

MŰHELYTANULMÁNY

Biró Viola

MEGJEGYZÉSEK LAJTHA LÁSZLÓ SZERENÁDZENÉJÉHEZ*

A harmincas évek közepén Lajtha László egyik Párizsban adott interjújában így nyilatkozik: „Miként a festészetben, a zenében is létezik egy Párizsi Iskola [École de Paris], amelyhez egyaránt tartoznak külföldi és francia muzsikusok. Ismertetőjegyeit inkább pozitív, semmint negatív törekvések alkotják. Ezenkívül megtalálható benne az egészséges hangzásigény, a hangzása, amely lehet új, meglepő, de mindig szép, kiegyensúlyozott és meggyőző”.¹ Az idézet a kortárs zene terjesztését szolgáló párizsi Triton egyesület jellemzésén túl közvetetten a zeneszerző saját stíluseszméjéről árulkodik. Lajtha saját művészi hitvallását fogalmazza meg azon kultúra jellemzéseként, amelyhez ő – sokrétű, intenzív tevékenysége és kiterjedt kapcsolatai révén – oly sok szállal kötődött. Zeneszerzői természetének egyik legfontosabb táptalaja a francia kultúra, amelyben rendkívüli művészi érzékenysége leginkább kibontakozhatott.² A továbbiakban tárgyalandó szerenád koncepciója Lajtha életművében szorosan összefügg zenéjének francia vonatkozásaival.

A szerenád több évszázadra visszanyúló hagyománya a 20. században fordulóponthoz ért.³ A 16. századtól dokumentálható története során a műfaj számos

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és Kutatócsoportja, valamint Népzene- és Néptáncutató Osztálya és Archívuma által Lajtha László halálnak 50. évfordulójára alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás írott változata. A tanulmány megjelenését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0022 „Aktív szakmai fejlesztés az LFZE Doktori Iskolában” projekt támogatta.

- 1 Claude Chamfray: „Lajtha”. *Beaux-Arts*, 1936. május 1. Idézi: Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1992, 112.
- 2 Lajtha zenéjét a magyar szakirodalom gyakran illeti a „franciás” jelzővel, de ezt már maga a zeneszerző is használta saját zenéje jellemzésére, többek között „A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálnál és saját zenémben” című előadásában. Lásd: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1992, 14., 130–135. A Lajtha-szakirodalom erre vonatkozó megállapításairól lásd: Breuer: i. m., 107–117.; Solymosi Tari Emőke: „Egy felfedezendő zeneszerző: Lajtha László. Magyar anyagból, francia verettel...”. *Gramofon*, III/1. (1998. január), 12–14.; uő: „A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára”. *Parlando*™ XLIX/4–5. (2007), 35–44., 16–23.
- 3 Christoph von Blumröder: „Serenata / Serenade”. In: Hans Heinrich Eggebrecht (hrsg.): *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1986. 1–15.; Thomas Schipperges: „Serenade – Serenata”. In: Ludwig Finscher (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, 1997, Sachteil 8. 1308–1328.; Hubert Unverricht–Cliff Eisen: „Serenade”. In:

autonóm típusa jött létre, amelyeknek megformálása és a zenei életben betöltött szerepe, súlya koronként változott. Az eredendően udvarlói, hódoló gesztust kifejező szerenád a 17. században vált a műzenei alkotás egyik rangos műfajává elsősorban vokális, gyakran dramatikus elemeket is tartalmazó alakjában, amely a *serenata* nevet viselte.⁴ A mai gyakorlat mindenekelőtt a műfaj 18. századi alkotásait, ezen belül is főként Mozart példáját szokta kiemelni, azonban Mozart szerenádtermése közel sem egyöntetű, sőt, tágabb értelemben a szerenád a különböző típusokat magába foglaló divertimentozene körébe tartozott.⁵ A 20. század kezdetétől a szerenádra való hivatkozás a legkülönbözőbb zenei formákban nyilvánult meg, zeneszerzői műhelyek elszigetelt kísérleteinek lett a tárgya.⁶

Különleges pozíciót tölt be a műfaj Magyarországon, ugyanis itt a 20. század első felében kamarazenei szerenádok sora teremtett szilárd hagyományt.⁷ E művek jelentős része a tanítványai által nagyra becsült Kodály *Triószerenádjának* a mintájára íródott. Kodály 1919–20-ban két hegedűre és brácsára írott alkotása, amely zeneszerzői pályájának klasszicizálódás felé irányuló fordulópontján keletkezett, igen nagy hatásának bizonyult a fiatalabb zeneszerző-nemzedék körében.⁸ Ez a hatás olykor csupán bizonyos intonációs, formai vagy hangszerelési elemek átvételében és ezek egyéni felhasználásában nyilvánult meg (mint Weiner László, Seiber Mátyás vagy Kuti Sándor esetében), máskor szorosabb, epigonizmusba hajló példakövetésnek lehetünk tanúi (mint Szabó Ferenc vagy Sugár Rezső esetében). Az 1. táblázatban láthatók a századelő magyar szerenádművei, köztük kiemelve a Kodály kompozíciójához szorosabban kapcsolódó alkotások.

