

Ozsvárt Viktória

NÉPZENEI INSPIRÁCIÓ ÉS KLASSZIKUS HAGYOMÁNY LAJTHA LÁSZLÓ KÉSEI VONÓSNÉGYESEIBEN*

Mára már közhellyé vált a szakirodalomban, hogy a Bartók Béla és Kodály Zoltán munkássága nyomán megindult népzene kutatás évtizedekre kijelölte a magyar zene fejlődésének útját.¹ Mint Szabolcsi Bence megfogalmazta: „Mindketten [ti. Bartók és Kodály] klasszikus művészetnek érezték a magyar népzeneét.”² Így tehát nem meglepő, hogy a gyűjtések eredményei nemcsak a magyar zenetudomány kérdésselvetéseit határozták meg, hanem új impulzusokat adtak a zeneszerzésnek is. Egyrészt maga az addig ismeretlen népi dallamkincs hatott az újdonság erejével a sokszor népzene gyűjtőként is tevékenykedő fiatal zeneszerzőkre, másrészt a „mesterek”, Bartók és Kodály zeneszerzői életműve, az általuk teremtett új tradíció volt az, ami példaképként és viszonyítási pontként szolgált a közvetlen és közvetett tanítványok generációi számára.

Mindennek ellenére a népzenei inspiráció megjelenése a klasszikus kompozíciókban korántsem evidens, problémátlan tény. Egy-egy idézet vagy tematika felbukkanása összetett jelentéssel bír, többretegű asszociációkat sejtethet, amelyeknek pontos értelmezéséhez nélkülözhetetlen a történeti körülmények szemügyre vétele. A 20. század politikai változásainak következtében korszakonként más és más jelentéstartalom kötődött a magyar népi művészethez, így a népzeneét felhasználó klasszikus zeneművekhez is. Megállapítható tehát, hogy a népzeneből kölcsönzött motívumok használatának mikéntje túlmutat egy egyszerű zeneszerzés-technikai eszköz alkalmazásán, és a hozzá kötődő jelentéstartalmak révén egyfajta művészi állásfoglalásként válik értelmezhetővé.

Lajtha László – a Bartókot és Kodályt közvetlenül követő nemzedék tagjaként – az elsők között csatlakozott a népzene gyűjtő mozgalomhoz. 1911-től egészen 1963-ban bekövetkezett haláláig a mindenkorai lehetőségekhez mérten intenzíven folytatta a gyűjtést és a közreadást. Népzene kutatói munkásságának eredményeképpen

* Jelen tanulmány az NKFIH K 123819-es pályázat támogatásával jött létre. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Eősze László: „Egy nemzeti zeneszerző egyetemessége”. In: uő (szerk.): *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 175–183.

2 Szabolcsi Bence: „Kodály emlékezete”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 11–14., ide: 13.

alapvető fontosságú publikációk és dallamközreadások láttak napvilágot. Mindközben folyamatosan komponált: életművében különböző korok és műfajok stíluselemei állnak össze új egységgé, izgalmas kutatási területet kínálva a hatás- és műfajtörténet iránt érdeklődő zene-történész számára. Kései alkotókorszakában a reprezentatív, nagy hagyományú műfajok felé fordult Lajtha érdeklődése.³ A korábban jellemző zongora- és kamaraművek helyett ekkoriban a szimfóniák, misék és vonósnégyesek kerültek a zeneszerzői életmű középpontjába. Kilenc szimfóniája közül hat, tíz vonósnégyeséből pedig négy ebben az időszakban keletkezett. A műfajválasztás alakulása részben praktikus okokkal, a rendelkezésre álló előadók – Ferencsik János és a Tátrai Vonósnégyes – inspiráló jelenlétével is magyarázható (1. táblázat).

Kifejezetten Lajtha-féle vonósnégyes-típus nem létezik. Minden egyes mű önálló arculattal bír, ugyanakkor bizonyos esetekben – így például az 5. és a 6. vagy a 8. és a 9. kvartettpárok esetében – ugyanazt az alapproblémát járja körül a zeneszerző. Mindemellett mégis általánosan jellemző a vonósnégyesek esetében a népzenei anyag ötvözése a klasszikus zenei hagyományból öröklődött formával.⁶ Tanulmányomban a két leginkább explicit népzenei inspirációt tükröző vonósnégyessel, a 7.-kel és a 10.-kel foglalkozom részletesebben. Elsőként az írásbeli dokumentumok alapján összefoglalom, hogyan vélekedett Lajtha a népzene-feldolgozásról, népzene és műzene viszonyáról, a két terület átjárhatóságáról. Ezután a két vonósnégyes zenei jellemzőit veszem górcső alá, különös tekintettel a népzenei anyag felhasználásának módjára. Vizsgálom, hogy a különböző indíttatás, egyrészt a kor zenepolitikai indíttatású elvárásainak tett megfelelési kísérlet, egyfajta elfogadható kompromisszum keresése, másrészt a mélyen személyes fo-

3 Berlász Melinda: „Műfajszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében”, I–II., *Magyar Zene* XXXI/1–2. (1990), 99–107.; 193–200.

