

Ozsvárt Viktória

„MINDIG EGY KICSIT ÚGY, MINT KATONA A HARC ELŐTT”*

Indulótételek Lajtha László műveiben

„Furcsán és bizonytalanul – mindig egy kicsit úgy, mint katona a harc előtt. Mert egy kicsit mindig harcba mentem. Ha kongresszus volt, ha hangverseny, mindig.”¹ 1948. szeptember 22-én ekképpen referált lelkiállapotáról az angliai úton tartózkodó Lajtha László otthon maradt feleségének. Nem tudhatta még, hogy hamarosan mennyire igazzá válik kijelentése, mennyire hosszas és kimerítő harcokra kell felkészülnie az elkövetkező években. Mint köztudott, 1948 őszén Angliából véglegesen hazatérve olykor a pusztta megélhetésért is küzdeni kényszerült. A fentebb idézett levél és a benne végigvezetett hasonlat keletkezése idején azonban még más gondok foglalkoztatták a zeneszerzőt. Londonból és Párizsból hazaküldött leveleiben elsősorban a kiadókkal és előadókkal folytatott tárgyalásokról, az elért sikerekről, az esetenként felmerülő nehézségekről esik szó. Az UNESCO ügyével kapcsolatban egyenesen „haditerv” megbeszélését emlegeti.² Számos fronton zajlott tehát a mindennapi küzdelem, és az ötvenes évei derekán járó zeneszerző időnként belefáradt a harcba – fentebb idézet levele folytatásából legalábbis erre következtethetünk: „No, vén harcos, hát most mi lesz? Kaptál sebet, vannak-e rajtad sebhelyek? Nem is emlékezem rájuk. Biz’ Isten nem is emlékezem, akárhogy is akarom idézgetni őket: siker, sikertelenség, eredmény, bukás, barátság, bántás – ha kaptam, úgy kaptam, mint a harcos, aki csak akkor veszi észre, hogy megsebesült, mikor már vérzik.”³

Lajtha kései levelezésében számos alkalommal bukkannak föl katonai hasonlatok. 1954. szeptember 17-én fiának címzett levelében a katonai gyakorlatok feladat-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2019. október 11-én elhangzott előadás bővített és szerkesztett változata. A publikáció az NKFIH K 123819 és az ÚNKP-19-3-III pályázat támogatásával készülhetett el. A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Lajtha kiadatlan levele feleségének Londonból 1948. szeptember 22-én. Bölcsészettudományi Kutatóközpont ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Lajtha László-hagyaték (a továbbiakban: MZA-LL-Script) 8.271:1.

2 Lajtha kiadatlan levele feleségének Párizsból 1947. március 5-én, MZA-LL-Script 8.233:1. „Este 7-től Pistánál vagyok. Megbeszéljük az Unesco haditervet.” Ugyanebben a levélben számol be az *Universal* kiadásának ügyében folytatott tárgyalásról, a Leduckel esedékes másnapi tárgyalásról, illetve a szintén másnapra tervezett ismerkedésekről, többek között a karmester Manuel Rosenthallal.

3 Idézett levél 1948. szeptember 22-éről.

meghatározására használt „Zweck der Übung” kifejezésre hivatkozik, és – mint előrebocsátja – ennek szellemében indítja mondandóját.⁴ Szintén az 1950-es évek második felében két volt tanítványához – az Angliába települt zenei íróhoz, Weissmann Jánoshoz és a Hollandiában tevékenykedő hegedűművészhez, Radnai Gáborhoz – szinte szóról szóra ugyanazzal a kéréssel fordul: csak akkor írjanak róla, csak akkor játsszák műveit, ha megbízható, bátor katonái tudnak lenni.⁵ Radnait és muzsikustársait bő fél évvel később egy másik levélben a magyar művelődés katonáinak nevezi.⁶ Lajtha szóhasználatából – figyelembe véve az említett levelek történeti kontextusát, az 1950-es években stabilizálódó hidegháború harcos beszédmódját – esetenként már-már egyértelmű politikai felhangokat vélhetünk ki-hallani.⁷ Ugyanakkor kijelentéseinek értékelése közben fontos szem előtt tartanunk Lajthának a katonai létről 1915 és 1917 között szerzett személyes élményanyagát, világháborús tapasztalatait. Ő maga is katonáskodott, sőt mi több, frontszolgálata idején mondhatni valóban voltak katonái, amikor 1916 folyamán néhány hónapig szakaszparancsnokként vezette alakulatát.⁸ Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy az I. világháborúban teljesített katonai szolgálat idejéből származó emlékek kontextusában értelmezem Lajtha zenéjének a katonaságra bármilyen módon utaló felhangjait, és így körvonalazzam a katonai léthez, sőt – lévén a katonaság bizonyos értelemben a politika eszköze – a politikához fűződő viszonyát.

1. Indulók, katonazenék és a politikai jelentéstartalom

2006-ban napvilágot látott *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastorale* című könyvében Raymond Monelle a katonai toposz kétféle jelölőjét („signifier”) tartja számon: az egyik az induló, a másik a trombitaszignál.⁹ A jelentéstapadás eredetét az

4 „A mai Zweck der Übung-om elseje [...]” Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

5 Levél Radnai Gábornak. 1957. szeptember 16-án a 7. vonósnyéves rotterdami előadásáról szólva: „Örvendek annak is, hogy éppen maguk játsszák el, mert levele hangjából azt vélem kiolvasni, hogy a jövőben megbízható, bátor katonái lesznek ügyemnek.” (MZA-LL-Script 8.435:2) Levél Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én: „El tudom s el akarom választani egymástól az emberi és a művészi kapcsolatokat. Így vagyok Veled is, édes János fiam. Ha úgy érzed, hogy az én katonám vagy, szívesen veszem, ha Te írsz rólam a Lexikonban.” (MZA-LL-Script 8.464:1)

6 1958. április 10-i levél Radnainak: „Öszinte jóérzéssel olvastam sorait, mert kiderült belőle, hogy amit tesz, azt, saját spontán vallomása szerint, ezért a kis, szerencsétlen, tragikus-történelmi ország neves művelődésének megismertetése ügyében teszi. Sőt, hogy Maga és társai is, akárhol legyenek is, ennek a művelődésnek harcos katonái.” (MZA-LL-Script 8.454:2)

7 Figyelemre méltó, hogy a katonaként szolgáló, sőt Szovjetunióbeli tartózkodása után Magyarországra ilyen minőségben visszatérő Szabó Ferenc is gyakran használ katonai kifejezéseket, miközben művészeti témákról beszél.

8 1915. október 9-én tudósítja menyasszonyát visszahelyezéséről a korábbi felderítői pozíciójába, mert „csalánba nem üt a ménkü”. Lajtha kiadatlan levele a harctérről 1915. október 9-én, MZA-LL-Script 8.024:1.

9 Raymond Monelle: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastorale*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2006. A vonatkozó fejezetek: „The Military Signifier. 1. The March”, 113–133.; „2. The Military Trumpet and Its Players”, 134–141.

induló esetében a lépések összehangolásának és ezzel az egyes embert egy egy- szerre mozgó tömeg részévé integrálásának szándékára, a trombitaszignál, illetve maga a hangszer és a rajta játszó muzsikusok esetében a katonai jeladásra vezet vissza.¹⁰ Monelle a katonaság fogalmának történeti áttekintése során a modern katonai kiképzés és fegyelem megjelenését, egyáltalán a mai értelemben vett alakulatok megszervezését I. Frigyes Vilmos porosz király uralkodásának idejéhez köti (1713–1740).¹¹ A katonazene történetének fordulópontjaként pedig a francia forradalmat nevezi meg, amelyet követően szokásba jöttek a parádék és egyéb reprezentatív társadalmi események, szereplőik között pedig immár megtalálhatóak voltak a katonaság erényeit dicsőítő katonai együttesek.¹²

Monelle az indulók funkciója szerint a katonai indulón kívül a gyászindulót, a nászindulót, illetve különböző színpadi művek által ismertté vált típusokat, így például a papok, vadászok vagy zarándokok indulóját különíti el.¹³ Mindeközben felhívja a figyelmet a különböző típusú indulózenék jellegének átjárhatóságára, amit az is alátámaszt, hogy pusztán zenei ismérvek alapján kizárólag a gyászinduló azonosítható az egyes típusok közül.¹⁴ Ezzel cseng egybe a Grove lexikon „March” szócikkében Eric Schwandt leírása, amely az indulókat a használati zenétől a stilizált indulókig terjedő skálán helyezi el, ezen belül pedig tíznél is több lehetséges megjelenési formát sorol fel.¹⁵ A stilizált indulók használatát a klasszikus zenében a 17. századi francia opera- és baletzenék bevonulásaiból eredezteti, dramaturgiai gyökereit pedig egészen a görög színdarabok *parodos*áig vezeti vissza.¹⁶

Jelen tanulmányomban a Lajtha színpadi műveiben elhangzó indulók dramaturgiai szerepével nem foglalkozom részletesen,¹⁷ helyette a komponista tisztán instrumentális zeneműveinek explicit indulótételeit, majd az így körvonalazódó zenei jellemzők alapján egyéb, indulóra vagy kifejezetten katonazenére asszociáló alkotásait veszem górcső alá. A komponista zenéjében igen jellemző a menetelést, indulót, katonai hangzást idéző mű vagy műrészlet (*1. táblázat*). 1941-ben írt *In memoriam* című szimfonikus darabjának (Op. 35) egyes szakaszai egyértelműen gyászinduló hatását keltik, 1957-ben befejezett 7. szimfóniájának (Op. 63) második tételében pedig a klarinét játszik egy gyászindulót. Mint arra Solymosi Tari Emőke rámutatott, az 1944-ben befejezett balett, a *Capriccio* (Op. 39) zenéjében

10 Uott, 134.

11 Uott, 144.

12 Uott, 115.

13 Uott, 127.

14 Uott

15 Schwandt szerint az indulók dramatizált, programot tartalmazó művek esetén szolgálhatnak belépők, parádék, koronázás, hadi győzelmek, örömművek, fesztiválok, diadal, tiszteletadás, esküvő, vallási szertartás, temetés vagy katonai események kíséretére. Eric Schwandt–Andrew Lamb: „March”. In: *Grove Music Online* (2001).