Lajtha, bár közel áll Kodály, sőt Bartók zeneszerzői alkatához abban, hogy a népzene mellett ő is a francia zenéhez, elsősorban Debussy műveihez fordult a zenei nyelv megújításának legfőbb forrásaiként, azonban kompozíciós műhelyében a tíz évvel idősebb pályatársaktól eltérően mindvégig a francia kultúra szépség- és

Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Grove, 2001. XXIII/112–113.

4 Schipperges: i. m., 1309–1314.; Michael Talbot: „Serenata.” In: Sadie (ed.): i. m., XXIII/113.

5 A divertimento 1750 és 1780 között a délnémet területen a tulajdonképpeni kamarazenét jelentette; tágabb értelemben a divertimento-műfajhoz tartozott pl. a Cassation, Finalmusik, Notturmo, Nachtmusik, Partita, Feldparthie, Feldmusik, Tafelmusik stb. Lásd: James Webster: „Toward a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period”. *Journal of the American Musicological Society*, 27/2. (1974 Summer), 212–247.; Hubert Unverricht: „Divertimento”. In: Finscher (hrsg.): i. m., Sachteil 3., 1301–1310.

6 A szerenád történetének részletes tárgyalását lásd: Schipperges: i. m., 1308–1328.; uő: *Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Beiträge zur Geschichte der Gattung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989.

7 Erről bővebben lásd: Biró Viola: *Szerenád és divertimento a magyar zenében 1920 és 1956 között*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

8 A két világháború közötti időszakban vált uralkodóvá az a „folklorisztikus nemzeti klasszicizmus”-nak is nevezett stílusirányzat, amelyben a fiatal zeneszerző-generáció – elsősorban a Kodály-tanítványok körében – önálló nemzeti stílusalkotási törekvései fejeződtek ki, és amelyet leginkább a kodályi és bartóki minta követése által tudtak megvalósítani. Lásd: Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar alkotóművészetéhez”. *Magyar Zene*, VIII/3. (1967. június), 227–230.; Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus’ – egy fogalom elméleti forrásairól”. *Magyar Zene*, 40/2. (2002. május), 191–198.

| | |
|---------|--|
| 1902 | Dohnányi Ernő: Szerenád vonóstrióra, op. 10 (Doblinger, 1904; bem. Bécs, 1904) |
| 1919–20 | Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és brácsára, op. 12 (UE 1921; bem. Budapest, 1920) |
| 1925 | Seiber Mátyás: Szerenád fúvóshatosra (Kobenhavn: Hansen, 1957) |
| 1926–27 | Szabó Ferenc: Szerenád fuvolára és brácsára (Zeneműkiadó, 1974) |
| 1927 | Lajtha László: Trio á cordes, op. 9, „Sérénade” (5. tétel: Revue Int. de Musique, 1938; bem. Budapest, 1930) |
| 1927 | Jemnitz Sándor: Szerenád vonóstrióra, op. 24 (UE, 1927) |
| 1929 | Farkas Ferenc: Notturmo vonóstrióra (Zeneműkiadó, 1963; bem. 1930) |
| 1931 | Kuti Sándor: Szerenád vonóstrióra (Zeneműkiadó, 1966) |
| 1934 | Kuti Sándor: 2. Szerenád vonóstrióra |
| 1938 | Weiner László: Vonóshármas szerenád (© a szerző jogutódja, 2007) |
| 1939 | Sulyok Imre: Szerenád öt tételben, vonóstrióra |
| 1940 | Farkas Ferenc: Szerenád furulyára (fuvolára) és két hegedűre (Magyar Kórus, 1941; bem. Kolozsvár, 1941) |
| 1944 | Sugár Rezső: Szerenád két hegedűre és brácsára (Zeneműkiadó, 1955; bem. 1947) |
| 1944 | Maros Rudolf: Szerenád öt tételben két hegedűre (Ms.) |
| 1945 | Lajtha László: 3. vonóstrió, op. 41, „Erdélyi esték” (UE 1953; bem. Velence, 1954) |
| 1949 | Kókai Rezső: Szerenád vonóstrióra (Zeneműkiadó, 1956; bem. Párizs, 1958) |

1. táblázat. Kamarazenei szerenádok a 20. század első felében

harmóniaideálját tartotta szem előtt.⁹ Szerenádkompozíciói e „franciás” stílus sajátos megnyilvánulásaiaként értelmezhetők.

