

Tartalom

Rövidítések jegyzéke	III
Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
1. Lajtha László élete és kora.....	1
1.1. Zeneszerzők és hatásuk Lajthára.....	5
2. Művei	7
2.1. Egyházzenei művei	9
2.2. Rokon vonások Bartókkal, és Kodálllyal.....	10
2.3. Különbségek	13
2.4. Kodály Zoltán és Lajtha László miséi.....	14
3. A kor más egyházzenei kompozíciói	16
4. A zeneszerző önmagáról	18
5. Lajtha László Jean-Christophe-i megnyilvánulásai	20
6. Motet – Motetta op.8.....	22
7. Missa in tono phrygio op.50	27
7.1. Kyrie	27
7.2. Gloria	31
7.3. Credo.....	35
7.4. Sanctus- Benedictus	40
7.5. Agnus Dei	42
8. Missa in memoriam Alphonsi Leduc op.54	45
8.1. Kyrie	45
8.2. Gloria	47
8.3. Credo.....	50
8.4. Sanctus	60
8.5. Agnus Dei	62
9. Magnificat	65
10. Trois hymnes pour la Sainte Vierge op.65.....	74
10.1. I. Sequentia de Virgine Maria (Anonymus Zagrabiensis).....	74
10.2. II. Prosella Mariana (Anonymus Gallicus)	76
10.3. III. Canticum de Magna Hungariae Regina (Petrus Cardinalis Pázmány).....	80
11. Lajtha László hatása a dolgozat írójára.....	83
12. Függelék.....	85

12.1.	Motetta	85
12.2.	Mise.....	86
12.3.	Magnificat	89
12.4.	Trois Hymnes pour la Sainte Vierge.....	90
13.	Bibliografía	92

Rövidítések jegyzéke

Berlász = Berlász Melinda: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.

Breuer = Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról.* Budapest: Editio Musica, 1992.

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

Fábián = Fábián László: *Ős és utód nélkül.* Budapest: Gondolat Kiadó, 2014.

Horváth = Horváth Márton Levente: *Egy műfaj illegalitásban – Misekompozíciók Magyarországon 1949 és 1969 között.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneakadémia, 2013.

Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet fejezem ki elsőként Szabó Miklós tanár úrnak, aki tanításával, munkamódszerével, lemezfelvételeinek és hangversenyeinek magas színvonalával és mély lelki dimenziójával példát adott a minőségi munkára. Érdeklődésemet Solymosi Tari Emőke Lajtha iránti lelkesedése keltette fel, akinek köszönöm, hogy megismertetett Lajtha Ildikóval, később Gyurkó Csillával és Gyurkó Tündével, a jogörökösökkel. Köszönet illeti az azóta elhunyt Lajtha Ildikót, aki az orgonás *Mise* partitúrájának a Hagyományok Házától kapott másolatához hozzásegített, és akitől több, Lajtha szimfonikus zenéjét tartalmazó lemezt is kaptam.

Nagyon köszönöm témavezetőm, Mohay Miklós tanár úr önzetlen, áldozatos segítségét, az írásban továbblendítő javaslatait, illetve precíz igényességét és az ehhez mégis társuló türelmét. Köszönöm Édesapám, Dr. Ménesi László munkáját, aki az irodalom feltérképezésében, a dolgozat felépítésében és a lektori munkában felbecsülhetetlen értékű segítséget nyújtott. Köszönetemet fejezem ki Ruppert Istvánnak, a Széchenyi István Egyetem Varga Tibor Zeneművészeti Intézet igazgatójának, hogy kitartó biztatásával elindított és támogatott a doktori fokozat elnyerésének olykor rögös útján. Köszönöm Szekeres Tamásnak, a Győri Széchenyi István Egyetem rektorának, hogy erkölcsi és anyagi támogatásban is részesített. Köszönetemet fejezem ki Bursics Ágnesnek, unokahúgomnak és Bíró Gábornak, akik a dolgozat formázásában óriási terhet vettek le a vállamról.

Nem utolsó sorban köszönöm családomnak, feleségemnek és gyermekeimnek, hogy elfogadták az elmúlt éveket úgy, hogy figyelmem igen nagy része nem rájuk terelődött és mindenkinek köszönöm, aki lélekben mellettem állt a dolgozat megszületése ügyében.

Ménesi Gergely

2016. március 16.

Bevezetés

2017-ben Lajtha László¹ születésének 125. évfordulójára emlékezünk majd. Munkássága, élete, embersége példaértékű, partitúráit nézve ugyanolyan élő kapcsolatba tudok lépni vele, mint Bartók Bélával, vagy Kodály Zoltánnal, zenéje nem holt anyag, hozzánk szól, lángol! Mégsem ismerjük eléggé, műveit az évfordulóktól eltekintve ritkán játsszák.

Doktori értekezésem mottója Albert Schweitzer gondolata: „...csak azok lesznek igazán boldogok, akik keresték és megtalálták, hogyan lehet másokat szolgálni.” Lajtha László kisugárzása közvetve is hatással volt rám. Évek óta kutatva a XX. századi magyar zeneszerzők zeneműveit különösen is érdekelt, miért ismerjük nagy zeneszerzőink neveit, ha műveiket ritkán játsszuk? Járdányi Pál gyermekeit személyesen ismerhetem, Szervánszky Endre pedagógiai munkássága révén ismert. Lajtha László neve a hangszeres népzene és a néptánc lejegyzésével kapcsolatban merül fel legtöbbször. Feladatomnak éreztem, hogy egy-egy alkotásukkal azonnal megismerkedjek. Fiatal muzsikussal ezért adtam elő Járdányi Pál: *Tánczene kis zenekarra* és Szervánszky Endre: *Rapszódia zenekarra* című alkotásait. Ezután Lajtha László *Divertissement* című 1936-ban komponált művét taníthattam be, majd egy budapesti hangversenyen az 1946-ban keletkezett *Sinfonietta vonószzenekarra* című Lajtha művet vezényeltem.