4 Az Auer-vonósnégyes Lajtha összes kvartettjét tartalmazó hangfelvételei és a partitúrán feltüntetett adatok alapján.

5 A Lajtha.hu műjegyzéke kérdőjelesen utal egy 1951-es budapesti ősbemutatóra, az 1953. május 19-re datált Párizsi előadást szintén premierként közli. Az MTA BTK ZTI koncertkatalógusának tanúsága szerint a bemutató előadásra 1951. június 2-án a Bartók-teremben került sor. Vö. Ozsvárt Viktória: „Lajtha László Magyarországon. Sajtó- és hangversenykörkép 1949-1958”. Online publikáció az MTA BTK ZTI honlapján. http://zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publikaciok/OzsvartViktoria_LajthaLaszlo_Magyarorszagon.pdf

6 A magyar zenei életből ismert példákon túl lehetséges inspirációt jelenthettek Lajtha számára a dél-amerikai, de a Párizsban hosszabb-rövidebb időre gyakran vendégeskedő Heitor Villa-Lobos (1887–1959) vonósnégyesei is. Villa-Lobos tizenhét kompozíciójának zenei anyagában szintén feltűnik, sőt gyakran elsődlegessé válik a népzenei ihletés, és szabad formaépítésükben is Lajtha kvartettjeinek ideáljával rokoníthatók. Villa-Lobos vonósnégyeseiben is nagy szerepet kap az imitáció, ugyanakkor teljes, befejezett fúgátétel nála sem szerepel. A brazil komponista 1927 és 1930 között Párizsban élt, ahol Florent Schmitt (1870–1958) francia zenekritikus személyében hamarosan elkötelezett támogatóra talált. Schmitt révén nem kizárt, hogy Lajtha találkozott Villa-Lobos-szal, vagy legalábbis hallomásból ismerhette művészetét. Ld. Eero Tarasti: „Villa-Lobos’s String Quartets”. In: Evan Jones: *Intimate Voices. The Twentieth-Century String Quartet*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009, 223–255.; Lisa M. Peppercorn: „H. Villa-Lobos in Paris”, *Latin American Music Review* VI/2. (1985. Fall/Winter), 235–248.; Antoine E. Cherbuliez: „L’adaptation du folklore brésilien au style de J.-S. Bach selon la thèse de Villa-Lobos”, *Journal of the International Folk Music Council* IX. (1957), 29–31.

Cím	Komp. éve	Bemutató	Durata ⁴	Tételek
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"	1. Andante 2. Allegro 3. Commmodo 4. Poco lento 5. Vivo
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
5. vonósnégyes (Op. 20; Cinq études pour Quatour à cordes)	1934	1948, London, Hurwitz kvartett	21' 05"	1. Allegro vivo e energico (Rythme et plénitude sonore) 2. Andante. Comme une Valse très lente (Jeu „Piano” et Délicatesee de touche) 3. Presto molto (Vélocité légère) 4. Poco adagio (Polyphonie) 5. Alla marcia (Pizzicato)
6. vonósnégyes (Quatre études pour quatour à cordes, Op. 36)	1942	1948, London?	25'06"	1. Molto allegro 2. Lento 3. Gracieux et gai 4. Prestissimo
7. vonósnégyes (Op. 49)	1950	1951.06.02. Budapest ⁵	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
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
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

1. táblázat. Lajtha László vonósnégyeseinek legfőbb adatai

galmazásmód hogyan hat magára a népzene felhasználásának módjára, miként tükröződik a különböző cél és különböző törekvés Lajtha eme két legtöbbet játszott vonósnégyesében.

Maga a jelenség, népzene és műzene ötvözése, keveredése a két terület funkciójának eredendő különbözőségei miatt eleve problematikus lehet. A Lajtha-hagyatékban fennmaradt és a zeneszerző összegyűjtött írásai első kötetében közölt, feltehetően 1948-ban készült előadásszövegben a következőket olvashatjuk:

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.⁷

Lajtha kétféle megközelítési módot különít el. Az egyik a klasszikus zene alapvetően esztétikai szemléletét vetíti rá a népzeneire és a népdalokra, ezzel szemben a másik, a tudományos szemléletmód a népzene lényegét a funkcionalizmusban, a történeti jelentőségben látja. A rituális és szociális jelentőség független az egyes dallamok esztétikai értékétől. Az átfedés Lajtha szerint nem lehetetlen, és Bartókra hivatkozik, aki bizonyos népdalokat műremeknek nevezett.⁸ A népdalfeldolgozásokról szólva Lajtha a kíséret fontosságát hangsúlyozza, mivel a népzene csak feldolgozásként kerülhet koncertpódiumra, és csak így válhat általánosan ismertté, közkinccsé.⁹ Itt ismét Bartókot idézi, aki a népdalfeldolgozásokat a korálfeldolgozásokhoz hasonlította. Lajtha szerint a régi korálfeldolgozások irodalmának gazdagsága bizonyítja, hányféleképpen „fogható fel s dolgozható fel” ugyanaz a melódia.¹⁰ Nézete szerint tehát nincs úgymond „abszolút érvényű megoldás” a népdalfeldolgozások esetében sem.¹¹ A szövegben a népzene felhasználásának ideológiai háttéréről is szó esik:

7 Lajtha László: „A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei Bartóknál, Kodálnál és saját zenémben”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 130–135.

8 Bár Lajtha nem jelöl meg konkrét forrást, a gondolat megtalálható Bartók Béla 1924-ben napvilágot látott *A magyar népdal* című munkájának bevezetésében. 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, legerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a maga frissességében, arányosan, egyszóval a lehető legtökéletesebb módon kifejezni.” Bartók Béla: „A magyar népdal”. In: Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 101–305., ide: 104.

9 1928-ban a Kultuszminisztérium akciója keretében a His Master's Voice sorozatban gramofonra rögzítették Bartók, Kodály és Lajtha népdalfeldolgozásait. Az akcióról Lajtha a Magyar Néprajzi Társaságban előadást tartott, melynek írott változata 1929-ben a *Muzsika* című folyóiratban jelent meg. Lajtha László: „A kultuszminisztérium gramofonakciója”. In: Berlász: *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I., 40–44.