Lajtha életművében három konkrét szerenádzzenét találunk: a korai, Op. 9-es, „Sérénade” alcímet viselő vonóstriót (1927), továbbá a kamaraegyüttesre és énekhangra írt *Három noktürn*t (1941), valamint az *Erdélyi esték* címmel ellátott 3. vonóstriót (1945). Ezenkívül számon tartjuk még az Op. 40-es fúvóstrió-szerenádöt, ezt azonban a Lajtha-kutatás a jelen pillanatig elveszettnek tudja.¹⁰ E művek között egyértelműen a vonóshármas-apparátus dominál. Nem meglepő a hangszerválasztás, ha tekintetbe vesszük, hogy Kodály alkotása mellett a századforduló szerenádzzenéihez – többek között Reger és Dohnányi műveiben – elsősorban ezt a hangszer-összeállítást választották, hivatkozva ezzel a 18. századi kamarazenei

9 Stílusszemléletének kialakulásához jelentősen hozzájárult széles körű latinos műveltsége, párizsi zenei tanulmányai, valamint egész életében ápolta franciaországi szakmai és baráti kapcsolatait, ugyanakkor belső lelki alkata is a francia kultúrára jellemző „szépségideál” és „humanitásezsmény” felé orientálta. Lásd: Berlász (szerk.): *Lajtha összegyűjtött írásai*, 130–135., 255–259., 294–300.; Berlász Melinda: *Lajtha László. A múlt magyar tudósai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 18–81.

10 Lajtha László műveinek jegyzéke a Hagyományok Háza honlapján: <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=1076>

szerenád-divertimento hagyományra.¹¹ Lajtha nagyszámú kamarazenei alkotásai között ugyanakkor csupán egyetlen olyan vonóstriót találunk, amely nem szerenád: a Romain Rolland-nak dedikált Op. 18-as 2. vonóstriót. A kamarazene technikáit jól ismerő komponista ebben az apparátusban talált rá a komoly műfajoknál könnyedebb hangvételű, történetét tekintve hódolati funkciójú vagy éjszakai hangulatot ábrázoló szerenád megfelelő közegére.

A szerenádkompozíciók között azonban találunk egy kivételes apparátusú művet is. Az Op. 34-es *Három noktürn* tágabb hangzási spektrumot vesz igénybe, hiszen a vonóseggyütteshez itt énekszólám, valamint fuvola és hárfa társul. A szerenád eredendően udvarló-hódoló funkciójával rendszerint olyasfajta hangzást asszociálnak, amelyben az ének mellett hegedű és fuvola vagy furulya játszik dallamszeret valamilyen pengetős hangszer kíséretével.¹² Ez a hangszer-összeállítás képezi az említett Lajtha-mű alapját is. Ugyanakkor – az éneket leszámítva – előfordul egy sor olyan Lajtha-kompozícióban is, amelyet a kutatók legtöbbször „franciásnak” szoktak nevezni.¹³ A hangszerelési összefüggésen túl ezek a fuvolás, illetve fuvolás-hárfás művek olykor meglehetősen közel állnak az előbb említett, címükben is szerenádra utaló kompozíciókhoz. Egyes tételeik, kisebb-nagyobb részleteik a szerenádokkal azonos hangzásigénnyel, technikai megoldásokkal élnek. Külön figyelmet érdemelnek ilyen vonatkozásban a hárfás kvintettek, amelyek összeállításuk hangszíngazdagságának köszönhetően kiváló lehetőséget nyújtottak az impresszionista színkeverésre érzékeny komponistának.

A 2. táblázat további összefüggésekre hívja fel a figyelmet Lajtha kamaraművei körében. Ugyanis a szerenádokban felmerülő egyes jellegzetes kompozíciós eljárásokat Lajtha olykor átülteti kamaraműveinek legigényesebb vonulatába, kvartetteibe is, előzetesen kipróbálva vagy utólag továbbgondolva e megoldásokat. Az összefüggések komplex hálózatából csupán egyetlen példát emelnék ki. Mint köztudott, Lajtha tudatosan elkülönítette zeneszerzői és tudományos munkásságát, a népzene közvetlen műzenei felhasználását nem tartotta egyenrangúnak egyéni műalkotásaival.¹⁴ Mégis miután az *Erdélyi esték*ben – mint látni fogjuk – kipróbálja a népzenei idézet burkolt felhasználását, néhány évvel később kvartettet ír kizáró-

11 Kodály *Triószerenádjá*, bár szerzője a hagyományostól eltérő hangszer-összeállítást választ, ugyancsak klasszikus mintán alapszik: a Kodály-szakirodalom Mozart vonóstrióra írt K. 563-as Esz-dúr Divertimentóját tekinti a mű zenei előképének. Lásd: Kroó György: „Kodály: Szerenád, op. 12”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*. Budapest: Püski, 2001, 109–127.