Lajtha egyházzenei művei tanulmányozása során olyan területre találtam, amely különösen magával ragadott. Az 50-es években megírt műcsoport nagyon vonzott. Ezen alkotások bemutatására kis esély volt. Miért írta műveit a zeneszerző, ha sejthette, hogy élő előadásban nem hallhatja azokat? Lajthát tűz, belső késztetés fűtötte, hogy zenébe öntse hitét, reményét és szeretetét. A ritkán hallható remekművek előadása lebegett szemem előtt, témaválasztásom elsősorban ennek köszönhető.

Rá is igaz, amit Vörösmarty Mihály Liszt Ferenchez című versében² a „hangok nagy tanárjáról” írt:

És ha hallod, zengő húrjaiddal
Mint riad föl e hon a dalon,
Melyet a nép millió ajakkal
Zeng utánad bátor hangokon,
Állj közénk és mondjuk: hála égnek!
Még van lelke Árpád nemzetének.

¹ Lajtha János László (1892. VI. 30. – 1963. II. 16.).

² Vörösmarty Mihály: *Versek. Válogatás.* (Kossuth Kiadó, 2007). 249.

10.18132/LFZE.2016.18

1. Lajtha László élete és kora

A boldog békeidőkben, 1892-ben, a haza felemelkedésének időszakában, jó anyagi körülmények közé született, zeneszerető szülőkkel megáldott kisfiúra két világháború, két forradalom, végül a kommunista hatalom várt. A céltudatos, saját magát keményen képező gyermek tizenéves korában francia költőket olvasott, műveiket meg is zenésítette. Napi több órás zongoragyakorlás mellett zeneelmélettel, szimfóniák írásával foglalkozott. Tanulmányozta a németalföldi mesterek ellenpont-technikáját, ami a Zeneakadémia tananyagában akkor még nem is szerepelt. Lajtha László tudatosan zeneszerzőnek készült. Szülei kívánságára elvégezte a jogi egyetemet is. Kemény jellem volt, a kor szokásainak megfelelően párbajokat vívott meg, ráadásul sikerrel.³ Az első világháborút, bár felmentést kaphatott volna, mint tüzértiszt végigharcolta, amelynek következményeképpen megsebesült. Több vitézségi éremben és kitüntetésben is részesült. Ezt írja magáról az „Én és a zene” című írásában 1962. november 19-én este:

Pesten voltam már gimnazista, mikor a Tulipán-mozgalom idején én is kimentem az utcára üvöltözni. Derék rendőrök jól megkardlapoztak. Bevittek az őrszobára, ahonnét csak családi protekcióra engedtek ki anélkül, hogy az iskolát értesítették volna. Ezért mentem el az első háborúba. Svájcban voltam. Maradhattam volna Romain Rolland-nál, akivel jó barátságba keveredtem, de úgy éreztem, hogy mennem kell. Hajtott a vérem, s kötelességemnek tartottam kivenni részem a nehéz időkből. Én voltam az egyetlen zenész, aki háromszor sebesült meg.⁴

Bartók hatására, akivel hosszabb ideig egy szobában dolgozott, és aki később a háború alatt szerelmi levelezését továbbította,⁵ 17 éves korában népzene gyűjtésébe kezdett Erdélyben. Szintén Bartók hívta fel Lajtha figyelmét még az. I. világháború előtt Romain Rolland világhírű muzsikusz-regényére, a Jean-Christophe-ra, Bartók így is hívta zeneszerző barátját, utalva ezzel a regénybeli hőssel való lelki rokonságra. Maga Lajtha László írja „Én és a zene” című írásában:

...felhívta figyelmemet Romain Rolland Jean-Christophe-jára, mondván, olvassam el, mert én vagyok Jean-Christophe. Bátorságomat, egyéniségemet, gyengédségemet, tehetségemet Jean-Christophe-ban véli meglátni. Minthogy János László vagyok, hosszú időn át János Kristófnak hívtam, tréfás szeretettel. (Furcsa véletlene a sorsnak, hogy unokámat János Kristófnak hívják.) Annak idején mérges voltam ezért,

³ Erdélyi, 69.

⁴ Idézte Erdélyi Zsuzsanna. Erdélyi, 69.

⁵ Erdélyi, 70.

s nem is olvastam el Romain Rolland Jean-Christophe-ját, csak évek múlva, amikor Benedek Marcell apja, Benedek Elek, családunk barátja sürgetett reá. Bartókot viszont én ismertettem meg Stravinsky műveivel.⁶

Lajtha Lászlónak birtokában volt egy levél Romain Rollandtól, melyet senkinek sem mutatott meg, és amelynek tartalmát csak feleségétől lehetett megtudni nagy csaták után, mert a „címzett” példátlan szerénységében irtózott mindentől, ami reklámnak látszott. Lajtha egyik vonóshármasának előadása után írta meg spontán lelkesedésében a nagy író levelét. „Látszik, hogy Ön magasabb ideálok felé törekszik muzsikájában. Annak a muzsikusnak típusát, melyet Ön képvisel, rajzoltam én meg Jean Christophe-omban.”⁷