16 Uott

17 Lajtha színpadi műveiről Solymosi Tari Emőke írt disszertációt, melyben többek között az indulókról is esik szó. Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. PhD értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.

Op. szám	Cím	Komp. éve	Műfaj, apparátus	Tempójelzés, ütemmutató
Op. 1	<i>Egy muzsikusi írásaiból</i> – V. tétel (Farsangi szerenád)	1913	zongoradarab	Allegro giocoso, 2/4
Op. 7	2. vonósnégyes – II. tétel	1926	vonósnégyes	Presto alla marcia, 6/8
Op. 9	1. vonóstrió, „Sérénade” – I. tétel „Marcia” (Felvonulás – Aufmarsch)	1927	vonóstrió	Allegro molto vivace, 6/4
Op. 9	1. vonóstrió, „Sérénade” – VI. tétel „Marcia” (Elvonulás – Abmarsch)	1927	vonóstrió	Moderato, 4/4
Op. 19	<i>Lysistrata</i> – (Fanfare et marcia)	1933	nagyzenekar	Molto moderato e maestoso; Tempo di Marcia, 4/4
Op. 19a	Suite – II. tétel (Marche burlesque)	1933	nagyzenekar	Tempo di Marcia, 4/4
Op. 26	<i>Marionettes</i> – I. tétel (Marche des trois pantins)	1937	hárfaötös	4/4
Op. 27	2. szimfónia – III. tétel	1939	nagyzenekar	3/4 majd 4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 35	<i>In memoriam</i>	1941	nagyzenekar	Andante sostenuto, 4/4 [gyászinduló]
Op. 36	6. vonósnégyes	1942	vonósnégyes	Molto allegro, 4/4
Op. 39	<i>Capriccio</i> – 1. szvit (Marche du Captain)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 39	<i>Capriccio</i> – 2. szvit (Marche)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 39	<i>Capriccio</i> – 3. szvit (Marche goguenarde)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 41	3. vonóstrió „Erdélyi esték” – IV. tétel (Téli este vagy szánút a ködben)	1945	vonóstrió	Molto vivace, 12/8
–	[Op. nélküli indulótöredék D-dúrban]	1946	[zongorakivonat?]	[4/4, tempójelzés nélkül]
Op. 42	<i>Quatre Hommages</i> – III. tétel „Adieu pastourelles...” Hommage à Ravel)	1946	fúvósnégyes	Modéré, 2/4
Op. 63	7. szimfónia – II. tétel	1957	nagyzenekar	Lent, 7/8 [gyászinduló]
Op. 64	Koncertszonáta fuvolára és zongorára – I. tétel (Entrée avec deux cadences)	1958	fuvola, zongora	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 6	Koncertszonáta hegedűre és zongorára – I. tétel	1962	hegedű, zongora	Vif et vigoureux, 4/4

1. táblázat. Lajtha indulói

Lajtha ironikus gesztussal Mendelssohn Nászindulóját idézi. A kompozícióban további három, szintén ironikus hangvételi induló kapott helyet. Az 1946-ban komponált *Quatre Hommages* (Op. 42) harmadik tétele különös hangulatú táncos induló, az 1937-ben írt 1. hárfaötös („*Marionettes*”, Op. 26) vidáman groteszk nyitótételében pedig „Három bábu indulója”-nak lehetünk fültanúi. Egyes szimfóniákban olykor csak felbukkan, máskor – így például az 1938-ban írt 2. szimfónia (Op. 27) zárótételében – szinte egyeduralkodóvá válik a rézfúvókra és ütőhangszerekre komponált, *Militärmusik* hangulatát keltő zenei anyag, amely szoros rokonságot mutat Dmitrij Sosztakovics szimfóniáinak katonazenéjével és indulóival, és így közvetetten Gustav Mahler hasonló típusú tétéleire emlékeztet.

A fentebb körvonalazott sokféleségben bizonyos zenei jellemzők mégis kapcsolódási pontokat jelölnek ki Lajtha egyes indulózenéi között. Ezek a jellemzők segíthetnek a zeneszerző által nem indulóként definiált, de mégis feltehetően menetelésre, vonulásra, vágásra hivatkozó zenék azonosításában. A szimfonikus művek katonai asszociációt keltő szakaszai között nyilvánvaló kapcsot képez a hangszerelés: hagyományosan a rézfúvók és az ütőhangszerek együttes szerepeltetése teremti meg a militáris hangzást. A szólóongorára írt művek vagy az egyéb apparátusra íródott kamaradarabok között elsősorban a ritmikai megoldások fedhetnek fel közeli vagy távolabbi rokonságokat az egyes tételek között.

A kapcsolódási pontokra példaként szolgálhat az 1926-ban komponált 2. vonósnyégyes második tételének és a közel két évtizeddel később, 1945-ben íródott 3. vonóstrió („*Erdélyi esték*”, Op. 41) negyedik és egyben zárótételének ritmikai rokonsága: a két darab szemléletét azonos tőről fakad, és így hasonló zenei gondolatot fejt ki. A 2. kvartettben 6/8 az ütemmutató, a tempójelzés pedig *Presto alla marcia*, tehát a szerző szándéka szerint valamifajta menetelésre, vagy inkább vágásra asszociálhatunk. Lajtha indulói többnyire 4/4-ben íródtak – bár jellemző rájuk a tétel folyamán változó ütem –, a 2. vonósnyégyes szóban forgó tétele ebből a szempontból kivételt képez.¹⁸ Éppen az ütemmutató révén kapcsolódik azonban a 3. vonóstrió zárótételéhez, mely 12/8-os ütemekbe rendeződik. Az ütemmutató rokonsága és a tételek kifejezetten gyors – *Presto alla marcia* illetve *Molto vivace* – karaktere révén a két tételben a zeneszerző feltűnően hasonló ritmikai modelleket használ, aminek következtében a zene hasonló hangzást képez. A két tétel mozgástípusának tekintetében a 3. vonóstrió zárótételének alcíme lehet árulkodó: „Téli este vagy szánút a ködben” – feltehetően lovak ügetéséről van szó.¹⁹ Figyelemre méltó Lajtha zenéjének az alcímben is árulkodó nyilvánvaló programszerűsége, ami ebben az esetben is hatással volt a zenei forma kialakítására, eltávolítva azt a tradicionális formsémáktól, és közel hozva a Lajthánál tipikusnak tekinthető zenei struktúrákhoz. Nem véletlen, hogy az 1946-ban az Universal Edition jóvoltából megjelent kispártitúra előszavában Szabolcsi Bence a zárótételt – csak-

18 Itt említhetjük a 2. vonósnyégyest követő évben, 1927-ben befejezett I. vonóstrió („*Sérénade*”) 6/4-ben komponált nyitótételét, melynek alcíme a „Felvonulás” („*Aufmarsch*”).

19 Lajtha katonai felderítőként rendszeresen lovagolt.

ügy, mint a mű nyitótételét – szabad rondóformaként definiálja,²⁰ és ezzel gyakorlatilag nyitva hagyja a forma elemzését.