12 Schipperges: i. m., 1322–1325.

13 Solymosi Tari Emőke: „Lajtha László: Három noktürn, op. 34”. Előadás a Bartók Rádióban, 2006. október 9. <http://lajtha.hagyományokhaza.hu/index.php?page=1822>

14 „Bartók sem, de én még kevésbé szeretem az un. folklorisztikus zenét. Nem akarom, hogy a folklór minden nemzetnek külön zenei nyelvezetet adjon s evvel megtörje minden igaz humanistának utolsó, népeket-egyesítő lehetőségét: a mindenütt megérthető muzsika nyelvét.” Lajtha levele Weissmann Jánosnak, 1958. május 22. Lajtha-hagyaték, LLL-384. Lásd továbbá: Berlász (szerk.): *Lajtha összegyűjtött írásai*, 130–135.

| Szerenádok | Szerenáddal rokon művek | Egyéb kamaraművek |
|--|---------------------------------|----------------------------------|
| 1. vonóstrió, op. 9, „Sérénade” | | <i>Trio concertante</i> , op. 10 |
| | 2. vonóstrió, op. 18 | 5. vonósnégyes, op. 20 |
| | 1. hárfástrió, op. 22 | |
| | <i>Marionettes</i> , op. 26 | |
| Trois nocturnes, op. 34 | | 6. vonósnégyes, op. 36 |
| [<i>Sérénade</i> fuvóstrióra, op. 40] | | |
| 3. vonóstrió, op. 41, „Erdélyi esték” | | |
| | <i>Quatre hommages</i> , op. 42 | |
| | 2. hárfáskvintett, op. 46 | |
| | 2. hárfástrió, op. 47 | |
| | | 7. vonósnégyes, op. 49 |
| | | 10. vonósnégyes, op. 58 |

2. táblázat. Lajtha szerenádműfajjal kapcsolatos művei

lag népzenei anyag felhasználásával. Utolsó, 10. kvartettjében egy udvarhelyszéki primás dallamait dolgozza fel, és az *Erdélyi szvit* címet adja neki.¹⁵

A *Három noktürn*, akárcsak a következőkben tárgyalt *Erdélyi esték* tételei egy-egy évszak éjszakazenéjét jelenítik meg.¹⁶ Lajtha első szerenádkompozíciója, az Op. 9-es vonóstrió azonban ettől eltérően az udvarlási hagyomány felelevenítésével közelíti meg a műfajt. Hat programatikus címmel ellátott karaktertételből áll, amelyeknek a sora egy képzeletbeli szerelmi hódolat egyes epizódjait, zsánerképeit jeleníti meg.¹⁷ Az 1927-ben komponált mű ugyanakkor váratlan, újszerű fordulatot jelez Lajtha kamarazenei termésében. A zeneszerző húszas évekbeli, úgynevezett „kéziratoss” alkotókorszakát Breuer János szerint a szigorú formák és túlfűtött expresszionizmus jellemzi, amelyek helyét fokozatosan veszi át egy letisztultabb hangvétel.¹⁸ E korszak

15 A kvartett eredeti címe *Udvarhelyszéki Suite három részben*. Lásd: Lajtha levele fiainak, 1954. szeptember 17. Lajtha-hagyaték, LLL-264.

16 A *Három noktürn* tételei a következő verseken alapulnak: I. Guy de Maupassant: *Nuit de neige*, II. Victor Hugo: *Nuits de juin*, III. Henri de Régnier: *Nuit d'automne*. (Lásd a mű kéziratát a Lajtha-hagyatékban.) Ki kell emelni továbbá a korszak hasonló koncepción alapuló emblematikus darabját, Kodály *Nyári estéjét*, amely ugyanakkor apparátusában és századfordulós, sokszínű zenei stílusában egyedülállónak tekinthető mind a komponista, mind a korszak magyar szerenádzenéi között.