A Bartók hatására elkezdett népdalgyűjtés Lajthát élete végéig foglalkoztatta. Erdélyi gyűjtésének eredményeit közölte, ezekről előadásokat tartott. Bartók javaslatára Lajthát a Népszövetség által létrehozott párizsi székhelyű CIATP⁸ (Népművészet és Néphagyományok Nemzetközi Bizottsága) tagjává, majd elnökévé választották. A II. világháború után az UNESCO-val vette fel a kapcsolatot, amikor hazánk még nem volt az ENSZ tagja. A népzene kutatását folytatta. Rábízták a gyűjtött anyag őrzését. Ő ajánlotta hanglemezekre történő átmentését,⁹ amit részben el is végzett. A gyűjtött anyag leírását és kötetekben való kiadását is vállalta. Veress Sándor így nyilatkozott Lajtháról:

A magyar népzenevel épp oly intenzíven foglalkozott, mint Bartók és Kodály. Sőt: elmondható, hogy lejegyzési technikája, utolsó tíz évében, elérte a tökéletesség bartóki fokát, akinek lejegyzései pedig világviszonylatban is egyedülállóak. Ehhez kettő kellett: a nagy muzsikus hallása és ritmusérzéke, nagy tudományos felkészültséggel párosulva. E kettő nagyon ritkán egyesült a folklórtudományban: Bartókon és Kodályon kívül talán csak Lajthánál. Lajthának az erdélyi falusi parasztbandák felvételeiről készített lejegyzései tökéletesek és nagyszerűek, párjukat ritkítják a világ zenefolklór-irodalmában.¹⁰

A néptánc gyűjtését Lajtha kezdte el, javasolta mozgófilmen való rögzítését.¹¹ „Ahogy nem elégséges a tárgyakat lefotografálni, hanem meg kell őrizni azokat eredeti mivoltukban, úgy kell minden múzeumnak gramofonlemezen megőriznie a zenei etnológiai és nyelvi emlékeket és hangosfilmen a táncokat,

⁶ Erdélyi, 70.

⁷ Berlász, *Premier után*. 292.

⁸ CIATP – Commission Internationale des Arts et Traditions Populaires.

⁹ Berlász, *A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége*. 95.

¹⁰ Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból*. (Budapest: Püski Kiadó, 2002). 112.

¹¹ Berlász, *A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége*. 96.

szokásokat, zenés mozgásokat.”¹² – írja Lajtha. Hazai zenei lexikonban, egyéb szakkönyvben számos közleménye jelent meg. Ilyen például a Népdalgyűjtésről szóló lexikoncikke a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár szerkesztésében, Győző Andor kiadásában Budapesten megjelent Zenei Lexikonban.¹³ Francia és németnyelvű népzenei bibliográfiák összefoglaló előszavait is ő írta. 1951-ben népzenei gyűjtő tevékenységéért Kossuth-díjban részesítették, amelyet csak családja és környezete rábeszélésére volt hajlandó átvenni, a velejáró pénzjutalmat rászorulóknak osztotta szét.

Lajtha László zeneszerzői diplomát Budapesten szerzett. Bartók és Kodály csak egy-egy félévig tanította. Bartóknak megmutatta első zongoraműveit, aki ezek alapján Kodály és maga mellett a harmadik magyar zeneszerzőnek tartotta és ezt az 1922-ben a modern magyar zeneszerzőkről tanulmányt író Heseltine-nak¹⁴ meg is írta.¹⁵ Zenei tanulmányait Genfben, Lipcsében és Párizsban, a Schola Cantorum-ban¹⁶ folytatta. Kora valamennyi Párizsban élő és tanuló zeneszerzőjét (Barraud,¹⁷ Schmitt, Ibert), a később világhíressé válókat (Honegger, Milhaud) és a már híreseket (Debussy, Ravel, Stravinsky) is jól ismerte. Enescu 1930 novemberében volt a Váci utcai otthon vendége,¹⁸ három évvel később Prokofjev tért haza a Szovjetunióba egyenesen Lajtha lakásáról.¹⁹ A francia zenei stílust tanulmányozta, de a régi mesterek, így Palestrina műveiben is elmélyült. Alphonse Leduc²⁰ személyében műveinek kiadót, magának barátot talált. Műveit bemutatták, egyre inkább elismerték. 1955-ben a Francia Művészeti Akadémia Enescu halála után levelező tagjává választotta, egyetlen magyar zeneszerzőként a halhatatlanok társaságába került.

Itthon közel harminc évig a Nemzeti Zenede tanára, rövid ideig igazgatója volt. Különböző tárgyakat oktatott. Igyekezett a német zenei befolyás csökkentése érdekében francia zenét is tanítani, előadni, azt támogatni és ismertetésével terjeszteni. Számos neves növendéke közül közismert Ferencsik János és Tátrai Vilmos. Ferencsik 15 éves gimnazista, amikor Lajtha 1922-ben a zeneszerzés főtárgy I. akadémiai évfolyamába felveszi. A következő tanévtől – mint

¹² Breuer, 77.

¹³ Berlász, *Lajtha László írásainak jegyzéke*. 318.

¹⁴ Philip Heseltine (1894-1930) angol zeneszerző és zenetörténész.

¹⁵ Demény János: *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). 262.

¹⁶ Schola Cantorum – alternatív főiskola a Conservatoire mellett. 1894-től Charles Bordes, 1896-tól Vincent d'Indy vezette.

¹⁷ Henry Barraud (1900. IV. 23. – 1997. XII. 28.) Bordeaux-i születésű francia zeneszerző.

Párizsban Louis Aubert és Paul Dukas tanítványa volt. 1944-48 között a Francia Rádió (ORTF) zenei részlegének, majd 1965-ig a Chaîne Nationale-nak vezetője. Hathatósan támogatta a kortárs-zenei alkotótevékenységet a Triton rendezvényeivel is.