10 Lajtha: *A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei...*, ide: 131.

11 Uott

Könnyű volna annyit mondanom, hogy a nacionalizmus erősödésével jutott egyre nagyobb szerepe a népzenenek a műzenében. Pedig van egy finomabb, alig észrevehető és igen erős elektromos vezeték, amely e kétféle zenét – a népzénét és a műzenét – 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.¹²

Lajtha banalitásnak, túlzó egyszerűsítésnek tekinti azt a vélekedést, miszerint az erősödő nacionalizmus szorosabbra fűzte népzene és műzene viszonyát. A jelenség ilyenfajta árnyalása talán a politikai és történelmi események miatt vált szükségessé. 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.¹³ 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”.¹⁴ Az interjúban Kodály mellett Lajtha és Bartók is nyilatkozott.¹⁵ Lajtha a múzeumi népzene gyűjteményről, Bartók pedig a népdalok rendszerezési elveiről fejtette ki gondolatait.

1948-as előadása utolsó szakaszában Lajtha az úgynevezett *folklore imaginaire* kérdését járja körül. Saját műveinek lehetséges népzenei gyökereiről ejt néhány szót, majd zenei példaként egy vonósnégyese-zárja mondandóját. Sajnos nincsenek információink arra vonatkozóan, hogy az előadás illusztrálásaképpen melyik kvartettjéből idézett a zeneszerző – az előadás dátuma alapján nagy valószínűséggel az 5. vagy a 6. vonósnégyes hangozhatott el. A szövegből mindenestre kiviláglik az alapvető különbség, mely a rituális és kollektív népzénét, illetve az esztétikai és individuális magas művészetet két, egymástól lényegében különböző funkcióhoz rendeli hozzá. Szintén feltűnő a szerteágazó problémakör, melyet a népzenei feldolgozások kérdése felvet. A következőkben két esettanulmány segítségével mutatom be népzene és műzene kapcsolatának lehetséges formáit.

Lajtha 1950-ben komponált 7. vonósnégyesét az 1951 júniusi ősbemutatót követően az I. Magyar Zenei Hét kamaraestjének zárószámaként vitte sikerre a Tátrai Vonósnégyes. A későbbi sajtóhíradásokat áttekintve láthatjuk, hogy a kompozíciót Tátraiék számos hangversenyükön tűzték műsorra itthon és külföldön egyaránt, így bemutatója után sem került le a koncertprogramokról. Az 1953-as szovjetunióbeli turnéjukról szóló bírálat – melyet Tátrai beszámolója alapján re-

12 Lajtha: *A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei...* 130–135., ide: 130–131.

13 Kodály Zoltán: „A magyar dalkincs”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés*, 3. Budapest: Argumentum, 2007, 17. Bónis csak Kodály nyilatkozatát közli, a többszereplős interjú teljes formájában megtalálható: Fábian Ernő: „A magyar dalkincs”, *Magyar Dal* XXVIII/5. (1923. május), 1–4.

14 Uott, 2–3.

15 Uott, 2–4.

konstruálhatunk – hangsúlyozta a mű nagy közönségsikerét, ugyanakkor megjegyezte: „bármily szép a vonósnégyes, tartalmilag mélyebb lehetne”.¹⁶ A hazai recenzensek egyértelmű elismeréssel beszéltek Lajtha művéről. Kiemelik többek között „csodásan üde és népien egyszerű”¹⁷ hangvételét, valamint „a népzene termékenyült dallamvilág”¹⁸ és a „tiszta, egyszerű szinte akvarell-technikával föl rakott harmóniák”¹⁹ együttes jelenlétét. Mindezek a jegyek a később folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként megnevezett zenei irányzat jellemzői közé tartoznak.²⁰

A kompozíció – mely még a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökének, Szabó Ferencnek is elismerő szavait vívta ki²¹ – a népi és a klasszikus hagyomány ötvözésének példajaként mintegy Lajtha 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 irányelveit.²² Mivel Lajtha a későbbiekben egyértelműen eltávolodott ettől a komponálásmódtól, feltételezhetjük, hogy az új társadalmi berendezkedés hajnalán egyfajta kísérletképpen, talán egy elfogadható kompromisszumot keresve alkotta meg 1951-ben formailag kifejezetten konvencionális kvartettjét – nem nélkülözve benne egy bizonyos fokú ironiát sem. Ez az ironia az adott mű formai egyértelműsége, simasága és a teljes életmű formabontó törekvése, a tradíciók kötöttségeitől mentes zenei építkezés különös ellentétéből fakad.²³

A 7. vonósnégyes ötvözi a népi asszociációkat ébresztő motívumokat a klasszikus zenéből ismert formaépítéssel. Négy tételből áll, a tételek elrendezése a műfaji tradíciót követi, miközben tematikája a népzeneből merít ihletet: egy gyors, szonátaformában megírt nyitótétel után egy népi siratót stilizáló lassú tétel hangzik el. A harmadik tétel menüett, a zárótétel pedig népi táncfnálé, melynek harmóniai a klasszikus összhangzattan szabályai szerint könnyen értelmezhetőek maradnak. A dallamépítés világos egységekből, többnyire szimmetrikusan alakul ki,

16 Kristóf Károly: „Hazaérkeztek a Szovjetunióban járt magyar művészek. Tátrai Vilmos beszámol a háromhetes hangversenykörútról”, *Magyar Nemzet* 1953. december 29., 2.

17 sz. i. [Szélnyi István]: „Bartók Fesztivál. A Tátrai vonósnégyes estje”. *Magyar Nemzet* 1958. október 2., 4.

18 Raics István: „Magyar művek a Tátrai vonósnégyes estjén”. *Népszabadság* 1958. október 4., 4.

19 Uott

20 Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus. Egy fogalom elméleti forrásairól”. In: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 139–146.

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

22 Ezek közé a művek közé tartozik például az 1946-ban komponált *Quatre hommages* (Op. 42), mely még a szovjet direktíva megfogalmazása és érvénybe lépése előtt született, ugyanakkor a népi és a klasszikus tradíció egybeolvasztásával, világos szerkesztésmódjával akár az 1950-es évek elvárásaitól sem lenne idegen. Dallamvilága helyenként népi fordulatokat idéz, az első és a második tétel szerkesztése Jannequin és Couperin technikáira hivatkozik. Bemutatójára 1957 áprilisában került sor a Budapesti Fúvósötös előadásában.