17 Az 1. vonóstrió tételei a Lajtha-hagyatékban őrzött kézirat alapján: „I. Marcia. Felvonulás – Aufmarsch – Arrivée devant la maison, II. Canzonetta. Az ablak előtt – Unter dem Fenster – Sous la fenêtre fermée, III. Fox-trott. Báli reminiscencia – Ballreminiscenz – Réminiscence du Bal, IV. Scherzo. Csendes duhajkodás – Gedämpftes Randalieren – Insouciance et tapage nocturne, V. Dialogue. Végül kinyílik az ablak – Das Fenster wird endlich geöffnet – La fenetre [sic] s'ouvre enfin, VI. Marcia. Elvonulás – Abmarsch – Départ.” A mű koncepciója meglehetősen közel áll Dohnányi Op. 10-es, szintén vonóstrióra írott Szerenádjához, ugyanakkor tételeinek sora párhuzamba állítható Mozart korai divertimentóinak tételrendjével. Lásd: Biró: *Szerenád és divertimento a magyar zenében 1920 és 1956 között*, 34–35.

18 Breuer: i. m., 81–89.; úő: „Az avantgardista Lajtha”. *Magyar Zene*, 38/1. (1993. január), 5–12.

egyik utolsó darabjaként a vonóstrió-szerenád szokatlanul oldott, könnyed hangvéttel szólal meg, Breuer kifejezésével élve a szó legnemesebb értelmében „elegánsnak” nevezhető.¹⁹ A jelző egyúttal találóan utal a műfajválasztásra, ezen belül a megformálás jellegére is, ugyanis a darab egyértelműen 18. századi klasszikus mintákon alapszik. Klasszikus formszerkezetek, levegős, könnyed hangszerkezeléssel, megkapó dallamossággal jellemzi a tételeket. Ugyanakkor a „Scherzo” és a „Dialogue” című tételekben határozottan magyaros karakterű elemek is megjelennek, melyek jelenlétét a mű bemutatójának recenzense is örömmel üdvözölte.²⁰

A darabot 1930. január 9-én mutatta be a komponista egykori zenedei társai-ból álló Waldbauer-Kerpely kvartett. A mű ekkor még hét tételből állt: a végső formában a 4. és 5., „Duhajkodás” és „Szerelmi párbeszéd” című tételek közé ékelődött egy Intermezzo, amely az ablak kinyílását jelenítette meg.²¹ A darab fennmaradt forrásai ezt a változatot nem tartalmazzák. A Lajtha-hagyatékban őrzött szerzői kézirat a *Sérénade* egy későbbi változatát rögzíti, amelynek 2. és 5. tételei még a kompozíciós munka folyamatáról árulkodnak, s így értékes adalékokkal szolgálhatnak a mű bemutató utáni alakulásához.²² Az 1. faksimilén a kézirat 5., „Dialogue” című tételének kezdete látható.²³ A tétel párbeszédés felrakása nyilvánvalóan utal a programatikusan tartalomra, de közvetlen előzményként említhető Kodály *Triószerenádjának* szenvedélyes férfi-nő párbeszéde is.²⁴ A hegedű nyitódalama mégis inkább Bartók 1. vonósnégyesének vallomásos témájára emlékeztet. Továbbá érdemes megfigyelni a kézirat egyes notációbeli sajátosságait is, mint például a rendkívül differenciált előadói utasítások erősen szuggesztív vonalát, például a cselló Trisztán-motívumos belépése alatti crescendót. Mint tudjuk, műveinek előadásakor Lajtha szívesen vett részt a darabok betanításában, mondhatni az előadókkal együtt formálta meg azok papíron rögzített végső formáját.

A Lajtha-hagyatékban fennmaradt továbbá a mű végleges változatának kalligrafikus írással készült tisztázata, valamint ennek kéziratos szólamkottái. A teljes mű máig nincs kiadva, csupán a már említett „Dialogue” tétel jelent meg 1938-ban a brüsszeli *Revue Internationale de Musique* első számának kottamellékleteként.²⁵

19 Uott, 101.

20 Fábíán László kritikája. *Muzsika*, II/1. (1930. január), 49.

21 Uott.

22 A hagyatékot jelenleg az MTA BTK Zenetudományi Intézetének 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és Kutatócsoportja őrzi.

23 A részletet a zeneszerző jogutódjának, Lajtha Ildikónak szíves hozzájárulásával közöljük.

24 Kodály *Triószerenádjának* lassú tétele a kézirat tanúsága szerint eredetileg a „Dialogo” címet viselte, továbbá közismert Tátrai Vilmos visszaemlékezése Kodály Emma e tételhez fűzött magyarázatáról. Lásd: „Tátrai Vilmos”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés*. Budapest: Püski, 1994, 89–92.