A vonóstrió zárótétele egy másik ritmikai érdekességet is tartalmaz. A partitúrában a zeneszerző híressé vált bejegyzése – („Ki Erdélyből!”)²¹ – után az addig perpetuum mobileszerűen vágató zenei anyag véglegesen átadja helyét egy újfajta ritmikai szerveződésnek. Különös diverzitás alakul ki a brácsa és a cselló ostinato akkordjai és az ezektől teljes mértékben függetlenedő, népi ihletésű *rubato* hegedűdallam között. Az 1945-ben egyértelmű politikai utalásként értelmezhető „Ki Erdélyből!” felkiáltást tehát Lajtha egyfajta programként használja a struktúra kialakításában. Talán a feltartóztathatatlanul vonuló katonai alakulatokat szimbolizálja a zenei folyamat logikájából hirtelen kiszakadó ostinato, amelytől a melódiát játszó szólam zenei anyaga – a Lajtha művei esetében mindig a szubjektumhoz köthető szólóhegedű megszólalása – kétségbeesetten szabadulni próbál. A kottában a zeneszerző konkrét szöveges leírással teszi még nyomatékosabbá a ritmusra vonatkozó elképzelését. Kívánsága az, hogy a brácsa és a cselló mechanikusan játszon az előírt tempóban egészen a tétel végéig, míg a hegedű dallama ettől függetlenül és szabadon szárnyalhat.²² Lajtha számára ez a szokatlan szerkesztésmód többnek bizonyult egyszeri kísérletnél.²³ Több mint egy évtizeddel később, 1958-ban hasonló megoldás tűnik föl a fuvolára és zongorára komponált *Koncertszonáta* (Op. 64) nyitótételében. Ez esetben valamifajta látens indulóval van dolgunk, legalábbis ezt igazolhatja néhány nyilvánvaló zenei párhuzam, például a zongorán felhangzó nyitógesztus, amely visszaidézi az 1937-ben komponált, és a zeneszerző által indulóként aposztrofált *Marionettes* nyitótételének – „Három bábu indulója” – hárfakordjait (1–2. kotta a 442–443. oldalon). További áthallások fedezhetők föl az induló és a *Koncertszonáta* fuvolaszólamának motivikája között, amelynek alapján a *Marionettes* groteszk indulótétele a dallami elemek vonatkozásában a kései *Koncertszonáta* előzményének tekinthető.

20 Szabolcsi a tételek alcímére nem tesz utalást; a szöveges utalásokat figyelmen kívül hagyva, pusztán a zenei jellemzők alapján kísérli meg értelmezni Lajtha zenéjét. Az előszó német, angol és francia nyelven: *László Lajtha III. Streichtrio. Abende in Siebenbürgen. Vier Studien für Violine, Bratsche und 'Cello*, Wien: Universal Editon, 1953, 1–2.

21 A szakasz hegedűszólamában felhasznált széki keserves alapos értelmezése megtalálható Biró Viola Lajtha szerénadzenéivel foglalkozó tanulmányában. Biró Viola: „Megjegyzések Lajtha szerénadzenéjéhez”, *Magyar Zene* LI/3. (2013. augusztus), 323–334. Biró hivatkozik többek között Lajtha 1953. július 26-án írt levelére, melyben a zeneszerző maga is utal a kompozícióban szereplő dallamra (MZA-LL-Script 8.362:2).

22 „L'alto et le violoncelle restent dans le tempo indiqué, gardent le rythme constant, quasi mécanique jusqu'à la fin de la pièce, tandis que le violon chante tout à fait indépendamment et librement sa mélodie rubato.”

23 A ritmusszerkesztés szempontjából hasonló felépítést mutatnak, azonban karakterét tekintve más zenei ötletben gyökereznek az 1954-ben háromszólamú női karra és orgonára komponált *Magnificat*nak a *Liber officii* három különböző tónusú gregorián dallamát idéző szakaszai. Ezekben a részekben az orgona önálló dallamot játszik egyenletes ritmusban a kóruson szabadon recitált gregorián dallam alatt. Mint Lajtha felhívja a figyelmet: „[...] a gregorián idézeteket alul egy igen mély orgonapédál-basszus kíséri, felette meg egy „douce flûte” játszik egy a recitáló kórustól egészen független dallamot.” Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

The image shows the first system of a musical score for a string quintet. It consists of five staves: Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Harp (Arpa). The time signature is 4/4. The Flute part is mostly silent. The Violin, Viola, and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked 'ff'. The Harp part is also silent.

1. kotta. Lajtha: 1. hárfaötös, Marionettes, Op. 26, I. tétel, 1-4. ütem

A ritmikai megoldások tekintetében pedig a komor kicsengésű „Erdélyi esték”-kel hozható összefüggésbe a darab zenei világa. A *Koncertszonáta* nyitótételének „Entrée avec deux cadences” alcíme a vonóstrió szubjektivitásához viszonyítva rendkívül tárgyilagosnak hat. A két úgynevezett kadencia zenei megoldása azonban megdöbbentő hasonlóságot mutat, és Lajtha – az „Erdélyi esték”-hez hasonlóan – itt is szöveges leírással teszi egyértelművé elképzelését.²⁴ Az említett

24 Lajtha előírása szerint a zongora a legkisebb változtatás nélkül ismételtet egyetlen előírt ütemet egészen addig, amíg a fuvola a szabadon játszott kadencia végére nem ér. „Répétez cette mesure toujours sans nuances, strictement dans le même tempo, jusqu’à la fin de la cadence de la flûte.” A zeneszerző bejegyzése a *Koncertszonáta* kézirat tisztázatában. (MZA-LL-Mus 2.037)

2. kotta. Lajtha: Koncertszonáta fuvolára és zongorára, Op. 64, I. tétel, 1–2. ütem

szakaszokban a fuvola nem egyedül játszik, megszólalásai a zongora egyenletes ostinatója fölött bontakoznak ki. Az első cadenza folyamán *espressif* és *gracieux* előírások szerepelnek, a másodikban inkább a technikai bravúr kerül előtérbe, de a szólam mindkét esetben egyformán független marad a zongora egyenletes játéktól, és szabadon gazdálkodhat a zenei idővel. A két mű azonos kompozitórius elven nyugvó szakaszai a tételek egészét tekintve egymástól gyökeresen eltérő jelentéssel bírnak. A 3. vonóstrióban a hegedű a cadenzaszerű szólót követően tartott hangokat játszik (336–366. ütem), így még erősebben a brácsa és a cselló mechanikus kísérfórmulájának adja át az elsőbbséget. A h-moll tonikán *pp* dinamikával megnyugvó tétel végén a *perdendosi* előírás a Lajtha más indulóiban is – így például az 1941-ben komponált *In memoriam* végén – fellelhető, szinte vizualizált kiüsztatást jelezheti a zenében. A *Koncertszonáta* második cadenzája után viszont, mintegy feloldásképpen, visszatér a tételt nyitó életerős indulótematika, majd a főrészt variáló gondtalan H-dúr zárlat *ff* dinamikával kerekíti le az elhangzottakat.

Mindezek a példák nem merítik ki a Lajtha indulói közötti zenei összefüggéseket, ugyanakkor megsejtetik azt a bonyolult szövevényt, ami összeköti egymással a zeneszerző explicit és látens indulótételeit – többek között a *Marionettes* és a *Koncertszonáta* esetében –, miközben következtetni engednek az indulókhöz kötődő, felszín alatti jelentéstartalmakra, így a mechanikusan összerendezett, elszemélytelenítő menetelés és az egyén szabadságigénye közötti feszültség zenei megfogalmazásának lehetőségeire is.

Egy indulótípus feltűnően hiányzik Lajtha műveiből: a dicső harcot vagy egy magasztosnak vélt eszme győzelmét megéneklő, illetve az egyes közéleti és politikai szereplők előtt hódolatot kifejező induló.²⁵ Éppen ez a kategória lehetne az, ami kiemelt aktuálpolitikai jelentéssel bírna. A két világháború között vagy éppen az 1950-es évek szovjetizált zenei közéletében egyik típus sem számított ritkaság-

25 Solymosi Tari Emőke műjegyzéke az opuszszám nélküli népdalfeldolgozások között tud egy 1945-ben zongorára komponált *Erdélyi indulóról*, melynek mibenléte egyelőre tisztázatlan, a hagyatékban ugyanis semmilyen dokumentum sem lelhető fel ilyen című darabról. Főnmaradt azonban egy 1946-ra datált „Induló” című kéziratot fogalmazvány, melynek funkciójáról egyelőre nem tudunk biztosat. MZA-LL-Mus 2.043.

nak, jóllehet az I. világháborút követő időszakban kétségtelenül veszített a késő romantika idején tetőpontjára érkezett népszerűségéből.²⁶ Mindennek tükrében Lajtha indulói apolitikus alkotásoknak tűnhetnek, amit alátámaszt 1962-ben tett megjegyzése: „minden gondolatot könnyű politikává formálni, s azt meg nem szeretem”.²⁷ Közelebről megvizsgálva azonban nyilvánvalóan saját koruk szülőttei ezek az indulók és katonazenék, és ezért – ha csak közvetetten is –, magukon viselik az adott korszak politikai történéseinek nyomát. A következőkben két esettanulmány segítségével világítok rá a Lajtha indulóiban tetten érhető zenetörténeti és egyben történelmi reflexiókra.