23 Robert Hatten szerint az ironia valamely állítás vagy cselekedet és az annak ellentmondó realitás közötti feszültségből jön létre. Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation Advances in Semiotics*. Indiana University Press, 1994, 172.

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. Bár fennmaradt nyilatkozatai későbből, az 1950-es évek második feléből származnak. Azonban a szonátatétel hiánya és a sajátos formaépítkezés miatt nem alaptalan a feltevés, hogy nézetei már korábban is hasonlóak lehettek:

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

2. táblázat. A 7. vonósnyegyes 1. tételének formai felépítése és hangnemi struktúrája

Lajtha kései műveiben sem találunk a 7. vonósnyegyeséhez hasonlóan világos szonátaformát. Itt azonban helyén van minden: a fő- mellék- és zárótéma egyértelműen azonosítható, és a klasszikus formatan által megkívánt karakterrel bír. Jól felismerhető a viszonylag rövid kidolgozási rész kezdete, majd a repríz, mely ugyan H-dúrból indul, és csak a frappáns codában érkezik vissza 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”.²⁴ Bár a levélben szó sincs semmiféle 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 példájaként.

A második tétel mintha ismét egyfajta paródiát rejtene: a hídformában komponált tétel középponti szakaszában a „Szegény legény” dallama visszhangzik – ám ezúttal az eredetileg moll dallam dúr környezetben jelenik meg, a témafej dúr lezárást kap. A harmóniai változást a kiszélesített ritmus – a nyolcadok helyett negyedekben lefelé lépő hármashangzat-felbontás – kissé hivalkodva hangsúlyozza. Nem ez az egyetlen mű, ahol Lajtha idézi a „Szegény legény” dallamát. 1942-ben befejezett 6. vonósnyegyesének (Op. 36) második tételében (Lento) egyszer már fölbukkant, akkor mollban, nyugtalanító motívumtörödékekhez továbbvezetve, a zenei narratíva egyik fontos elemeként. A 7. vonósnyegyes második tételében (Molto tranquillo) ismét megjelenik a „szegény legény”, ezúttal magára öltve a korszak elvárásainak megfelelő optimizmust. Kínálkozik továbbá a feltevés, hogy Lajtha egyfajta nyílt, ugyanakkor mégis könnyen kimagyarázható utalásnak számhatta a téma megjelenését Szabó 1950-ben komponált *Ludas Matyi* szvitjének má-

24 Lajtha levele Weissmann Jánosnak. MTA BTK ZTI Lajtha-hagyaték, MZA-LL-Script 8.464:1.

sodik tételére, melynek főtémája szintén a „Szegény legény” dallama. A *Jobbágyors* címet viselő lassú tételben a dallam ritmusa szintén átalakítva: 6/8-ban, pontozott képletekkel szerepel. (1–3. kotta).

1. kotta: Lajtha László 6. vonósnégyes (Op. 36), 2. tétel (Lento), 28–29. ütem

A népdalból inspirációt merítő lassú tételt bicegős 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 tételtípusát idézi: *Le chapeau bleu* című operájában az 5/4-ben írt dallam az inas komikus figurájához társul.²⁵ Az 1955-ben befejezett 6. szimfónia harmadik tétele (Allegretto grazioso) szintén hasonlóan váltakozó ütemekből épül fel. Ez utóbbi tétel hangulata azonban lényegesen különbözik a 7. vonósnégyes menüettjétől, közép része sokkal kevésbé egyértelműen építkezik, eltávolodik a táncos karaktertől. Mindezt figyelembe véve – és mint azt Solymosi Tari Emőke is megállapítja – a háromtagú formát tekintve a 7. vonósnégyes harmadik tétele Lajtha legtipikusabb menüettje. A más esetekben rendre variált, kiírt visszatérés itt hangról hangra ugyanaz, a kottában *dal segno al Fine* utasítással szerepel.²⁶ Solymosi a megoldás szokatlanságának hangsúlyozásá-

25 Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában.* PhD-disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011, 173.

26 Uott, 188.

VI. I 8^{va}

VI. II 8^{va}

Vle *cant.*

Vlc. p dolce

(8)

2. kotta: Lajtha László: 7. vonósnégyes (Op. 49), 2. tétel (Molto tranquillo), 28–33. ütem

Andante

Ob. I

Cor. ingl. *mp molto espress.*

Cl. in La

VI. I *p*

Vle

Ob. I

Cor. ingl.

Cl. in La

VI. I

Vle

3. kotta: Szabó Ferenc: Ludas Matyi szvit, 2. tétel (Jobbágsyors, a deres), 1–9. ütem

ra idézi Lajtha Henry Barraud által közölt megjegyzését: „Ne csináljon soha olyasmit, amit egy másoló is megtehet!”²⁷ Solymosi ugyan konstatálja a 7. vonósnyégyes menüettjének szokatlanságát Lajtha életművén belül, mégsem tesz említést annak esetleges ironikus felhangjairól. A fentiek fényében azonban kétségtelenül meglepő, és többnek tűnik pusztá véletlennél, hogy a 7. vonósnyégyesben a szonátaforma iskolapéldája és a dúrrá változtatott moll dallam után egy *da capo* formával rögzített, azaz a másoló által is befejezhető menüett hangzik el.