25 A vonóstriótétel olyan művek társaságában jelent meg, mint Walter Piston 2. vonósnégyesének 2. tétele (1935), Dallapiccola 1. *Kalevala-töredéke* (*Fragmento del Kalevala*, 1930), Messiaen négy Ondes Martenot-ra írt *Ünnepi vízizenéjének* részlete (*Extrait de la „Fête des belles eaux”*, 1937), Raymond Moulart *Lescamoteur* című dala (1921), valamint Aram Hacsaturján *Nous Vaincrons* című népdalfeldolgozása. Lásd: *Cahier de musique inédit. Supplément a la Revue Internationale de Musique*. Bruxelles, I/1. (1938. Mars–Avril). Korrektúrázott példány a Lajtha-hagyatékban.

1. faksimile. 1. vonóstrío, Op. 9, „Sérénade”: 5. tétel, 1–11. ü. (szerzői kézirat, Lajtha-hagyaték)

Az Erdélyi estéknek sajnos nem maradt fenn semmilyen kéziratos forrása, amely betekintést engedne a mű keletkezésének folyamatába. Pedig egy ilyen kézirat érdekes részleteket árulhatna el a darabról, tekintetbe véve, hogy Lajtha közvetlenül a II. világháború befejezése után írta meg ezt a kiegyensúlyozott, túlnyomórészt derűs hangvételű szerénadot. Számos dokumentum tanúsítja, hogy a háború válságos időszaka mennyire súlyosan érintette a zeneszerző szakmai és magánéletét.²⁶ Az egyik legfőbb pont számára mégis minden bizonnyal a trianoni határok visszaállítása lehetett. Lajtha Erdéllyel való szakmai kapcsolata a Bartók irányítása alatt megindult székelyföldi gyűjtésekkel kezdődött, és egész népzenei munkásságának egyik kulcsfontosságú vonatkozásaként volt jelen. Erdély visszacsatolása indította meg Lajtha 1940-es évekbeli történeti jelentőségű mezősegyi gyűjtéseit, a határok visszaállítása pedig a munka folytatását tette lehetetlenné.²⁷ Ilyen körülmények között Lajthát zeneszerzői ösztöne segítette. Mint Solymosi Tari Emőke megállapítja, Lajtha belső menekülésként épp ilyen válságos pillanatokban írta néhány varázslatosan szép vagy kirobbanóan vidám alkotását, mint a *Három noktürn*

26 Berlász: *Lajtha László*, 54–59.; úó: „Lajtha Lászlónak a Leduc Kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949”. *Zenatudományi Dolgozatok 1990–1991*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1992, 115–131.

27 A szakirodalom szerint Lajtha családi vonalon is kötődhetett Erdélyhez, ugyanis édesanyjának felnevelői innen származtak. Lásd: Breuer: i. m., 24–25.

vagy a *commedia dell'arte* figuráit megjelenítő *Capricciót*.²⁸ Figyelemre méltó, hogy Kodály *Triószerenádjának* és Bartók *Divertimentójának* komponálásakor ugyanazzal a zeneszerzői attitűddel találkozhatunk.

Az *Erdélyi esték* koncepciója részben a darab műfajbéli előzményeire támaszkodik, részben új kompozíciós eljárásokat vezet be. Akárcsak az énekes *Noktürnök* esetében, az egyes tételek a különböző évszakok estéit rajzolják meg, csakhogy ezúttal a helyszín Erdély. A zeneszerző a tételeket, a mű korai vonóstrió-párjához hasonlóan, ezúttal is atmoszférateremtő alcímekkel látja el (3. táblázat).

- I. Tavasz este vagy kora hold és a kökörcsines hegyi rétek
- II. Nyári este vagy a Végtelen melankóliája
- III. Őszi este vagy árnyak és csupasz fák
- IV. Téli este vagy szánut a ködben

3. táblázat. Az Erdélyi esték tételei

Újdonság viszont az egész művet átszövő, helyenként kifejezetten előtérbe kerülő népzenei dallam- és harmóniavilág. Tudjuk, hogy Lajtha határozottan elutasította az úgynevezett „folklorisztikus” zenét, sőt tagadta, hogy eredeti kompozícióiban népzenei használt volna fel. Egyik 1948-ban felolvasott írásában így fogalmazott: „Ha van *folklore imaginaire*, úgy a zenében található folklorisztikus elemek ennek a *folklore imaginaire*-nek elemei. Azt, hogy muzsikámnak magyar jellege van, nem tagadom. Nem is lehet másképp. Az anyanyelv, a hazai kultúra determinálja minden művész stílusát.”²⁹