2. A Nagy Háború emléke – *Quatre Hommages* (Op. 42)

Lajtha indulói szinte kivétel nélkül groteszk hangulatú, elrajzolt zenék. Mintha a zeneszerző számára a katonaság és az ehhez kapcsolódó toposz, az induló, már nem a bátorság és a hősiesség szimbóluma lenne – mint amilyen jelentéstartalommal a fogalom a megelőző századokban rendelkezett –, hanem valami értelmetlen színjáték. Valóban, a Lajtha által testközelből átélt Nagy Háború idején a katonaság képzele gyökeresen átalakult. Az általános személyes érintettség miatt ekkoriban már nem hősként tekintettek az életüket a harctéren elvesztő katonákra, hanem a tragikus tapasztalatok sokkal inkább a melankólia, a pesszimizmus érzését erősítették.²⁸ A testileg épségben hazatérő katonák között jellemző volt a háborús trauma okozta neurózis.²⁹ Gyáni Gábor *Az első világháború emlékezete* című tanulmányában leírja azt az állam által is propagált kultuszt, amely az egyes kiemelkedő hősokról a közkatonákra terelte a figyelmet, és így egyfajta demokratizálás szellemében mindenkire kiterjesztette a harc és ezáltal a harctéren lelt halál jogát és kötelességét.³⁰

Mintha Lajtha kezdetben olvasmányélményeiből merítette volna lelkesültségét, amely rövidesen kibékíthetetlen ellentmondásba került a tragikus tapasztalatokkal. Szembetűnő ugyanakkor, hogy sokszor hivatkozik Ady Endre verseire, akiknek néhány háborúellenes költeménye ekkoriban már megjelent. Olykor csak a szövegek stílusában jelentkeznek hasonlóságok,³¹ máskor megnevezés nélkül utal

26 A Grove lexikon „March” szócikkében Andrew Lamb a hanyatlás egyik okaként a gyalogság szerepének az I. világháborút követő megszűnését nevezi meg.

27 Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010, 32.

28 Monelle: i. m., 158–159. A korábban látványosan díszített katonai egyenruhák uniformizálódása, a szürke és a khaki árnyalatú katonai viselet elterjedése az I. világháború idején Monelle szerint a katonaság fogalmát szintén egyfajta melankóliával társította.

29 Ld. többek között Susanne Michl–Jan Plamper: „Soldatische Angst im Ersten Weltkrieg. Die Karriere eines Gefühls in der Kriegspsychiatrie Deutschland, Frankreichs und Russlands”, *Geschichte und Gesellschaft* 35/2. (2009. április–június), 209–248.

30 Gyáni Gábor: „Az első világháború emlékezete”. In: uő: *A történelem mint emlékmű*. Budapest: Kalligram, 2016.

31 Ilyen jelenség a köznevek nagybetűs írásmódja, mely szimbólummá emeli az adott fogalmat. Pl.: „Egész nap, mind, kivétel nélkül, túlságos közel a nagy Utolsóhoz, – és a Nagyszerűtől a Nevetségesig csak egy ugrás, – és az a lépés: a Minden kikacagása.” 1915. október 20. MZA-LL-Script 8.029:1.

egy Ady-versre,³² megint más alkalommal úgy tűnhet, mintha a költő egy-egy szófordulatát adaptálná saját mondanivalójához.³³ Leveleiben sokszor ír feltűnően vidám hangnemben a harctéri történeésekről – legalábbis katonáskodásának első hónapjaira jellemző ez a hangvétel. Leírásai arra engednek következtetni, hogy ez a különös vidámság őt magát is meglepte. 1915. október 20-án, tehát szolgálata negyedik hónapjában a következőképpen referál:

Engem is magával kapott valami egészen szokatlan vígság. [...] Valahogy soha többé meg nem ismételtetően együtt voltunk, – kártya, beszéd csak ürügy volt arra, hogy mégis megmaradt fiatal életek [...] harsogó, boldog nevetése kitörhessen. Röpködött a tréfa, – háborúról egy szó sem esett, – csak a nevetés, az együvé hangolt férfinevetés hangoskodott.³⁴

Néhány hónappal később, 1916 januárjában máris megszűnik ez a valóságtól elszakadt eufória, eltűnnek a hozzá kapcsolódó magasztos, nagy szavak, és keserű ironia, szinte már cinizmus veszi át a helyüket. Az 1916. január 17-én sietősen papírra vetett levélből tanulmányom címadó hasonlatára is választ kaphatunk, azaz hogy milyen is valójában az a furcsa és bizonytalan érzés, amely a katonát a harc előtt hatalmába keríti:

Ákár tetszik, akár nem, – épen [sic] csak tíz percünk van. Miért? Elmondom. Ma reggel mi fogjuk tüzérségi Trommelfeuer-rel szétlőni az orrunkig előretolt orosz állásokat. Mint civilben is képesített karmester, – a zenekar egy részét itt is én fogom dirigálni. Hogy jobban láthassak, egy magas fa tetején fogok csücsülni. [...] Ugy-e humoros, kedves? – Johannes Ladislaw L. egy fa tetején! Mint gyümölcs! De ne nevéssen ki nagyon, – mert azért nem lesz tökéletes élvezet.³⁵

Hasonlóképpen a harctéri levelek adhatnak kulcsot egy másik jelenség, a komponista indulóira szintén jellemző elidegenedett, gépies zenei megoldások értelmezéséhez. 1915. november 5-i levelében Lajtha bizonyos tekintetben az 1915 október végén leírt „egészen szokatlan vígság”-ra reflektál. Feltűnő, és a tragikus események erejét tanúsítja, hogy néhány héttel később immár egészen más hangnemben számol be a háború idején köttetett barátságokról, bajtársairól:

Csodálkozva olvastam, hogy kollégáimról miket írtam. Teljesen és egészen idegenek. Néha egy percre – a halál összetereli az emberek birkanyáját, – együtt vagyunk. Néha egy estére, néha egy napra. De másnap reggel – semmi közünk egymáshoz. Most még összetart valahogy lazán a muszály [sic] egymásmellettség is, – de ha vége a comoediának, – furcsa lesz, hogy köszöntjük egymást, hisz még csak nem is ismerjük egymást.³⁶

32 „Egy Ady-vers jár a fejemben”. 1915. szeptember 23., MZA-LL-Script 8.010:1.

33 Felbukkan pl. a „megszépítő messzeség” vagy „az élet élni akar” fordulat. Az utóbbit tartalmazó *Intés az Őrzőkhöz* 1915. augusztus 16-án jelent meg a *Nyugat*-ban. Bár Lajtha ekkor már a fronton tartózkodott, nem kizárt, hogy eljuthatott hozzá a vers. 1915. október 2., MZA-LL-Script 8.017:1.

34 Lajtha kiadatlan levele a harctérről, 1915. október 20., MZA-LL-Script 8.029:1.

35 Lajtha kiadatlan levele a harctérről, 1916. január 17., MZA-LL-Script 8.086:1.

36 Lajtha kiadatlan levele a harctérről, 1915. november 3., MZA-LL-Script 8.038:1.

Nem Lajtha volt az egyetlen zeneszerző, aki az első világháború éveiben a harctéren szolgált. Tanulságos lehet párhuzamba állítanunk harctéri élményeit, illetve azok lecsapódását zeneműveiben Maurice Ravelével. Annál is inkább indokolt lehet az ilyen irányú vizsgálódás, mivel Lajtha 1946-ban – azaz a 2. világháború után – írt *Quatre Hommages* című kamaraművének harmadik tételében éppen Ravel egyik művére, az 1925-ben befejezett *L'enfant et les sortilèges*-re (*A gyermek és a varázslat*) hivatkozik. A választás nem éppen kézenfekvő, mivel Ravel második és egyben utolsó operája nem számított a zeneszerző legnépszerűbb vagy éppen leggyakrabban játszott alkotásai közé. Magyarországon ezekben az években – a két világháború között – egyáltalán nem szerepelt az Operaház műsorán, annak ellenére, hogy ezt a hiányt már 1927-ben kifogásolta a *Budapesti Hírlap* tudósítója.³⁷ Lajtha kottatárában a mű partitúrája nem maradt fenn.

Az opera több szállal kötődik az I. világháborúhoz. Ravel már frontszolgálata idején megkapta a *L'enfant et les sortilèges* librettóját, amely azonban a háborús viszonyok között nem meglepő módon elkallódott.³⁸ Az eredetileg balettnak tervezett alkotás szövegét a párizsi Opera igazgatója, Jacques Rouché felkérésére Sidonie-Gabrielle Colette készítette 1916-ban.³⁹ (Sokatmondó adalék, hogy a francia író nő ugyanebben az évben írta hangsúlyozottan háborúellenes alkotását, a *La paix chez les bêtes* című könyvet, mely rövidebb lélegzetű történeteket tartalmaz az egymással háborúskodás nélkül megélt állapotokról.) A háborús események elmúlásával Ravel azonnal dolgozni kezdett a kompozíción, 1919-ben már részletekbe menően levelezett Colette-tel az operával kapcsolatos terveiről, javaslatairól, a lehetséges módosításokról. A komponálás befejezése azonban – éppen a háború idején átélt trauma ereje miatt – évekig húzódott, a bemutatóra csak 1925-ben Monte Carlóban került sor.