¹⁸ Breuer, 113.

¹⁹ Erdélyi, 74.

²⁰ Alphonse Émile Leduc (1878-1951).

orgonaszakos – már csak zeneszerzés melléktárgyat tanul.²¹ Reisz, azaz Tátrai Vilmos is a Zenedében tanul Lajthánál,²² 1946. május 12-én Lajtha javaslatára játszik beugrásként az Ajtai-vonósnégyes prímhegedűse helyett, saját kvartettjét is Lajtha biztatására alakítja meg ugyanebben az esztendőben.²³

A Magyar Rádió Zenei osztályának vezetésével, a műsorok szerkesztésével tervszerűen nevelte a hallgatóságot. A Rádiózenekar 1945-ös létrehozásával növelte az élő koncertek számát. Saját műveinek bemutatását nem engedélyezte. Ezt nyomon követhetjük az MTVA Magyar Rádió Archívum Műsordokumentum-tárában és az Antal Sándor által gondosan összeállított könyvekben, amelyekben a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának műsorait találjuk meg egészen 1945-től kezdve. Bartók Béla Philip Heseltine-t úgy informálja, hogy Lajtha semmit sem tett műveinek terjesztéséért.²⁴ A valódi népzene ismertetését viszont szívügyének tekintette, annak kellő teret adott.

1948. december 26-án letartóztatták Mindszenty József hercegprímást. Az ötvenes években a kommunista hatalom a fordulat éve után folytatta nyílt támadását a vallás ellen. Elvették az egyházak vagyonát, földjeit, iskoláit, feloszlatták a szerzetesrendeket, az ifjúsági szervezeteket, üldözték a papokat, közülük sokakat bebörtönöztek, internáltak, még halálos ítéletek is születtek. Lajtha László munkatársa, Dr. Erdélyi Zsuzsanna szerint²⁵ a zeneszerző nem volt hajlandó a Mindszentyt elítélő nyilatkozatot aláírni, ezért fosztották meg múzeumi, zeneiskolai és rádióbeli állásától, nyugdíjat sem kapott.

Mivel fiai nyugaton maradtak, emellett a párizsi néprajzi intézeti megbízatása fennállt, kiadója is francia volt, ráadásul számos zeneszerző barátja Párizsban élt, valamint a budapesti Francia Intézet zenei előadásainak tanácsadója volt, hogy rendszeresen figyelték, az ÁVH többször kihallgatta, zaklatták. Nemcsak, hogy ebben az időszakban írta jelentős egyházzenei műveit és szimfóniái egy részét, de tartotta magát - egy több évtizeddel korábban írt levelében megfogalmazott - elveihez: „Az egyedüli módja, hogy szabadon és tisztán élhessünk, ha minden dolgunkat becsületességgel, nyíltsággal, a konzekvenciák levonásával végezzük.”²⁶

Tizennégy éven át nem kapott útlevelet. Hiába hívták művei bemutatására, előadások tartására, a Népszövetség hivatalában betöltött munkája elvégzésére, még a Francia Akadémia tagjaként tartandó székfoglalói előadására sem utazhatott el. Bécsben reá várakozó fia és családja két hétig hiába reménykedett, az utolsó pillanatig hitegették őt, végül mégsem engedték ki. A kért kivándorló útlevelet sem

²¹ Breuer, 45.

²² I.m. 47.

²³ I.m. 163-164.

²⁴ I.m. 36.

²⁵ Erdélyi Zsuzsanna (1921. I. 10. – 2015. II. 13.) magyar néprajztudós és folklorista 1953-1963 között dolgozott Lajtha vezetése alatt a Művelődésügyi Minisztérium népzenei Kutatócsoportjában.

²⁶ Berlász Melinda: *Lajtha László*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984). 28.

kapta meg. Végül népzene gyűjtésre kapott engedélyt. Lajtha kikötötte, hogy munkatársait maga válogatja meg, még azt is elérte, hogy az általa gyűjtött anyagban lehetnek egyházi énekek is. Munkatársai, Erdélyi Zsuzsanna, Tóth Margit és Avasi Béla csak Noé bárkájának hívták az együttest, amelyben egyházi személyek, kitelepítettek, illetve a rendszer miatt nyomorgó emberek kaptak helyet, így például Rajeczky Benjámin is.

Egy európai körútra 1962-ben még kiengedték Lajthát. Ekkor koncertjei voltak Oslóban, zeneszerző-versenyen zsűrizett Monte Carlóban, majd megtartotta székhelyét Párizsban. Ünnepezték Lajthát, majd hazatérve folytatta a gyűjtőmunkát hetvenéves korában bekövetkezett haláláig.

1.1. Zeneszerzők és hatásuk Lajthára

Debussy az a zeneszerző, aki már ifjúkorában hatással volt rá. Még nem értette Debussy zenéjét, de az ő stílusában kísérelt meg verseket megzenésíteni.²⁷ Később már felismerte, hogy Debussy szabadította fel a francia zenét, majd az európai is olyan kötöttségektől, amelyekkel a régmúlt korok mestereire hivatkozva a hivatalos muzsikások gúzsba kötötték azt. Lajtha László gyűlölt minden sablont, az akadémikus tehetségtelenek által megcsúfolt zenét tisztán akarta továbbadni mindenkinek. Ezt nyilatkozta: „Nem kapunk használati utasítást, sem törvényeket. Mindenki vívja meg a maga harcát.”²⁸

Honegger, Milhaud, Jacques Ibert, Florent Schmitt, Martinů, Henri Barraud, Jean Rivier mind jóbarátai voltak. Vincent d'Indy, a Schola Cantorum egyik alapító tanára erőteljesen ösztönözte a fiatal magyar mestert a régi muzsika – főként a gregorián valamint a XVI-XVIII. század akkoriban szinte teljesen elfeledett (nem csak francia) mestereinek (Palestrina, Monteverdi, a Couperin-ek, Rameau stb.) megismerésére s közben a párizsi zenei életbe is bevezette. A francia fővárosban szerzett tudás, az ott kapott művészi élmények Lajtha egész életére meghatározóvá váltak.²⁹

Claude Chamfray idézi Lajthát a Párizsi Iskoláról:

Lajtha volt az, akitől zenére alkalmazva először hallottam az „École de Paris”, azaz a „Párizsi Iskola” kifejezést.