A zárótétel fordulatairól a bécsi klasszika, azon belül is leginkább Mozart kamaraműveire asszociálhatunk. Ilyen például a klasszikus rondótémákat idéző, hármashangzat-felbontást körülíró, nagy ívű 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 szólóamában. A 20. ütemtől a felfelé törekvő és ott nyitva maradó dúrhármashangzat-felbontás a második megszólaláskor kissé díszítve, nyolcadokkal sűrűbbé téve hangzik el (4. *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 (5. *kotta*). Mindkét tétel alaphangneme D-dúr, Lajthánál az alaphangnemben, Mozartnál már a domináns hangnemben járunk. A hangnemen túl a dinamikai különbség is szembeűnő, ugyanakkor a motívum feldolgozása, a díszítés jellege azonos. Ilyen módon Lajtha a klasszikus zenei hagyományhoz látványosan kötődve kerekíti le a kompozíciót.

Mozart művészete különösen közel állt Lajtha zenei ideáljához. Leveleiben számos utalást találunk a bécsi klasszikus mester stílusára, sőt mint arra Solymosi Tari Emőke felhívta a figyelmet, a zeneszerző hasonló szavakkal jellemzi Mozartot, mint később, más helyűtt saját magát.²⁸ 1941-ben Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából a Nemzeti Zenedében hangzott el Lajtha előadása Mozarttról, melyben a következő jellemzést találjuk: „finom lélek, amelyik könnyen reagál minden külső hatásra. Érzékeny, sokfélét befogadó természet, akinek nemcsak lelkét, hanem művészetét is gazdaggá tette az élet.”²⁹ 1962-ben Erdélyi Zsuzsanna feljegyzései szerint pedig a zeneszerző a következőképp vallott saját magáról: „minden külső hatásra – természet, művészet, ember – a legfinomabb rezdülésig reagáltam. [...] Ma, 70 éves koromra ugyanolyan érzékeny vagyok, mint amikor vissza tudok emlékezni.”³⁰ Solymosi megfigyelését továbbgondolva, ugyanezért lehet érdekes, amit az említett előadásban Lajtha Mozart humoráról ír:

27 Uott

28 Uott, 117.

29 Solymosi Tari Emőke: „Lajtha László: Mozart”, *Magyar Zene* XLII/1. (2004. február), 82–86., ide: 85.

30 Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Közr.: Solymosi Tari Emőke. Budapest: Hagyományok Háza, 2010, 67.

VI. I. *p arco*

VI. II. *p, spicc.* *sempre p e spicc.*

Vle. *p, spicc.* *sempre p e spicc.*

Vlc. *p* *sempre p*

4. kotta: Lajtha László: 7. vonósnégyes (Op. 49), 4. tétel (*Molto vivace*), 21–24. ütem

Fl. *f*

VI. *f*

Vle. *f*

Vlc. *f*

5. kotta: W. A. Mozart: D-dúr fuvolanégyes (K. 285), 1. tétel (*Allegro*), 51–54. ütem

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 nagyskalájú 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.³¹

31 Solymosi Tari: Lajtha László: Mozart, 85.

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”. Nála is „együtt van a mosoly és a könny”. 1962-ben 10., „Wilmslow” szimfóniájának terveiről – ismét csak feleségének – így referált: „ha lehet könnyes boldog szimfóniát írnom, »Wilmslow« lesz a neve.” Wilmslow angliai város, ahol a zeneszerző 1962-es külföldi útja során tizennégy év után viszontláthatta fiait, találkozhatott menyével és unokáival.³² Mindez segíthet annak megértésében, hogy mit is jelenthetett Lajtha számára a klasszikus ideál, és miért vonzotta a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus terminusával leírható stílus.

Szabó Ferenc a 7. vonósnyégest értékelve a magyar népzene szerepét hangsúlyozza, és üdvözli Lajtha eltávolodását az úgymond „európai kozmopolitizmus és formalizmus szellemétől”.³³ Fél évvel később, a *Magyar Nemzet* 1952. május 8-i lapszámában Asztalos Sándor a következőképpen fogalmaz:

Tavaly, különösen a VII. vonósnyégesnél, 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.³⁴

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. vonósnyégesben egyaránt. Fogalmazásmódjából arra következtethetünk, hogy Lajtha művét Asztalos a zeneművészetet új irányba terelő szocialista realista direktíva eredményeként szemléli. Mindezekből nyilvánvaló, hogy a hazai művészetpolitika a magyar zeneművészet reprezentatív eredményeként könyvelte el Lajtha vonósnyégesét. A zeneszerző maga is sikerültnek tekintette és közérthetőnek tartotta az Asztalos által nagyra becsült műveit. 1952. április 10-én kelt levelében a 3. vonósnyéges (Op. 11) philadelphiai bemutatójáról és a Curtis kvartett³⁵ interpretációjáról szólva megjegyzi:

Kár, hogy éppen a harmadik quartet-et játszották Helyesen kritizáltad meg, Ábikám, s kíváncsi volnék hasonló őszinte véleményedre, miképp hatottak Rád a lassú tételek. Mondom, pech, hogy ez a mű jutott kezeik közé, mert az első két quartet-em is nagyobb sikert ért el volna [sic] nem is beszélve a mostani hetedik vagy nyolcadik vonósnyégesemről. Ezeket bizonyára állandóan műsorukon tartották volna.³⁶

32 Lajtha László datálatlan levele feleségének. MTA BTK ZTI Lajtha-gyűjtemény. MZA-LL-Script 8.621.

33 Szabó: *Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek*, 14.

34 Asztalos Sándor: „Lajtha: VIII. vonósnyéges”, *Magyar Nemzet* 1952. május. 8., 5.

35 A philadelphiai Curtis vonósnyéges 1932-ben alakult a Curtis Institute of Music egykori hallgatóiból.

36 Lajtha levele fiainak 1952. április 10-én. MTA BTK ZTI Lajtha-hagyaték, MZA-LL-Script 8.343:2.

A recenziót és Lajtha megnyilvánulását összevetve hasonló megfigyelést tehetünk, mint a Bartók-vita nyilvános dokumentumainak és Lajtha saját, szigorúan csak privát körökben hangoztatott véleményének különös egybevágásait szemlélve.³⁷ Az esztétikai preferenciák tekintetében nemegyszer a művészetpolitika irányelveket gyártó, vezető köreivel azonos oldalon találta magát, mégis gyökerelesen más szempontok alapján ért el saját művészi ideáljaihoz.