Lajtha és Ravel kapcsolatáról a Lajtha-hagyatékban közvetlen dokumentum nem tanúskodik. Lajtha francia kapcsolati hálójának a Ravelével való összefonódásai azonban arra engednek következtetni, hogy ismerhette a komponista műveit. Ravel ugyanis a Lajtha francia támogatói és baráti köréhez tartozó Florent Schmitt-tel együtt tagja volt annak az 1900 táján létrejött és Ricardo Viñes által *Les Apaches*-nak elnevezett művészeti csoportosulásnak, amely kezdetben Debussy művészetét, később azon belül is a *Pelléast* tartotta példaképének, és teljes függetlenedésre törekedett a közönség ízlésétől és igényeitől.⁴⁰ 1925-ben a *L'enfant et les sortilèges*

37 (h. e.): „Színház és zene. Az Operaház új évadja”, *Budapesti Hírlap* 1927. szeptember 25., 18. A cikk írója az Operaház műsorszámában szereplő Ravel-operát, *A pásztorórát* „másfél évtizedes, egyfelvonásos kis vígoperának”, ezzel szemben a bécsi Operaház tervezett programján szereplő *A gyermek és a varázslatot* „művészi értéket is jelentő” világsikernek nevezi.

38 Ravel 1914 nyarat Baszkföldön töltötte, itt érte őt a háború kitörésének híre. Korábban egészségi állapota miatt nem találták alkalmasnak a katonai szolgálatra, ezúttal azonban mindenáron hadba akart vonulni.

39 Arbie Orenstein–Roland-Manuel: „L'enfant et les sortilèges. Correspondance inédite de Ravel et Colette. A la mémoire de Roland-Manuel”, *Revue de Musicologie* 52/2. (1966), 215–220.

40 Arbie Orenstein (ed.): *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola, New York: Dover Publications, 2003; Malou Haine: „Cipa Godebski et les Apaches”, *Revue belge de Musicologie* 60. (2006), 221–266.

Monte Carló-i bemutatójáról a Lajthával személyes kapcsolatot is fenntartó Arthur Honegger írt elismerő hangú kritikát.⁴¹ Manuel Rosenthal, Ravel tanítványa és későbbi bizalmasa az 1950-es években ugyan több Lajtha-művet vezényelt,⁴² Lajthával való megismerkedésére a zeneszerző levelezése alapján 1947 márciusában került sor.⁴³ A dátum nyilvánvalóvá teszi, hogy Rosenthal esetleges személyes visszaemlékezései nem befolyásolhatták a *Quatre Hommages* első változatának megformálását. Ám mivel ugyanebben az időben, 1947 márciusában Lajtha tárgyalt a *Quatre Hommages* lehetséges kiadásáról Leduckel, nem zárhatjuk ki teljes bizonyossággal azt sem, hogy Rosenthalnak referált volna aktuális munkáiról és ezeken belül kamaraművéről. Azonban arról, hogy a későbbiekben a művet milyen mértékben dolgozhatta át, amire az 1957-es ősbemutatóig és az ugyanez évi kiadásig eljutott, nincsenek adataink.

Lajtha írásában ritkán bukkan fel Ravel neve, elgondolkodtató azonban a modern művészet és annak közönsége kapcsolatáról megfogalmazott megjegyzése, melyben Ravelt és Bartókot említi együtt. 1959. augusztus 28-án fiai barátjának, az Argentínába emigrált Esteban Feketének fejtette ki gondolatait a művészet céljáról.⁴⁴ Miután a modern művészetben két szélsőséges irányt nevez meg – a merev konzervativizmust és az experimentális, spekulatív, „hamis művészetet” –, bizakodóan megjegyzi, hogy idővel minden művészet valós értéke nyilvánvalóvá válik. Ezen a ponton Ravelre és Bartókra mint „40 évvel ezelőtt vitázott vagy kiátkozott mesterekre” hivatkozik,⁴⁵ akik „ma”, azaz 1959-ben immár elfoglalták az őket megillető helyet a zenetörténeti kánonban. Különös Ravel és Bartók nevének összekapcsolása ebben a kontextusban. Jóllehet Ravel archaizáló stílusa valóban váltott ki kedvezőtlen reakciókat az 1910-es évek második felében,⁴⁶ mégis kevésbé érthető ennek párhuzamba állítása a bartóki életmű értékelését övező alapvető zenetörténeti vitákkal. Lajtha gondolkodásáról ugyanakkor sokatmondó a megjegyzés, és mindenképpen Ravel zenei törekvései iránti érdeklődéséről és megbecsüléséről tanúskodik. Ennél azonban talán még konkrétabb elképzelés inspirálhatta Lajthát 1946-ban a Ravel-hommage megírására.

A szakirodalomban apolitikusként elkönyvelt Ravel 1914 augusztusában szenvedélyes hangon foglalta össze a háborúról alkotott nézeteit:

41 1947. március 14-én írt levelének tanúsága szerint párizsi tartózkodása idején Lajtha Kodály Zoltánnal együtt Honeggernél ebédelt. (MZA-LL-Script 8.235:1)

42 A levelek dátumai 1958. április 27., 1959. február 3., 1960. január 14., 1960. január 27., 1961. június 2. A szóban forgó művek Lajtha 4., 7. és 8. szimfóniái. Egy, a hagyatékban fennmaradt műsorlap szerint Rosenthal 1954 októberében, Párizsban vezényelte az 5. szimfóniát.

43 Lajtha kiadatlan levele feleségének Párizsból 1947. március 5-én, MZA-LL-Script 8.233:1.

44 Lajtha kiadatlan levele 1959. augusztus 28-án Esteban Feketének, MZA-LL-Script 8.505:1.

45 Uott

46 Henry Leigh 1921 januárjában a *Chesterian* hasábjain a *Le tombeau de Couperin* „vérszegény neoklasszicizmusáról” ír, amely szerinte könnyen válhat Ravel síremlékévé („tombeau”). Idézi Scott Messing: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London: Ann Arbor, 1988.

És most, ha úgy tetszik: Vive la France! de mindenekelőtt le Németországgal és Ausztriával! vagy legalábbis azzal, amit ez a két nemzet napjainkban képvisel.⁴⁷

Az idézetből kitűnik, hogy Ravel az aktuális politikai helyzetben a háborút szükségesnek tartotta, értelmet és az emberiség javát szolgáló tétet vélt látni annak kimenetelében – természetesen a francia győzelemben.⁴⁸ Az európai értelmiség eleinte valóban lelkesedett a háborúért, példaképpen említhetjük Thomas Mann *Egy apolitikus ember elmékedései* című írásgyűjteményének első darabjait. Mann írásában a világháború jelentőségét a francia forradaloméhoz hasonlítja.⁴⁹

A 39 esztendő, kiforrott nézeteket képviselő Raveltól és a vele egyidős Mann-tól eltérően a hadba vonulásának idején 23 éves Lajtha korántsem tudhatott magának ehhez hasonlóan markáns kulturális-politikai állásfoglalást. Ravel érezhetően indulatoktól vezetve fogalmazott, amikor a Németország által képviselt iránynyal való leszámolást sürgette – Lajtha harctéri leveleiben hasonló indulatokat Franciaországgal vagy Oroszországgal szemben nem találni. Személyes ellenérzést nyilvánvalóan nem táplált a politikailag ellenségesnek kikiáltott nemzetek tagjai vagy kultúrája iránt, lelkesen dicséri például a francia Chartreuse pezsgőt, amelyet 1916-ban egy januári estén bajtársaival fogyasztottak el.⁵⁰ Szellemi felsőbbrendűség érzése sem ütözik ki írásaiból: ugyanebben a levelében menyasszonyának olvasmányokat ajánl, és listájában egyaránt szerepelnek francia, német és orosz kötetek. Ajánlja Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*-jét éppúgy, mint Dosztojevszkij *Félkegyelműjét* – német kiadásban –, Rudolf Kassner *Moral der Musik* című írását és Nietzsche úgymond „Wagner-ellenes iratait”. Végezetül Romain Rolland új regénye iránt érdeklődik, jelezve, hogy ha menyasszonya arra érdemesnek találja, akkor meghozatja magának a kötetet. Beethoven műveiért rajongott, nagy örömmel jegyezte fel, amikor húga Beethoven-kottákat küldött utána a frontra.⁵¹ Mindezek tükrében sokatmondók az érett zeneszerző 1930-as évek végén elejtett megjegyzései, amikor immár a francia kultúra és a francia zene stílusának elsőse mellett foglalt állást.⁵²

47 Ravel levele Cyprien-Xavier [Cipa] Godebskinek 1914. augusztus 20-án. Idézi: Orenstein (ed.): i. m., 152. Ravel jó barátságban volt a Godebski családdal, Mimie-nek és Jeannak ajánlotta a *Lúdanyó meséit*, Ida és Cipa Godebskinek pedig a *Szonatina* ajánlása szól.