Miként a festészetben, a zenében is létezik egy Párizsi Iskola, amelyhez egyaránt tartoznak külföldi és francia muzsikások – mondotta nekem Lajtha legutóbbi itt-tartózkodásakor folytatott beszélgetésünk alkalmával. Ismertetőjegyeit inkább pozitív, semmint negatív törekvések alkotják. Ezenkívül megtalálható benne az egészséges

²⁷ Erdélyi, 68.

²⁸ Berlász, *Claude Debussy*. 280-281.

²⁹ Berlász, *L.L. látogatása Párizsban*. 294.

hangzásérték, a hangzásé, amely lehet új, meglepő, de mindig szép, kiegyensúlyozott és meggyőző. Nem egyetlen mester iskoláját reprezentálja, kinek iniciatíváit a tanítványok aprólékosan kidolgozzák, hanem egyéniségek gazdag közösségét, melynek tevékenysége a szabadság atmoszféráját teremti meg.³⁰

„Jelen voltam az utolsó nagy Debussy-művek³¹ és Stravinsky *Le Sacre du Printemps*-jának a premierjén Párizsban. Az ottani zenei atmoszféra mélyen megfogott s véglegesen azok közé állított, akik megéreztek, hogy a dagályos utóromantika helyett új utakat kell keresni.” A művészi hitvallás kialakításában „Debussy vezetett, akiről rögtön éreztem, hogy nem utánozható, csak példa-adó, abban, hogy a zeneiség területét, a hangzást, szonoritást elhagyni nem szabad, és mindenkinek magának kell megtalálni a saját nyelvét.”³² Debussy mellett nem kevésbé fontos példaadó volt számára Ravel, akinek bemutatóin szintén ott lehetett: „Maurice Ravel az én értelmezésem szerint a zenei nyelvezet megújulását jelképezi. Debussy az én szememben az a lángész, aki a 20. század kezdetének zenéjét uralja. De vajon a mesterség gényusa ebben a korszakban nem Ravel volt-e?”³³ Bach, Josquin Desprez, Liszt és Schönberg művészetét is tanulmányozta. Tanult zeneköltő volt, aki a zeneszerzést „métier”-nek, mesterségnek tartotta. César Franck műveivel is foglalkozott, amely hatás érződik Lajtha orgonás egyházzenei műveiben.³⁴

³⁰ Breuer, 112.

³¹ Lajtha jelen volt a *Szent Sebestyén vértanúsága* bemutatóján 1911-ben.

Berlász Melinda: *Lajtha László összegyűjtött írásai I. A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992). 134. A zeneszerző valószínűleg részt vett a *L'après-midi d'un faune* 1912-es, vagy a *Jeux* 1913-as bemutatóján is.

Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában.* PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneakadémia, 2013. 5.

³² Lajtha önéletrajzának részlete, fiainak írt leveléből, 1952. április 10.

³³ Berlász, *L.L. látogatása Párizsban.* 294.

³⁴ Breuer, 229.

2. Művei

Opus számmal ellátott műveinek száma 69. Összes kompozíciójának a száma eléri a százat. A műfajok szerteágazók: a zeneszerzői termés szólószongorára, duókra, triókra, 10 vonósnégyesre, dalokra, kórusművekre, egyházi zeneművekre, operára, 9 szimfóniára, több szimfonikus műre, balettokra, filmzenére terjed ki. Kroó György így ír:

Lajtha László, mint népzene kutató az egyik legfontosabb és legaktívabb vezető embere volt az 1945 utáni magyar zenei életnek, mint zeneszerző évtizedekkel korábban kialakult franciás-magyaros stílusába zárkózva a maga útján járt. A ritka kivételek egyikeként az ötvenes években miséket és Magnificatot komponált. Bár két szimfoniettája, hét szimfóniája (No.3-9) és három vonósnégyese (No.8-10) révén a korszak legtermékenyebb magyar zeneszerzőjeként tartjuk számon, stílusa az uniformizáltság és egyhangúság idején nem vált hangadóvá és igazi népszerűsége sem tett szert. Talán primer instrumentális fantáziája, posztimpresszionista harmóniavilága, és – mint Ujfalussy József sejtí – a nálunk amúgy is ismeretlen d'Indy – Florent Schmitt irányzathoz fűződő „rokoni szálak” akadályozták meg, hogy szélesebb körben hasson? A zenekari apparátus, a faktúra és a szerkesztés kezelésének virtuozitásával, amellyel legtöbb magyar kortársát messze felülmúlta, csak az 1956 utáni stílári megújulás idején hagyott, hagyhatott nyomot. Ennek ellenére, mint a magyar zenetörténet annyi jeles alakja Pozsonyban, vagy Pesten, szigetszerű helyzetben élt ő is hazájában, 1963-ban bekövetkezett haláláig.³⁵

Első zongoradarabjait Bécsben mutatták be a Verein für musikalische Privataufführungen keretében.³⁶ Expresszionista időszak után az Elisabeth Sprague-Coolidge alapítvány által díjazott III. vonósnégyesében találta meg a saját hangját és a sikert. Lajtha László öntörvényű zeneszerző volt, aki saját bevallása szerint senkinek sem mutatta meg műveit azok befejezése előtt.³⁷ A kéziratok nagyszámú utólagosan ragasztott javításai arra utalnak, hogy a mű előadásakor szerzett tapasztalatok változtatásokhoz vezettek. A *Hortobágy* filmzene sikere a film rendezője révén Lajtha részére megbízást hozott. A Nobel-díjas T. S. Eliot³⁸: *Gyilkosság a katedrálisban* című filmjéhez kísérőzene megírására kérték fel. Nem az elkészült filmrészletekhez kérték a zenét, hanem a Lajtha által megírt zenét

³⁵ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975). 56-57.