A 7. vonósnégyesben – akár szándékosan kifigurázva a korszak kívánalmait, akár egyfajta kísérletképpen – Lajtha látványos, már-már külsőséges elemekkel hangsúlyozta művének kötődését a népzenei és a klasszikus zenei hagyományhoz. A 10. vonósnégyes ezzel szemben személyes élmények zenei megjelenítése, és bensőséges mondanivalót hordoz.

Bár a *Színház és Mozi* 1954-es számában „jelentős eseményként” harangozza be Lajtha új kvartettjének bemutatóját, a 10. vonósnégyesről mégis viszonylag kevés korabeli sajtóhíradás maradt fenn.³⁸ 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 reminiscenciákat” emleget. Mindazonáltal leszögezi, hogy „Lajtha ez új műve értékes nyeresége a vonósnégyes-irodalomnak”, az első hegedű szólama pedig „a zenei csemegék közé tartozik”.³⁹

Az 1953-ban befejezett kompozíció népzenei idézetei ellenére jól érzékelhető távolságot tart a korszak művészetpolitikai elvárásaitól, a népies dallamcsokrok és szvitek világától. Zenei anyagát tekintve egyedi megoldásokat rejt, a feldolgozás módja által felvetett kérdések elemzése fontos adalékokkal kecsegtet népzene és műzene viszonyát illetően. A vonósnégyesről és annak ihlető forrásairól szólva 1954 szeptemberében kelt levelében Lajtha egyik konkrét népzenei gyűjtőútjára hivatkozik, sőt az adatközlőt is megnevezi:⁴⁰ a kőrispataki primás, Kristóf Vencel és bandája által játszott dallamokat emelt be a vonósnégyesbe.⁴¹ A *Népzenei monográfiák* harmadik kötetének, a *Kőrispataki gyűjtésnek* dallamanyagát megvizsgálva azonosíthatók a kvartettben felhasznált, kisebb-nagyobb mértékben megváltoztatott dallamok.⁴² A kompozíció alcíme – „Udvarhelyszéki szvit” – ugyancsak a gyűjtésre, a huszonkét év után, 1940-től ismét lehetővé vált, nagy jelentőségű erdélyi gyűjtőutakra utal egy évtized távlatából.⁴³ Ugyaninnen származó, sőt részben ugyanezen

37 Danielle Fosler-Lussier: *Music divided*. „Bartók's Concerto for Orchestra and the Demise of Hungary's 'Third road'”, 1–27.; Lajtha–Weissmann levelezés

38 N. N.: „Ilyen lesz az őszi hangversenyévad”, *Színház és Mozi* VII/36. (1954. szeptember), 22.

39 W. A. [Werner Alajos?]: „Zenei krónika”, *Magyar Nemzet* 1954. október 21., 5.

40 Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

41 Lajtha egy esetben nem Kristóf Vencel, hanem Péter Géza primás által játszott dallamot használt fel az első tétel csellódallamában. Ezen a felvételen Kristóf bőgőzött.

42 Lajtha László: *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955 (Népzenei monográfiák III.).

43 Berlász Melinda: „Dokumentumok az 1940–1944-es erdélyi gyűjtések és hangfelvételek történetéhez”, *Magyar Zene* XXXIII/2. (1992. június), 115–137.

dallamokat 1952-ben úgymond „megélhetési céllal” is meghangszerelte a zeneszerző *Négy udvarhelyi tánc* vagy *Udvarhelyi táncok* címmel népi zenekarra.⁴⁴ Ez utóbbi művének opusszámot nem adott. Lehetséges azonban, hogy ez az Állami Népi Együttes számára készített feldolgozás adta a vonósnégyes alapötletét. 1953. július 20-i levelében legalábbis Lajtha a készülők kvartettéről számol be feleségének 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.”⁴⁵ Bő egy évvel később, 1954. szeptember 17-én kelt levelében így jellemezte: „Ez az első népdal-feldolgozás, melynek opus-számot adok.”⁴⁶ Az idézett levél további, bensőséges hangvételi megfogalmazásai a vonósnégyes inspirációs forrásai között mélyen személyes élményeket sejtetnek.

10. vonósnégyes – tétel, ütemszám, karakter	Kőrispataki gyűjtés – sorszám, a tánc neve	Megjegyzések a Kőrispataki gyűjtés dallamközlései alapján
I. 1–12.	34. Erdélyes lassú	„Szeress, szeress csak nézd meg kit”
I. 30–53.	21. Marosszéki	Péter Géza a prímás, Kristóf Vencel bőgőzik. „A vonót erősen megrántja és így hozzáér a szomszéd húrhoz.”
II. Plus vite	27. Sebes csárdás	Lajtha megjegyzései a „reája” és „figurája” váltásairól.
II. très tendre	36. Erdélyes lassú	–
III. 1–3.	32. Erdélyes lassú	„Jazt gondoltam, amíg élek”
III. 16–25.	32. Erdélyes lassú	„De jén abba megcsalódtam”
IV. 1–38.	4. Erdélyes	
IV. 135-től a tétel végéig	24. Cigánycsárdás, gyors csárdás	Idézi Kristóf Vencel: „Cigánytánra 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 multság volt. Férfiuk mulattak és akkor húztuk ezt a mozsikát”

3. táblázat. A Kőrispataki gyűjtésből a 10. vonósnégyesbe átemelt dallamok

A vonósnégyesben hangsúlyos helyre kerül a lakodalom szokásköréhez kötődő gyors csárdás. A zárótétel második nagy tematikus részeként az egész kompozíciót ez a dallam teljesíti ki. Talán azért is került ennyire jelentőségteljes szerepbe, mert a zeneszerző távol élő fiainak vagy még inkább menyének egyfajta „nászajándékképpen” kívánta megmutatni, milyen is a magyar népzene, a falusi multság, a falusi lakodalom.