48 Fontos adalék ugyanakkor, hogy a francia kultúra iránti rajongása nem fordult esztelen nacionalizmusba. A sovinizmus előretörése idején, 1916 júniusában aggodalmát fejezte ki a francia zene egyeduralmát célzó tendenciával kapcsolatban. Ravel levele 1916. június 7-én a Nemzeti Ligának a francia zene védelmére alakult bizottságához. Idézi: Orenstein (ed.): i. m., 169–170.

49 Thomas Mann: *Egy apolitikus ember elmékedései*. Ford. Györffy Miklós, Majtényi Zoltán. H. n.: Gabo Kiadó, 2014. 38.

50 Lajtha kiadatlan levele a harctérről, 1916. január 16-án, MZA-LL-Script 8.085:1.

51 Lajtha kiadatlan levele a harctérről 1915. október 9-én, MZA-LL-Script 8.024:1.

52 „Dans la situation mondiale, j'ai ma foi ferme dans la vocation de la France. Malgré tous les troubles c'est un pays, qui tient haut encore toujours cette lumière, dans laquelle nous avons toujours cru.” Lajtha levele Henri Barraud-nak 1938. február 18-án, MZA-LL-Script 8.215:1. Magyarul: Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-nak”, *Magyar Zene* XXXIV/1. (1993), 13–42.

Quatre Hommages című fúvósnégyesét Lajtha 1946-ban írta meg. Ugyan levelei tanúsága szerint 1947-ben már Leduc-kel tárgyalt a kiadásáról,⁵³ erre – eddig tisztázatlan okokból – csak 1957-ben került sor. Szintén tisztázatlan az ősbemutató megkésésének oka, a művet ugyanis nem korábban, mint 1957. április 5-én mutatta be a Budapesti Fúvósötös – az együttes tagjainak névsora az 1946-ra datált kéziratot tisztázaton már szerepel. Mivel az együttes 1947-ben alakult, a mű megírásának egyik motivációját a magyar koncertéletet új színfolttal gazdagító tevékenységük kezdete jelenthette. Mindazonáltal 1955-ben ismét aktuálissá vált a kamaradarab, mivel Lajtha ezzel a művével fejezte ki köszönetét a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai sorába történő felvételéért. Feltehetően ebből az időből származik a francia nagykövetnek, Jean Delalande-nak és feleségének szóló ajánlás.⁵⁴ Az 1946-os és az 1957-es változat esetleges különbségeiről, az időközben végrehajtott szerzői változtatásokról nincs tudomásunk, mivel a hagyatékban megtalálható kéziratot teljes mértékben a végső, kiadott formájában mutatja a művet.

Bár Lajtha nyíltan nem beszélt politikáról, 1940-ben komponált gondnagzongora szonátája kapcsán Erdélyi Zsuzsannának a második világháborúról mesélt.⁵⁵ Említi Maurice Jaubert francia zeneszerzőt, akit egy gyalogsági lövedék talált el a háború kezdetén. Lajtha itt a „drôle de guerre” – „furcsa háború” – kifejezést használja, amely bevett történelmi terminus az 1939 szeptembere és 1940 tavasza közötti politikai állapot leírására.⁵⁶ Sokatmondó, hogy Lajtha nem a német „Sitzkrieg”, sem az angol „phoney war”, hanem a francia „drôle de guerre” elnevezéssel utal a szóban forgó időszakra. A *Quatre Hommages*-ban tehát minden bizonnyal a második világháború francia vonatkozásainak utóhangját komponálta meg. A fúvósnégyesre írt négyteteles alkotás Jannequin, Couperin és Ravel mellett a zárótételben egy fiktív személynek, Romain Rolland 1919-ben megjelent *Colas Breugnon* című regénye címszereplőjének állít emléket. Figyelemre méltó, hogy Debussy nem szerepel a négy hommage címzettjei között.

A Ravel-opera Lajtha által hivatkozott, „Adieu pastourelles” szövegkezdetű jelenetében a címszereplő gyermek egy furcsa menetelés szemtanúja lesz. A megelőző jelenet végén elsötétedik a színpad, majd a kislány megszólal: „J’ai peur!” („Félek!”). Ezután furcsa nevetést hall, és kénytelen végignézni, ahogyan a – korábbi csínytevése során gonoszul darabokra szaggatott – tapétáról sorra szállnak le az egymástól elszakított pásztorok, pásztorlányok és velük együtt állataik is. Szembesítik a kislányt tettének következményeivel, aki a jelenet végén bűnbánó zokogásban tör ki.

53 1947. márciusában született egyezés Lajtha és a Leduc kiadó között két kompozíció, a *Sinfonietta* és a *Quatre Hommages* átvételéről. Lajtha levele 1947. március 14-én Párizsból feleségének, MZA-L-Script 8.235:2.

54 Lajthát 1955 októberében Jean Delalande értesítette a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai sorába történt megválasztásáról. Az 1946-ra datált kéziratot tisztázaton az ajánlás még nem szerepel.

55 Erdélyi 1960. március 21-én Sopronban rögzített beszélgetése a zeneszerzővel. Erdélyi: i. m., 32.

56 Romsics Ignác: *A 20. század rövid története*. Budapest: Rubicon-könyvek, 2011, 160.

Az operában Ravel zenéje táncos karakterű menetelés, amit többek között a partitúra szöveges bejegyzései tesznek egyértelművé. A papírmásé lények meneté („un cortège des petits personnages peints sur le papier”) a hagyományosan táncokat vagy indulókat kísérő hangszerösszeállítás, egykezes furulya és kisdob kíséri („pipeaux et de tambourin”).⁵⁷ A „pipeaux et tambourin” hangszerösszeállítás nagy múltra tekint vissza, már középkori ábrázolásokon is felbukkan.⁵⁸ A játékos bal kézzel a fuvolán, illetve furulyán játszott, jobb kezében tartotta az ütőt, mellyel az oldalára akasztott dobon verte a ritmust. Erre a tradícióra hivatkozik tehát Ravel az egész tételen végigvonuló ostinato ritmussal, mely kezdetben csak a kisdobon szól, majd a középrészben a trombita is csatlakozik hozzá. A távoli múltba nyúló zenei hagyomány nyílt megidézése Ravelnél kiszakítja a jelenből, időtlenné teszi a cselekményt. Lajtha átveszi ezt a ritmust, ám nem teszi egyeduralkodóvá a tételben, megszólaltatását felváltva bízza a fuvolára és az oboára. A fagott szólamában az eredetileg zongorán fálhangzó kvintés ostinato rokona kap helyet.

A jelenetet Ravel triós formában komponálta meg, a középrész a kis figurák balettzenéje, a főrész a táncos induló, ezt pedig a kisfiú félelmét és sírását szimbolizáló kisszekund-motívum keretezi. Kétségtelenül a középrész dallamvilága a leggazdagabb: a fúvósok – ezen belül is a fuvola, oboa és a klarinét – hangsúlyos bevonása kontrasztban áll a főrészek lecsupaszított összeállításával, ahol a kisdob mellett csupán a zongora ostinatója jut jelentős szerephez. Az operai jelenet triós struktúráját Lajtha átvette, és a táncos induló karakterét is megtartotta a tétel kezdetén, azonban nem engedett teret a balettzene táncos jellegének. A középrész esetében a hangszerelés lehet a kapcsolódási pont: míg Ravel csak a középső részben koncentrálna a hangzást fúvósokra, addig Lajtha az egész tételt fúvósnégyesre komponálta. A középrész hangzása tehát megtalálható Lajtha *homage*-ában, talán éppen ez inspirálta az idézet kidolgozására. Lényeges azonban, hogy az eredeti középrész dallamai egyáltalán nem tűnnek fel Lajtha kamaraművében. Ezzel a gesztussal a zeneszerző egyértelműen az alcímben is hivatkozott búcsút, az „Adieu pastourelles / Pastoureux adieu” lemondó szomorúságát helyezi műve középpontjába (3. kotta).

A háborúhoz sok szállal kötődő Ravel-opera idézete a *Quatre Hommages* harmadik tételében, ha nem is bír politikai tartalommal, de feltételezhetően a világháborúk francia vonatkozásainak állít emléket. Lajtha saját személyes élményeiből is meríthetett a tétel megfogalmazásakor, hiszen a világháború idején őt is elszakították a menyasszonyától – akárcsak a tapétán a pásztor a pásztorlánytól.

57 Nem a zenekar hangszereiről van elsősorban szó, hanem stilizált hangszerjátékosokról. Az ostinato kísérőfigurát a kisdob játssza.

58 Ismertté vált az a kép, mely a neves clownt, Will Kempet ábrázolja, miközben Londonból Norwichbe táncolt át egy egykezes fuvolán és kisdobon játszó hangszeres kíséretében. Jertemy Montagu: „The Tabor, its Origin and Use”, *The Galpin Society Journal* 63. (2010. május), 209–216.

Fl. *pp, léger*

Ob. *p, espressif*

Cl.

Bn. *pp*

Fl.

Ob. *ppp*

Cl.

