeneszerző, amikor leszögezi:

„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 éneklé el.”⁹²

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 négy meghatározó dallam közül három egyaránt feltűnik a zongora és a szaxofon szólamában is (3. táblázat). Az egyetlen olyan dallam, mely kizárólag a szaxofonon hangzik fel az *A* téma, ami kitüntetett jelentőséget nyer az által is, hogy ez nyitja és zárja a teljes kompozíciót. Ez a leginkább hangszeresű dallam:

⁹⁰ A sorozat leírása elérhető online: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43049895m?rk=42918;4> (utolsó letöltés: 2021. május 2.).

⁹¹ Eugene ROUSSEAU: „Saxophone Contest Pieces at the Paris National Conservatory 1943–1967”, in uő: *Marcel Mule: His Life and His Music* (Wisconsin, Étoile Music, 1982), 142–143.

⁹² Lajtha levele Leducnek 1954. január 21-én. Lásd BERLÁSZ *Leduc* II., 172.

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

3. táblázat. Az *Intermezzo* (op. 59) formai felépítése, a dallamokból kialakuló struktúra

nagyban épít a fúvós hangszer mozgékonyására, aprólékos díszítéseire, széles, éneklő legatóinak kifejező erejére.

Sokatmondó Lajtha harmóniai gondolkodására nézve, hogy a darabot előjegyzés nélkül kottázta 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.

A keringő csúcspontját a C téma ötödik megjelenése adja, mely imitációs szerkesztése révén az egyetlen olyan hely a darabban, ahol a szaxofon és a zongora együtt játszzák a dallamot. A hely jelentőségét a fortissimo dinamika is kiemeli, amit ezen

az egy ponton találunk meg a partitúrában. A 143–154. ütemben felcsendülő szakasz párhuzamba állítható egy másik kései kompozíció, a hegedűre és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 68) második tételének hasonlóképpen imitációs technikájával. A háromtételű szonáta a harmóniavilág nagyfokú egyszerűsödését tükrözi a korábbi Lajtha-művekhez képest, miközben az imitációs szerkesztés hangsúlyos használatával szinte a középső alkotókorszak neoklasszicizmushoz közelítő szerkesztésmódját idézi meg. A zeneszerző 1958. augusztus 29-én írt levelében éppen az imitációs szerkesztésmód viszonylagos egyszerűségéről írt,⁹³ és ezzel a képzettársítással vág egybe a darab 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.”⁹⁴ Lajtha nem sokkal ez utóbbi nyilatkozata előtt, a partitúra alapján 1962 júniusában fejezte be hegedűre és zongorára készült *Sonate en Concert*-jét. 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 imitáció mindkét tétel 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 éneklie 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. A zongora dallama azonban hamarosan megtorpan, és ezek után már végérvényesen háttérbe vonulva akkordkíséretet játszik. A hegedű kerekíti le a tételt, azt sugallva, mintha a megoldáshoz, a megnyugváshoz az egyén csak egyedül juthatna el. Az *Intermezzo A* témája némiképp ezzel a jelentéskörrel mutat párhuzamot, hiszen a darab kezdetét és végét jelenti, és mégis ez marad az egyetlen olyan téma, mellyel a szaxofon magára marad, nem tudja átadni a zongorának.

⁹³ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 29-én. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.476:1.

⁹⁴ 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., újraközlés in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 297–299., ide: 298.

Összegzés

Lajtha tánckoncepciójának ismertetése után egy-egy tipikus példán keresztül kíséreltem meg bemutatni az életműben leggyakrabban előforduló két táncművet és a keringő jelentéstartalmát. Időnként ugyan átfedések is felbukkanhatnak a két táncforma alkalmazása között – erre példa a 6. szimfónia harmadik tétele, mely menüettként és keringőként egyaránt értelmezhető –, azonban néhány önálló jellemző vonás is azonosítható a két tánc használata során. A menüettek esetében gyakori az életidegen esetlenség, mely a művek struktúráján belül a népzenevel szembeállítva tragikomikus karaktert nyer. Ezzel magyarázhatóak a menüetthez kapcsolódó mélabús asszociációk, amelyek például a fuvolára és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 64) kecses *Menuet mélancholique*-jában öltöttek alakot. A keringők – így például az *Intermezzo* – mélyén szintén mintha valamiféle szentimentális nosztalgia rejlene, hangvétele mégsem válik komikussá vagy tehetatlenné. A legmélyebb személyesség hangján szólal meg: benne visszhangzik a fiatal zeneszerző tánc és táncosok iránti rajongása, miközben előremutat a jövőbe is, hiszen Lajtha – levele tanúsága szerint – annak a felnövekvő zenészgenerációnak kívánta örökül hagyni, amely személyesen már nem emlékezhet rá.⁹⁵

⁹⁵ „Ezeket az utóbbi kompozíciókat azért tartom fontosnak, mert révükön ismernek meg s találok kapcsolatot avval a zenei ifjúsággal, amelyik már nem emlékszik reám.” Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. A levél részleteit közli GYENGE *Őnarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei* (4), 13–14. Az említett idézet a közreadott szakaszban nem kapott helyet. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

Types of Dance in László Lajtha's Oeuvre

In my essay I make an attempt to give an insight into László Lajtha's attitude to different types and representations of dance. As a composer and ethnomusicologist Lajtha's conception about the strong connection between dance and music is remarkably manifold, and raises complex questions on musical form and style, regarding how to deal with classical heritage and folkloric inspiration. After giving a summary about the reception of dance music in the changing political era of the first half of the 20th century in Hungary, and of Lajtha's relevant writings from these decades, I list the main musical features of various standard dance types applied in Lajtha's works, e.g. cancan or foxtrott. After the bird's-eye view I focus on the two most frequently-used dance types in Lajtha's compositional work: minuet and valse. On the one hand, minuets obtain a diverse meaning in the context of their placement in cyclical works, especially in the late string quartets. On the other hand the sometimes uncommon atmosphere of minuets is also an interesting feature to analyse. In the final chapter a thorough analyses of the *Intermezzo for saxophone and piano* (op. 59) is provided, which sheds light on how Lajtha built up the musical structure of a rhythmically-based dance movement with the noteworthy help of melodies.