44 Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

45 Lajtha levele feleségének 1953. július 20-án, MZA-LL-Script 8.361:2.

46 Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

A kíséret és a dallam viszonya tükrözi a népi zenekarok előadásmódját. Mindig a vezető, a primás kezdi a melódiát, majd az együttes tagjai, miután ráismer-tek, csatlakoznak hozzá. Többnyire hosszan tartott vagy repetált akkordok fölött bontakozik ki a primás gazdagon díszített figuráit idéző textúra. Különbség azonban a népi lejegyzésekkel szemben, hogy a vezető szólamot nemcsak a hegedű kapja meg, hanem éppúgy részesedik a szólókból a brácsa és a cselló is. Ez jótékonyan hat a zenei szövet változatosságára, ugyanakkor eltávolodik a kvartettjáték évszázados tradícióitól, a bonyolult, kamarazenei szövésmodtól, a gondosan ki-munkált polifóniától. A kamarazenélés mellérendelő viszonyai helyett jól érzékel-hető hierarchia alakul ki, a vonósnégyes folyamán szinte végig egyetlen hangszer tölti be a vezető szerepet. Lajtha a népi dallamot általában a maga természetességében engedi érvényesülni, a szólót játszó szólamok a népzenei lejegyzésben talál-ható figurákat követik.

A harmonizálásról szólva különös figyelmet érdemelnek a kíséretben váratlan helyeken felbukkanó disszonáns akkordok. Különösen feltűnő és a műzenei fel-dolgozás eredményeként értelmezhető ez a jelenség azokon a helyeken, ahol a né-pi dallam partitúra-lejegyzésében egyértelműen tonális harmóniak vonulnak vé-gig. Példaként említhetjük a 10. vonósnégyes első tételében a 25. ütem fősúlyát, ahol a dallamhangszer – az első hegedű – egy C hangot ír körül, míg a kíséreszóla-mokban ezzel egyidejűleg egy A-D-G-Esz akkord szólal meg. A publikált lejegyzés-ben ezen a helyen (*Kőrispataki gyűjtés* 34. szám 11. ütem) nincs ennyire kielezett „hamisság”, egy C-dúr kvartszext hallható, gyakorlatilag C alapú nónakkord-fordít-ás, egyfajta bennragadt D basszussal. Hasonló népi játékmód leírását találhatjuk meg a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában (6–7. kotta a §§§. oldalon).⁴⁷ Ezzel rokonítha-tó hely a hídformában komponált második tétel középrészében a szintén C körül mozgó dallam alatt felhangzó cisz-moll hármashangzat, mely egy e-moll és egy D-dúr hármast köt össze, mintegy alulról csúszik rá a D hármashangzatra. Lajtha ép-pen a kőrispataki banda játékaról szólva, és éppen a 10. vonósnégyes formálódásá-nak idején vetette papírra *Egy „hamis” zenekar* című tanulmányát – melynek részle-tei az 1955-ben publikált *Kőrispataki gyűjtés* előszavában is helyet kaptak –, így feltételezhetően élénken foglalkoztatta ekkoriban a kőrispataki banda játékmód-ja.⁴⁸ Az elsöre meglepő, félreintonálnak ható akkordok és a hasonló, disszonan-

47 Lajtha a nagy- és kisbőgőről szólva kifejti: „ritmusbéli szerepe elsődlegesebb, mint az, hogy a harmó-nia basszusa. Különösen, ha tánc alá játszik a banda, hagyja abba a harmónia alaphangjának meghú-zását és elkezdi a basszust különböző ritmusokban ismételni; mintegy dobol, ritmus figurát játszik, elszabadul a 'dúvó' 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 szere-pel, mint harmóniailag kellene, – nem bánt senkit.” Lajtha: *Kőrispataki gyűjtés*, 8.

48 „Különösen akkor hangzik 'hamisnak' az együttes, ha az egyik hangszer tudatosan (variáláskor), vagy tévedésből elhibáz egy-egy hangot, amelyet a másik hangszer helyesen játszik.” Uott, 5. Ugyan-erről a kérdésről szintén Lajtha László: „Egy 'hamis' zenekar”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán születésének hetvenedik évfordulója alkalmából*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (Zenetudományi tanulmányok I.), 169–199.

ciát eredményező figurációk a spontaneitás erejét, a népi játék atmoszféráját kölcsönzik a lejegyzett műzenei kompozíciónak. Mint a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában Lajtha leszögezi, a kőrispataki muzsikuskok korántsem „Dorfmusikantok”, hanem nagy stílusismerettel és hangszeres tudással rendelkező zenészek, csak éppen együttesként, harmóniai szempontból „igen hamisan” játszanak.⁴⁹ Hamisságuk azonban nem egyedi sajátosság, mivel Lajtha korábbi gyűjtőútjain is találkozott már hasonlóan muzsikáló falusi bandákkal.⁵⁰

6. kotta: Lajtha László: 10. vonósnégyes (Op. 58), 1. tétel (Très lent) 25. ütem

7. kotta: Lajtha László: Népzenei monográfiák – Kőrispataki gyűjtés. 34. számú dallam, 11. ütem

49 „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: *Kőrispataki gyűjtés*, 3.