³⁶ A társaságot Arnold Schönberg 1918-ban Bécsben alapította. 1920-ban első külföldi zeneszerzőként Lajtha műve, az Op.2-es zongoradarab hangzott el. Breuer, 34-35.

³⁷ I.m. 26-27.

³⁸ Thomas Stearns Eliot (1888-1965) amerikai születésű angol író.

használták fel. A zene a Velencei Filmfesztiválon nagydíjat nyert. A teljes mű, mint III. szimfónia önálló életet él. Ezt a művét írta a legnagyobb nyugalomban és anyagi jólétben. A Párizsban élő zeneszerzők Triton³⁹ néven közösséget alakítottak ki, jellemző Lajtha elismertségére, hogy a Triton első hangversenyének első számaként az ő műve, a Coolidge-díjas III. vonósnégyes került előadásra.⁴⁰ 1948-ban minden rokona, barátja és ismerőse tanácsa ellenére hazajött. Bízott, biztos volt abban, hogy újra kiutazhat szeretett Párizsába, de tévedett. Folytatta zeneszerzői tevékenységét. A legtöbb szimfóniát ő írta a kortárs magyar zeneszerzők közül. VII. szimfóniáját Párizsban mutatták be 1958-ban. A bemutató után forradalminak nevezett szimfónia miatt Lajtha nyilatkozatra kényszerült, amelyben elismerte, hogy az évek óta benne élő, a magyar történelem eseményei kiváltotta tragikus indulatot „az 1956-os események is érintették”,⁴¹ de a bemutatóhoz fűzött politikai jellegű megjegyzéseket erősen sajnálta. A szimfóniák közül négyet külföldön mutattak be, a többi itthon Ferencsik János. Utolsó, IX. szimfóniáját már nem hallhatta.

Több balettet írt, amelyek közül a *Lysistratát* a Budapesti Operaház mutatta be, mindössze három előadást ért meg. A *négy isten ligetét* a közelmúltban, 2013-ban adták elő, a *Capriccio* előadása még várat magára.

Egyetlen vígoperáját, *A kék kalapot* 56 évesen kezdte komponálni. A szövegkönyvet a spanyol Salvador Madariaga írta francia nyelven és a francia szöveget zenésítette meg Lajtha. Az operairodalomban nincs példa arra, hogy két különböző anyanyelvű szövegíró és zeneszerző egy harmadik nyelven írjon operát. A hangszereléssel nem készült el, azt Farkas Ferenc végezte el anélkül, hogy a váltás észrevehető lenne. A *commedia dell'arte* műfajú opera szólószerepei igen nehezek, zenéje jellegzetes.

A kamarazenei alkotások közül számban a vonósnégyesek emelkednek ki. Lajtha már 1919 őszétől tanított kamarazenét s maradt is kedvelt tantárgya az együttes muzsikálás. 1941 őszétől a Zenede kamarazene-tanszékének vezetésével is megbízzák.⁴²

A számára különösen kedves *Erdély szvit* feliratú X. vonósnégyesét fiainak írott levelében részletesen elemzi. Írói stílusát jellemzi a most következő rövid részlet: „Éreztem azt, hogy ha »letétjeimet« megfinomítom, igazi »grand art« lehet belőle... Ha meg fogjátok hallgatni, feleségeitek szíve bele fog sajdulni... A második tétel vége felrepül a felhőkig, sőt azon túlra, s hiába nézünk utána, lassan elvész a szemünk előtt.”⁴³

³⁹ A Triton alapítója Pierre Octave Ferroud (1900-1936) francia zeneszerző. A közösség tagjai az ismert korabeli zeneszerzők, Stravinsky, Ravel, Bartók.

⁴⁰ Breuer, 111.

⁴¹ Berlász, *Nyilatkozat*. 293.

⁴² Breuer, 47.

⁴³ I.m. 219-220.

2.1. Egyházzenei művei

Egy korai, 1926-ban öszövétségi szövegekre írt egyszólamú motettán⁴⁴ kívül 58 éves koráig egyáltalán nem írt egyházzenei művet. Az ötvenes évek már említett egyéni és nemzeti tragédiája kiváltó oka lehetett szakrális kompozícióknak. Lajtha református volt, egyházában presbiteri funkciót is ellátott. A Szabadság téri református templom Goudimel kórusát, majd az általa alapított zenekart is rendszeresen vezényelte. A református egyházi énekek egységesítése ügyében is állást foglalt. Felesége katolikus volt, a nagyobb ünnepeken felváltva mentek el a különböző istentiszteletekre. Valamennyi egyházzenei műve katolikus szövegekre készült, három közülük orgonával, amely hangszerre sem korábban, sem később nem komponált. A művek belső indítékból keletkezhetnek, mert a komponálás idejében a vallásgyakorlatot korlátozták, a templomok zenei együtteseit, az egyházzenei kiadókat, egyesületeket és a Zeneakadémia egyházzenei tanszékét szétzilálták, a művek hazai előadására a zeneszerzőnek semmi reménye nem lehetett. Ha van öntörvényű, csakis belső indítékból keletkezett műcsoportja Lajtha kompozíciók által írt művészi önéletrajzának, ez a kései egyházzenei termés feltétlenül ilyen. Elesettségében vigasztalást nyújtott Lajtha Lászlónak az általa hangokba formált miseszöveg, a *Magnificat* és a *Három Mária-himnusz*.⁴⁵ A művek a következők:

- | | |
|---|------|
| – Missa in tono phrygio in diebus tribulationis Op. 50 | 1950 |
| – Missa pro choro mixto et organo Op. 52 | 1952 |
| – Magnificat pour Choeur de Femmes et Orgue Op. 60 | 1954 |
| – Trois Hymnes pour Sainte Vierge, pour Choeur à trois voix de Femmes et Orgue Op. 65 | 1958 |

A *Magnificatról* részletes ismertetést adott fiainak írott levelében,⁴⁶ a művet munkatársának, Tóth Margitnak ajánlotta, azt többször előadták, a Győri Leánykar lemezre is énekelte Szabó Miklós vezényletével.⁴⁷ A *Mária-himnuszokat* női kórusra és orgonára komponálta, Nadia Boulangernek ajánlotta, aki a zenemű első két tételét 1962. április 28-29-én be is mutatta Amerikában, a New York állambeli Potsdamban rendezett 31. Tavaszi Művészeti Fesztiválon a State University College színházában a Crane Kórus és James Autenrith orgonista közreműködésével.

Lajtha ezekben a szakrális műveiben a legmagasabb művészi szintre emelte zeneszerzői lehetőségeit, tökéletesítette saját stílusát. A három, orgonát alkalmazó mű a hangszer nagyfokú ismeretére vall. A regisztráció részletes megadása

⁴⁴ A *Motetta* szövege a Jób könyvéből, a Krónikák könyvéből és a 109. zsoltárból való.

⁴⁵ Breuer, 225.

⁴⁶ A levél dátuma: 1954. szeptember 17. A *Magnificat* első előadásának dátuma: 1954. november 21.

⁴⁷ Hungaroton HCD 31453.

szembetűnő. Az orgonát hangsúlyozottan a kórusok egyenrangú társának szánta, a hangszerek királynője nem kísérő szerepet tölt be Lajtha egyházzenei műveiben.

A zenekari mise eredeti címe ez volt: *A szorongattatás napjaiban*. Kelemen Magda talált megfelelő alcímet, amely a kompozíció sötét, fríg hangnemére utalt. Vermes István, a Rádió zenei osztályának vezetője ugyanis a bemutatás érdekében az eredeti cím változtatását kérte. Miután Lajtha bújtatta a nyilasok elől Vermes Istvánt 1944-ben Szeszler Tibor és édesanyja társaságában, világos és érthető az osztályvezető szájából a Kelemen Magdához intézett ingerült mondat az 1957 tavaszának szellemi légkörével mit sem törődő eredeti cím hallatán: „Mondja meg Lajthának, hogy hiába mentett meg 1944-ben, ha most tönkre akar tenni.”⁴⁸ A művet Vásárhelyi Zoltán vezényletével 1957-ben, megírása után hét esztendővel, későn este mutatták be a rádióban.⁴⁹ A Rádió Újság hasábjain csak egy dőlt betűs szó ismertette, hogy a felvett zenemű hallgatóság, vagyis a Magyar Rádió hallgatói előtt ekkor csendült fel először, a *Fríg mise* cím után ez állt: *Bemutató*. Szabolcsi Bence szavai jutnak eszünkbe, amint élete utolsó hónapjaiban vélekedett: „Egyszer már Lajtha Lászlónak is igazságot kellene szolgáltatni.”⁵⁰

Az Op. 52-es, 1952-ben komponált orgonás *Mise* Lajtha párizsi kiadásának, Alphonse Leducnek halálára íródott. A zenemű nem a Requiem szövegére, hanem a hagyományos mise tételeire készült. Szólistákat ebben a ciklikus műben sem alkalmazott Lajtha. Hangsúlyozta az orgona egyenrangú szerepét a kórusokkal. Az alkotás bemutatója 8 évvel megírása után, 1960. június 10-én Párizsban, a Saint Roche templomban volt, de a budapesti Ferences templomban is többször előadták a szerző jelenlétében.⁵¹

Miséi az életműben előadásuk gyakorisága szempontjából a szimfóniák és a kamarazenei alkotások után állnak, de a szöveg hangjegyekben történő megjelenítését tekintve kiemelkedő fontosságúak. Az 1950-ben és az 1952-ben írt mise arculata hangszerelésében és funkciójában is teljességgel eltérő, hiszen a fríg hangnemben szerzett mise nagy előadói apparátusa miatt semmiképpen sem alkalmazható liturgikus célra, a szöveg mély hittel való megzenésítése azonban kiviláglik a partitúrából.

2.2. Rokon vonások Bartókkal, és Kodállyal

Bartók, Kodály és Lajtha is igyekeztek az uralkodó német zene befolyásától elszakadni. Saját magyar forrást kutattak és mindegyikük a saját hangját kereste. A magyar népzeneben hatalmas kincset fedeztek fel, amelyet rendszereztek, leírtak és megőriztek. A megismert több ezer dallam, a szabályszerűségek felfedezése mély

⁴⁸ Solymosi Tari Emőke: *Két világ között*. (Budapest: Hagyományok Háza, 2010). 311.