Bn. *quasi mf*

3. kotta. Lajtha: *Quatre hommages*, Op. 42, III. tétel („Hommage à Ravel”), 1–9. ütem

3. Katonazenék – 2. szimfónia (Op. 27)

Lajtha szimfóniái nem kapcsolódnak közvetlenül a magyar szimfonikus hagyományhoz – már ha egyáltalán létezett ilyen hagyomány a 20. század első évtizedében.⁵⁹ Izgalmas kérdéseket vet fel, hogy a zeneszerző milyen inspirációs forrásokból építette fel kései alkotókorszakában kiteljesedő szimfonikus ciklusának vitathatatlanul különleges zenei világát. 1936-ban befejezett 1. szimfóniája (Op. 24), melyet 44 esztendősen komponált, szoros szálakkal kötődik 1935-ben írt filmzenéjéhez, a *Hortobágyhoz*. A nagy magyar pusztát zenébe foglaló filmzene után azonban kétségtelenül idegen hatást kelt és az újdonság erejével hat a rézfúvókkal és ütőkkel hangszerelt szakaszok sűrű felbukkanása a szimfónia zenei szövetében. Minden bizonyos Lajtha is tudatában volt a hangszerösszeállítás keltette katonai asszociációknak. 1960 márciusában Erdélyi Zsuzsannának beszélt a trombitaszignálkhoz társított, úgynevezett „szociális” vagy „társadalmi képzetekről”.⁶⁰ Az

59 Lajtha stílusának eklekticizmusával kapcsolatban ld. Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zenélelet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014, 87–93.

60 „Az ember testéből, tudatalattijából kapott képzeteken kívül vannak szociális, úgynevezett társadalmi képzetek. A trombita éles és határozott fanfárai tehát akarva-akaratlanul is más képzeteket idéznek fel, mint az orgonán játszott, egyenletes ritmusú és tempójú korál. A katonai trombitaszignálk igen könnyen földélezhetik minden európai nép lelkében a katona, harc, háború képzeit.” Erdélyi: i. m., 39.

ilyen „társadalmi képzetekkel” kapcsolatban Lajtha hangsúlyozza a kultúrához kötöttséget, a jelentés ilyen értelemben esetleges, de mégis megrögződött és egy adott társadalmi csoport vagy nemzet számára nyilvánvaló voltát. Ennek alapján arra következtethetünk, hogy szimfonikus zenéjének katonai asszociációkat keltő szakaszai tudatosan kapcsolódnak a harci zene képzetéhez, miközben részben saját, részben az általános európai kultúra élményanyagára hivatkoznak.

Ha a magyar zeneszerzésben nem is találjuk közvetlen előzményét Lajtha szimfóniáinak, az európai szimfóniatermésével olykor egészen szoros összefüggések tűnhetnek fel. Egykori tanítványa, Weissmann János zenei íróként már a zeneszerző életében több cikket írt Lajtha munkásságáról. Ezekben többek között a szimfóniák lehetséges mintaképeiről is szó esik, így például felmerül Ralph Vaughan Williams, Albert Roussel és Gustav Mahler neve, pozitív vagy negatív előjellel.⁶¹ Lajthának a cikkekről kialakult véleményét a Weissmann-nal folytatott levelezése őrizte meg az utókornak.⁶² Figyelemre méltó, hogy a kortársak közül hiányzik Dmitrij Sosztakovics neve.⁶³ Jóllehet az orosz zeneszerző tizennégy évvel fiatalabb volt Lajthánál – míg a Weissmann cikkeiben említett komponisták a Lajthánál idősebb generációhoz tartoztak –, a 20. századi szimfónia műfaj történetére gyakorolt hatása miatt érdemes vizsgálódásunk körébe vonni művészetét.

Sosztakovics 1. szimfóniáját tizennyolc évesen írta, a bemutatóra 1926. május 12-én, a leningrádi Filharmónia nagytermében került sor Nyikolaj Malko vezényletével.⁶⁴ Az alkotás hatalmas sikert aratott, aminek eredményeképpen hamarosan neves külföldi karmesterek – Bruno Walter, Leopold Stokowski, Arturo Toscanini – tűzték műsorukra.⁶⁵ A kompozíció a Lajtha francia ismeretségi köréhez tartozó Darius Milhaud tetszését is elnyerte, aki levélben gratulált Sosztakovicsnak.⁶⁶

Sosztakovics művének magyarországi bemutatója közel egy évtizedet váratott magára. Az első előadásra a Budapesti Szimfonikus Zenekar jóvoltából került sor Sámly Zoltán vezényletével a Pesti Vigadóban 1935. november 27-én. A *Pesti Napló* másnapi számában a névtelenségbe burkolózó recenzens Sosztakovicsot mint „házájában rendkívül népszerű szovjet-orosz komponistát” mutatja be.⁶⁷ Megjegyzése, miszerint a frissen bemutatott első szimfóniában „még nem bontakozik ki” a zeneszerző egyénisége, némileg különös, ugyanakkor nyilvánvalóan felismerte értékeit, mivel érdemesnek ítélte „közelebbről megismerkedni” művészetével.⁶⁸ A *Népszava* hasábjain Jemnitz Sándor magasra értékelte a zenekar és a karnagy

61 John S. Weissmann: „Lajtha and his Symphonies”, *The Listener* 1959. július 16., 1.

62 1958. augusztus 29-én Lajtha a készülő MGG-szócikkról, 1959. július 31-én a *The Listener*-ben megjelent cikkről írja le véleményét Weissmannnak. (MZA-LL-Script 8.476:1.)

63 A levelekben egy-két alkalommal említés szintjén merül föl Sosztakovics neve. Pl. Weissmann levele 1958. február 2-án, 9-én és 27-én. (MZA-LL-Script 8.445:2)

64 David Fanning: „Paths to the First Symphony”. In: Pauline Fairclough és uő: (ed.): *The Cambridge Companion to Shostakovich*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 70–94., ide: 70.

65 Uott

66 Uott

67 N. N.: (* Zenekari hangverseny), *Pesti Napló* 1935. november 28., 14.

68 Uott

ismeretterjesztő célokat szem előtt tartó műsorösszeállítását, a kivitelezés színvonalát azonban sajnálatosan gyengének találta.⁶⁹ Sosztakovics szimfóniájától sem volt elragadtatva: véleménye szerint a mű „valahol Borodin és Prokofieff stílusa között keresi saját helyét”, és „az egyszerű, sőt primitív közérthetőség jelszavai után indul”.⁷⁰ A *Nemzeti Újság* kritikusanak véleménye az előadás színvonalát illetően megegyezik Jemnitzével, a szimfóniáról formált ítélete azonban még lesújtóbb.⁷¹ Meglátása szerint „meglehetősen selejtes, terjengős alkotás”, amely „nem hagyott mélyebb nyomot a közönségben”.⁷² A recenzens szerint „annál pompásabb élményt” jelentett Siklós Albert *Tinódi históriás énekei* című alkotása és annak énekes szólistájaként Molnár Imre színpadra lépése.

Az *Ujság* című napilap 1935. november 25-i rövidhíre a „Lady Macbeth falun” című opera közelgő pozsonyi bemutatójáról értesít, miközben megjegyzi, hogy „Sosztakovics Demeternek idáig még egyetlenegy műve sem került nálunk előadásra és a fiatal zeneszerző nevét a nyugati zenei körök sem ismerik”.⁷³ Különös, hogy az 1. szimfónia két nappal később esedékes magyarországi bemutatójáról az *Ujság* nem tesz említést,⁷⁴ ugyanakkor a bőséges sajtórecepció bizonyítja, hogy a hangversenyéletben eseményszámba ment a kompozíció előadása.⁷⁵ Figyelemre méltó adalék, hogy az este szólistája Lajtha közeli munkatársa, a baráti köréhez tartozó Molnár Imre volt – nem kizárt tehát, hogy a zeneszerző maga is jelen lehetett a szóban forgó eseményen. Mindenesetre valamilyen formában megismerkedhetett a kompozícióval, ez adhat például magyarázatot a zongora szerepeltetésére – Sosztakovics első szimfóniájához hasonlóan – az 1939-ben komponált 2. szimfónia (Op. 27) nagyzenekari apparátusában. A feltételezés egy további lehetséges inspirációs forrást is jelent a filmzeneírásán kívül, amelynek hatására Lajtha a szimfónia műfaja felé fordult az 1930-as évek második felében.

David Fanning Sosztakovics 1. szimfóniájáról írt tanulmányában a művet Stravinsky *Petruskájával* állítja párhuzamba, amikor a szimfónia fikatív főhősét egy *commedia dell'arte* figurához hasonlítja.⁷⁶ Fanning szerint ez a színpadiasság a zenében a különféle témák átalakítása, egymás mellé vagy egymás alá-fölé helyezése révén valósul meg, majd a krízist követően a szimfónia vége visszatér a bábszínház realitásába.⁷⁷ Szintén Fanning hivatkozik Sosztakovicsnak a szonátaformát

69 Jemnitz Sándor: „(*) Hangversenyek”, *Népszava* 1935. november 29., 8.

70 Uott. Jóllehet Jemnitz véleménye saját stílusának különbözősége miatt érthető, mégis érdemes megjegyezni, hogy tanára, Berg szintén gratulációt küldött Sosztakovicsnak a szimfónia apropóján. Fanning: *Paths to the First Symphony*, 70.