50 „Emlékszem egy nógrádi bandára, amelynek összetétele a következő volt: hegedű, klarinét, cimbalom, kontra, bőgő. [...] A cimbalmosnak nyakbavetős cimbalma volt; kemény verővel verte a húrokat, kemény, kopogós, megsörrenő hangja ki-kihangzott a bandából. Rendszerint a dallamot játszotta, de hang-repetícióval, másképpen díszítve, másképpen körülírva, másképpen játszotta, mint akár a hegedű, akár a klarinét. A nagybőgő megrántott vonóval játszott hangjai eléggé kivehetők voltak. A bőgő patronokat, formulákat játszott. Ezeket szabadon cserélgette és bizony harmóniailag igen gyakran semmi köze sem volt a melódiához. A kontrás épp olyan szabadon, helyükről el-elcsúszó patronokkal dolgozott, mint a bőgő.” Lajtha: *Kőrispataki gyűjtés*, 3.

A harmonizálás mellett a dallamépítést, a melódiák díszítését, notációját is érdemes közelebbről megvizsgálnunk, különös figyelmet fordítva az eredeti népi lejegyzéseknek a vonósnyegyesebe beépített változataira. Korábban már idézett levelében Lajtha utal 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.⁵¹ A vonósnyegyeseben található figurációk hasonlítanak a népi lejegyzésekre, sokszor megegyeznek velük. Ahol a lejegyzésekhez képest ritmikai egyszerűsítésekkel találkozunk, a szerzői szándék rögzítése ott is messzemenően pontos, és egy klasszikus kottán nevelkedett játékos számára is tükrözi az eredeti dallam jellemzőit. Máshol a vonósnyegyese kotta képe szinte hangról hangra megegyezik a *Kőrispataki gyűjtés* lejegyzéseivel, ornamentikájával. Az *Udvarhelyi táncok* esetében jellemzően csak a szólólista szólama ugyanolyan precíz és bonyolult, mint a lejegyzésben. Az Állami Népi Együttes számára hangszerelt változatnál Lajtha a szólólistában bízhatott, az együttes egészét azonban feltehetően kevésbé tartotta kvalifikáltnak, mint a Tátrai Vonósnyegyese tagjait.

Lajtha korábban már idézett levelében a következőképpen fogalmaz: „ha meghallgatnátok, – és hiszem, hogy meg is fogjátok hallgatni, – feleségeitek szíve bele fog sajdulni. Olyannak csináltam.”⁵² 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. vonósnyegyese harmadik része lassú és gyors szakaszra oszlik. A lassú szakasz kezdete ringatózóva, bölcsődalszerűen indul, szinte előreutalva az 1955 és 1957 között zongorára komponált *Trois berceuses* zenei megoldásaira. Az előadói utasítás – „bercant” – szintén ezt a hangulati kapcsolatot támasztja alá. Ez a lépegető, ringató figura, melyből a tétel jellemző kísérfőfigurája 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 befoglalta a 10. vonósnyegyese narratívájába. Saját életében is tapasztalhatta a „megcsalódást”, a kényszerű „elmaradást” legközelebbi családtagjaitól, gyerekeitől, menyeitől. A 10. vonósnyegyese harmadik tételében az említett dallam két, egymástól

51 Erről a kérdésről a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában Lajtha a következőket írja: „Végül itt van a kolorálás. Ahogy a kiváló barokk énekesek vagy hegedűsök sohasem énekelték vagy játszották a dallamot úgy, ahogyan ez a kótában leírva található, hanem ki-ki a maga egyénisége szerint, a stílus határolta területen belül egyénileg kolorálta dallamát, úgy díszíti arabeszkekkel a darabot a cigány is. A díszítés mindig rögtönzött. Ha többször játssza a dallamot, rendszerint más és más. A szép és gazdag díszítés hangszerszerűvé változtatja az eredetileg szöveges, énekelt dallamot. Sajátos érzelmi kifejezést ad az ilyen módon egyénileg formált szöveges és eredetileg is hangszeres melódiának.” Uo. 5.

52 Idézet Lajtha László 1954. szeptember 17-én kelt, fiainak címzett leveléből, MZA-LL-LI, „Script 8.378:2.

♩ = 66

VI. I. *p, bercant > pp > ppp* *toujours ppp*

VI. II. *p, bercant > pp > ppp*

Vle. *p, bercant > pp > ppp > p, en dehors*

Vlc. *p > pp ppp*

8a kotta: Lajtha László: 10. vonósnégyes (Op. 58), 3. tétel (Lent mais allant) 1–5. ütem

Giusto ♩ = 126

Jazt gon - dol - tam a - míg é - lek ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja

ja ja ja Min - dig jó na - po - kat é - rek

8b kotta: Lajtha László: Kőröspataki gyűjtés, 32. sz., 1–6. ütem („Jazt gondoltam, amíg élek”)

messzire kerülő részletre bontva jelenik meg, a harmadik és negyedik dallamsor csak egy közbeékel, másfajta tematikát bemutató tízütemes szakasz után veszi kezdetét. A dallam ilyesfajta tagolása, az eredetileg összetartozó népdalsorok szimbolikus szétválasztása Lajtha aktuális élethelyzetének meghasonlottságát is tükrözi (8a–b, 9a–b kotta). A népzenei idézetet a 10. vonósnégyesben, és különösképpen a zenének ezen a pontján Lajtha tehát a legmélyebben individuális szerepkörbe utalja. 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 „vágynak arra, hogy valahová tartozzon”.⁵³

53 Vö. Lajtha: A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei... 130–135., ide: 131.

♩ = 80

VI. I. *pp*

VI. II. *pp, simple et tendre*

Vle. *pp*

Vlc. *pp*

9a kotta: Lajtha László: 10. vonósnégyes (Op. 58), 3. tétel (Lent mais allant) 16–17. ütem

♩ = 132

De jén ab - ba meg - csa - lód - tam

9b kotta: Lajtha László: Kőröspataki gyűjtés, 32. sz., 9–10. ütem („De jén abba megcsalódtam”)

abstract