A zeneszerző által leírt népzenei felépítéssel találkozunk az *Erdélyi esték* első, tavaszt felidéző tételében is. A szabad rondóformában szerkesztett tétel első zenei gondolata a cselló egy pentaton mag köré épülő dallama, amely a magas vonások tremolója alatt bontakozik ki (*1a kotta*). Ennek továbbfejlesztése vezet el a dallam egy világosabb, immár dúr színezetű, díszítettebb, ugyanakkor himnikus környezetbe helyezett variánsához a hegedűn (*1b kotta*). A rondóforma tulajdonképpen kezdetét az ezek után megszólaló refrénanyag jelzi (*1c kotta*). Dallama az előbbi két dallamanyag leszűrt, tömörített változata, üde, táncos karakterrel. Ennél figyelemre méltóbb azonban a kísérete. A dallam első elhangzásának harmóniai alátámasztása egyetlen kivétellel csupa dúrhangzatból áll. Ezt a szokatlan harmonizációt jelen ismereteim szerint Lajtha elsőként itt használja, későbbi műveiben viszont többször idéz ehhez hasonló harmónialáncokat hasonló zenei textúrával, főként az emelkedettebb pillanatokban. E sajátos kompozíciós eszköz mögöttes, szimbolikus tartalmát az *Erdélyi esték* példájának forrása világíthatja meg valamelyest. Lajtha 1940-es széki gyűjtésében találkozott először a népi táncok dúr mixtúrás harmonizálásával, amely bizonyá-

28 Solymosi Tari: *Lajtha László: Három noktürn*, op. 34.

29 Lajtha László: „A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálnál és saját zenében”. In: Berlász (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I., 134–135.

ra megragadta alkotói fantáziáját.³⁰ A kompozícióban persze nem törekedett az eredeti harmonizálásmód hű visszaadására, még kevésbé az autentikus népi előadás tükrözésére. Ehelyett saját zeneszerzői harmónia- és hangszínvilágába építette bele ezt az új irányvonalat. Az ekképpen kialakuló hangzásvilág, népzenei és impresszionista elemei ellenére, egészen egyéninek mondható, s minden megszólalásakor határozottan utal a darab szerzőjére. Visszatérve az idézett példához: a szerző a rondó-téma előadásmódjában a műfaj követelményeinek megfelelően szerénadszerű pizzicatokíséretet ír elő. Az *1a–c kotta* a három említett zenei részlet kezdetét idézi.

A mű második és harmadik tétele a szerénád árnyékosabb oldalait képviseli. A „Nyári este” expresszív, melankolikus, lassú fúga, amely közrezár egy rubato előadásmódú, népi cifrázatokkal díszített, improvizatív jellegű középhérszt. A fúga a komponista korai alkotókorszakának talán leggyakrabban használt szerkesztési formája, de még az 1. vonóstrióval egy időben keletkezett *Trio concertant* (1928), valamint a nemzetközi elismertséget hozó, Coolidge-díjas 3. vonósnégyes (1930) súlypontja is egy-egy fúga-tétel.³¹ Az *Erdélyi esték*ben a fúga szigorát hamar feloldja a témát töredezett motívumcsírákká bontó népi recitálás és a szabad improvizatív hatású polifon játék. A tétel csúcspontjaként a fúgatéma homofon szerénádnévé magasztosul, az első tételben megismert dúros harmonizálással és vibráló, tág fekvésű, „hárházó” kísérettel. A visszatérésben egyszer hangzik el a fúgatéma, de jelentősen átértelmezett kontextusban, míg végül fokozatosan felbomlik.

Az „Őszi este” zaklatottan száguldó, terjedelmes scherzo. Alapgesztusa szűk körben forgolódó sejtelmes motívum, amely szinte megszakítás nélkül végigkíséri a szonátaszerűen alakuló tételt. Aszimmetrikus alaplüktetése alapvetően hozzájárul a tétel nyugtalan, bizonytalanságot keltő hangulatához. Azonban a befejezés előtti pillanatban visszatér az 1. tétel pentaton dallamának egy variánsa, „szerénados” felrakásban: a végsőkig tágított hangzástérben a hegedű éteri magasságokban játszott tremolója és a cselló széles arpeggiói között szólal meg a magyar dal. Így ez a legkomorabb hangvételű tétel is pozitív kicsengést kap.