71 (d.): „–Szimfonikus hangverseny”, *Nemzeti Újság* 1935. november 28., 13.

72 Uott

73 N. N.: „Zenei kisszakasz”, *Az Ujság* 1935. november 25., 20.

74 Ennek hátterében feltehetően politikai okok állhattak. A radikalizmustól elhatárolódó napilap nem kívánt reklámot csinálni a jobboldali Sámynak.

75 Sosztakovics hírnevének nemzetközi növekedéséhez ebben az időben a *mcenszki járás Lady Macbethje* körül 1935-ben kialakult botrány is közrejátszhatott; éppen ennek a műnek pozsonyi előadását harangozza be az *Ujság*. Uott.

76 Fanning: *Paths to the First Symphony*, 71.

77 Uott

érintő válaszára, melyet a Roman Iljics Gruber által összeállított kérdőív kérdéseire adott 1927-ben.⁷⁸ A zenei formáról szólva az akkor húszesztendőes zeneszerző éppen a szonátaforma kidolgozási része kapcsán az „architekturális” építkezés helyett a „dinamikus és dialektikus” formszémát tartja követendőnek, ahol a tematikus kidolgozás helyett az érzelmek játsszák a főszerepet.⁷⁹ Az 1920-as évek orosz zenéjében jellemzően megkülönböztethető ez a két meghatározó irány; az úgynevezett architekturalis formakezelést Rimszkij-Korszakov tanítványai, a mozgásban lévő, fejlődő formát pedig Aszafjev iskolája képviselték.⁸⁰ Ez a kettősség megegyezik a Lajtha által 1960 márciusában Erdélyi Zsuzsannának megfogalmazott „architekturális” és „emocionális” formaépítési módok elhatárolásával.⁸¹ A felbukkanó gondolat hasonlósága természetesen nem jelent feltétlenül egyértelmű kapcsolatot a két zeneszerző között. A kérdőívre adott válaszokat Lajtha nem ismerhette.⁸²

Sosztakovics 1. szimfóniájának lezárása, a fentebbi kettősség kereteiben értelmezve a dialektikus formaépítés elveit követi. A zárótételből nem hiányzik a bensőséges líraiság, azonban a zene hamarosan egyértelműen *Militärmusik* hangulatát kelti, előtérben a rézfúvók szignáljaival és a sokszínű ütőhangszerek szerepeltetésével. Egyszer csak hirtelen szünet következik, majd különös, egyre távolodó jeladasként ható és eközben fokozatosan lassuló dobütések akasztják meg a haladást. Mintha ezzel a gesztussal a zeneszerző egy másik dimenzióba utalná a következő szakaszt. Azonban a cselló lírai szólója közben, bár a háttérben maradván, de mégis folytatódnak az egyenletes dobütések, jelezve, hogy a veszély – melyre a korábban felcsendült katonazene hívta fel a figyelmet – mégsem múlt el nyomtalanul. Hamarosan a fafúvók szólói kapcsolódnak be motívumtöredékeikkel, majd a trombita megszólalása után fokozatosan felépítve a zeneszerző ismét a tutti hangzáshoz vezet vissza az időközben kamarazeneszerűvé lényegült hangzasképet. Végül ismét rézfúvós fanfárok és hangsúlyos ütőhangszeres effektusok veszik át a vezető szerepet, ebben a kétségtelenül katonai hangvételben zárva le a tételt (*1a ábra*).

Lajtha 2. szimfóniájának lezárásában szintén a dinamikus formaépítés tanúi lehetünk. Itt az egész tétel végigvonul a vészjósló ütőhangszeres morajlás, a legjellemzőbb téma az első tételre visszautaló, folyamatosan bővülő motívum, valamint egy moll kvartszext-felbontás. A rézfúvókat és ütőhangszereket foglalkoztató katonai zene azonban egyszer csak mintha falba ütközne: a mélyvonósok unisonóit követően rövid szünet fokozza a feszültséget, majd egy fölfelé törekvő hárfarpeggio vezet át a zenét egy transzcendens hangzásvilágba. Ám a katonazene

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

79 Uott, 30.

80 Laurel Fay–David Fanning: „Dmitry Shostakovich”. Grove Music Online (2011)

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

82 A kéziratot először 2000-ben adták ki. Lelőhelye a moszkvai Glinka State Central Museum of Musical Culture. *Responses of Shostakovich to a Questionnaire*, 39.

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

1a ábra: Sosztakovics: 1. szimfónia – a finálé lezárása

Ütemszám	208.	209–213.	214–218.	219–229.	230–236.	237–243.
Dinamika	ff -> pp	pp	pp, en dehors	pp, p, en dehors	p e staccato, molto crescendo	fff
Hangszerek	timpani, hárfá	hegedűszoló, timpani	két hegedű szolója, timpani	fúvós-motívumok, tizenhatodos vonós-kari tematika	fúvós-kari imitációk, ütőhangszerek	tutti (f-moll)

1b ábra: Lajtha: 2. szimfónia – a finálé lezárása

emléke még itt is kísért: a szólóhegedű lírai dallama a továbbra is fenyegető ostinato dobütések fölött bontakozik ki. Hamarosan bekapcsolódnak a fúvós hangszerek – elsőként a fafúvók, majd a trombita is –, a tétel moll hármashangzatból kibomló témáját játszva. A zongora indulókaraktert idéz, ehhez csatlakozik ismét a zenekari tutti, a rézfúvós fanfárok és az ütőhangszerek, kialakítva a jellemzően katonai asszociációt keltő hangzasképet. A finálét a nyitótétel lezárásaként is hallott öthangos motívum kerekíti le, így foglalva egységbe a teljes kompozíciót (1b ábra).

Sosztakovics szimfóniájának megismerése a szabad formaépítés és a hangszerelés újszerűsége apropóján mozgathatta meg Lajtha zenei fantáziáját. A kompozíció katonai hangzasképei hozzásegíthették a zeneszerzőt az 1930-as évek egyre fenyegetőbb közege nyomán megtapasztalt érzések zenei megfogalmazásához a 2. szimfóniában. Az első tételben váratlan, fenyegető kontrasztok alapozzák meg a szorongás érzését, amit tovább fokoz a második tétel, melyben a Stravinsky műveit idéző fúvóshangzások grotesksége és az „éjszaka-zenék” anyagtan lebegése a föl-fölbukkanó, leginkább katonai parádékra emlékeztető hangzással váltakozik. A zárótételben a folyamatos ostinato felett egy menekülés-zene veszi kezdetét, mely a fentebb elemzett szakaszba torkollik. Így a 2. szimfónia egész hangzó matériáját áthatja a militarizmus, mely a több mint egy évtizeddel később megszülető 3. szimfóniából (Op. 45) hiányzik, viszont a kései szimfóniák zenei világát szublimált formában ismét gazdagítja majd.

ABSTRACT

VIKTÓRIA OZSVÁRT

‘ALWAYS LIKE A SOLDIER BEFORE THE BATTLE’

Marches in the Works of László Lajtha

In Lajtha's oeuvre many movements belong to the musical category of marches. There can be found manifold types: grotesque marches as well as creepy, transcendental movements, or sometimes an unstoppable military march is envisioned in the works. The richness of this musical topos can partly be explained by Lajtha's own military experiences. In the First World War he served on the frontiers as artillery officer and cavalry scout. It is quite telling that Lajtha in his correspondence in the late 1940's and in the 1950's still cited many times his memories as a soldier – or even referred to himself as a soldier. As he put it in 1948: 'I was neither a mercenary, nor a renaissance condottore [sic!] just a poor Hungarian lad.'

It is not surprising either, that in his works Lajtha reflects often the military topos, nevertheless many types of marches can be indentified by their musical marks. There can be found funeral marches (*In memoriam*, op. 35, presumably 1941), dancelike marches (*Quatre hommages* – 3rd movement, op. 42, 1946), a light-hearted march that suddenly turns into a machinelike character (*Sonate en Concerts* for flute and piano and violin and piano, op. 64 and op. 68, 1958 and 1962), and some parts that sound like a military band playing. In my article I investigate the marches composed by Lajtha between 1945 and 1963. I analyse these works in the context of the generic tradition and the current ideological viewpoints of Hungarian musical circles, and at the same time I try to reveal Lajtha's compositorial models.

Viktória Ozsvárt is a junior research fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology of Research Centre for the Humanities. In 2015 she gained her degree with honours in musicology at the Liszt Academy of Music. She won a New National Excellence Scholarship in 2017, 2018 and 2019, and a Campus Mundi scholarship in 2019. Currently she is working on her doctoral thesis as a PhD student at the Liszt Academy of Music. The topic of her dissertation is the analysis of the musical representation of different sources of inspiration in the Hungarian composer and ethnomusicologist László Lajtha's late creative period (1945–1963).