Végül az utolsó tétel néhány mozzanatra hívnám fel a figyelmet. A Bartóknál és Kodálynál megszokott táncfinálé helyett Lajtha sajátosan eklektikus zárótételt állít össze. A felhasznált anyagok között találunk itt olaszos saltarellót középkorias kvartmixtúrával, impresszionista harmonizálást népies fordulatokkal színezve, sőt virtuóz cigánymuzsikát is. Tallián Tibor a zeneszerző stílusának egyik kulcselemeként határozza meg ezt az eklektikát, amelyet Lajthának szintén a francia zenéből volt alkalma elsajátítani.³² A darab utolsó előtti pillanatában a komponista beiktatott egy egyedülállóan beszédes momentumot, önkifejezésének talán

30 Avasi Béla: „A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján)”. *Néprajzi Értésítő*, XXXVI (1954), 25–45.

31 Erről bővebben lásd: Breuer: i. m., 92–107.

32 Tallián megállapítása szerint Lajtha nem „személyes vagy nemzeti motívumokat akart eltanulni a franciáktól, hanem a szabad, racionális válogatás, az eklektika módszerét”. Lásd: Tallián Tibor: *Magyar képek. Lajtha László munkássága 1940–1944*. Előadás a Bartók Rádióban. 1993. október 14. Idézi: Solymosi Tari: *Lajtha László, a nemzeti és nemzetközi mester*.

<http://lajtha.hagyományokhaza.hu/index.php?menu=517>

a) $\text{♩} = 176$

pp point d'archet, restez sur la corde
pp point d'archet, restez sur la corde

p *dobtissimo*

b) $\text{♩} = 80$

pp *dobtissimo*

pp

c) $\text{♩} = 184$ *V*

mf *grazioso* *spicc.*
mf *grazioso* *spicc.*
mf *pizz.*
mf *pizz.*
mf

spicc. *spicc.*

1a kotta. 3. vonóstró. Op. 41, Erdélyi esték, I. tétel, 1–15. ü.

1b kotta. 3. vonóstró. Op. 41, Erdélyi esték, I. tétel, 76–88. ü.

1c kotta. 3. vonóstró. Op. 41, Erdélyi esték, I. tétel, 114–122. ü.

(© by Universal Edition A.G., Wien – PH 383)

legközvetlenebb megnyilvánulásaként. A zene addigi megszakítatlan sodrása egyszerre megáll, és a „ki Erdélyből” feliratnál átlép egy másik dimenzióba: metrum nélküli repetíciós kíséret fölött a hegedűszóló egy erdélyi siratót idéz. Erről fennmaradt Lajthának egy már sokat idézett visszaemlékezése: „Avasi most rakja össze a széki gyűjtést. Megmutattam neki a Trió utolsó tételét a 'ki Erdélyből' részt. Nem ismert rá arra a széki keservesre, amely erre inspirált. Bene, – mondtam, benissimo!”³³ Bár a dallam eredetét eddig a szakirodalom nem említette, megállapíthatjuk, hogy a Lajtha által gyűjtött és a Széki kötetben közölt dallam (2b kotta) több puszta inspirációnál. A zeneszerző pontosan követi az idézett népdal körvonalait, és saját hangján, népi hangszeres díszítésekkel gazdagítva mondja el a maga búcsúénekét Erdélytől (2a kotta).

33 Lajtha levele feleségének, 1953. július 26. Lajtha hagyaték, LLL-248.

ABSTRACT

VIOLA BIRÓ

OBSERVATIONS ON LÁSZLÓ LAJTHA'S SERENADE MUSIC

Hungarian serenades composed in the first half of the 20th century were modelled primarily on Zoltán Kodály's *Serenade for two violins and viola* (1919–1920). László Lajtha, a colleague ten years younger than Kodály, following his own compositional style unique among contemporary Hungarian composers, created an intonation peculiar to his serenades. A considerable number of his chamber music compositions are related to the serenade genre, sometimes with a clear reference to it in their titles (String trio no. 1, op. 9, „Sérénade”, Three nocturnes, op. 34, String trio no. 3, op. 41, „Transylvanian Evenings”). The present paper gives a short outline of the history of the genre in the 20th century, focusing on Lajtha's works, giving special attention to one of his most balanced compositions in his serenade music. *Transylvanian evenings* (1945) – contradicting the context in which it was composed – creates an idealized musical representation of a country newly lost to Hungary.

Viola Biró (1985) studied musicology at the Gheorghe Dima Academy of Music in Cluj-Napoca (Kolozsvár), Romania (2004–2008), and at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2008–2010). Since 2010 she has attended doctoral studies in musicology at the same institution. She is writing her dissertation on Béla Bartók's research into Romanian folk music and its influence on his compositions. Since September 2013 she has been a junior research fellow at the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences' Institute for Musicology.