⁴⁹ Kossuth Rádió, 1957. szeptember 9. 22.20-23.25, Közreműködött a Rádió Ének- és Zenekara.

⁵⁰ Ujfalussy József: „Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveihez” *Magyar Zene* 14 (1976). 196-200. 200.

⁵¹ Breuer, 226.

benyomást tett mindhármukra, amely zeneszerzői tevékenységüket befolyásolta, inspirálta.

Sebő Ferenc is együtt említi meg a három zeneszerzőt *A parasztmuzsika felfedezése* című írásában. Lajtháról egy 1929-ben készült fényképet láthatunk, amint a Borsod megyei Kisgyőr településen fonografál.⁵²

Batta András így látja Lajtha munkásságát:

Lajtha László nem volt ún. népies zeneszerző. A francia kultúra iránti vonzódása révén ő hagyta ránk a 20. századi magyar zene egyik leginkább nyugatias szellemű életművét. Ugyanakkor - Bartókhoz és Kodályhoz hasonlóan – energiái jelentős részét a tudományos népzene kutatásnak szentelte: 1913-tól munkatársa, 1949-től igazgatója volt a budapesti Néprajzi Múzeumnak. Népzenei ihletésű kompozícióit Lajtha nem látta el opus-számmal, talán azért, mert ezeket nem tekintette eredeti műveknek. A *Soproni képek* (1953) érdekessége, hogy népi zenekarra (3 klarinét, 3 cimbalom, hegedű, „kontra”, brácsa, cselló, bőgő) készült.⁵³

Fábián László jegyzi meg, hogy Bartók, Kodály és Lajtha közös jellegzetessége zenéjüknek magyar arcéle. „Lírájuk is alapjában véve annyiban rokon, hogy minden effemináltság és érzelgősség nélküli, erősen férfias karaktert mutat.”⁵⁴ Fábián Bartók Lajthára gyakorolt hatását kiemelve, kettejük szellemi vérrokonságát pontokba is foglalja:

1. A magyar népi zenéhez s általában a népművészethez mint a magyar műzene anyaföldjéhez fűződő ösztönös ragaszkodás és a népzenei kincsesbánya tudatos felhasználása.
2. A kimondottan férfias, magyar habitus, a kedély- és az érzésvilágnak töretlenül magyar és férfias sajátosságú megnyilvánulása.
3. A magyar zenei formák és a polifon írásmód szeretete.
4. Liszt Ferenc korszakalkotó zeneszerzői jelentőségének és a magyar zene fejlődésére gyakorolt nagy hatásának felismerése és megbecsülése azzal is, hogy őt minden fenntartás nélkül magyarnak és a legnagyobb magyar muzsikusként kell tekinteni.⁵⁵

Fábián László eképpen fogalmaz a három zeneszerzőről:

Mindhármuknak, mint folkloristáknak közös vonása, hogy számukra a népdal, a népzene életélményt, belső rezonanciát is jelent, mely

⁵² Sebő Ferenc: „A parasztmuzsika felfedezése.” In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004). 221-231. 222.

⁵³ Batta András: „Magyar művészek itthon és a nagyvilágban.” In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004). 255-272. 260.

⁵⁴ Fábián László: *Emlékezés Lajtha Lászlóra*. Elhangzott a Magyar Rádióban 1964. február 16-án.

⁵⁵ Fábián, 35.

gyökerestül van beléjük ültetve. Ők tehát nem csupán foglalatосkodnak a folklорisztikus anyag körül, hanem mélyen benne is élnek a népművészet lelkiségében. Azért különböznek ők hárman azoktól a magyar és nem magyar folklорistáktól, akik számára a népi zenei elemek csak érdekesen színes anyagot jelentenek. Azoktól, akik nem látnak bennük többet, mint az üzletekben kapható vágott szárú és hamar elhervadó, szép színű, különleges rózsákat. Bartók, Kodály és Lajtha kezében a magyar népdal mindig az élő talajban gyökeredző, üde mezei virág marad. Ez Bartóknak, Kodálynak és Lajthának egyformán nagy és titkos adottsága.⁵⁶

⁵⁶ I. m. 42.

Lajtha közéleti szerepvállalásáról pedig így fogalmaz:

Bartókos jellemvonás Lajthában, hogy nem csinál sem kis, sem nagy zenepolitikát, hanem kizárólagosan csak zeneszerzéssel és néprajzi tudományos kérdésekkel foglalkozik. Nemigen vesz részt pártok, klikkek, kicsi és nagy, álló és mozgó háborúiban, de sokkal inkább tart fent kontaktust a magyar társadalom szélesebb rétegeivel is.⁵⁷

2.3. Különbségek

Kodály megtanulta a parasztok zenei nyelvét olyan tökéletes mértékben, hogy zenei anyanyelvévé lett, megteremtette a magyar parasztzene apoteózisát. Bartók nem témaként dolgozta fel a népi dallamokat, hanem szellemükbe hatolt és nyersanyagként formálta őket a maga egyéni muzsikájává. Lajtha szerint Bartók és Kodály népdalfeldolgozásait egyéni, saját kompozíciónak kell tekinteni, feldolgozásaik értékét egyéni zsenialitásuk és nem a feldolgozott népdal teszi. Ő maga inspirációs forrásnak tartotta a népzeneét, miközben új utakat keresett. Érdeklődése természetes volt a népzene iránt, annak törvényszerűségei nagyon vonzották, de annak motívumait témaként műveiben csak elvétve alkalmazta.

Fábián László emlékezésében írja, hogy a zeneszerző,

Lajtha, ugyan a Bartók és Kodály által tört új magyar úton már kényelmesen kezdhetette meg működését, de ezen haladva olyan tájakat keresett fel, amelyeket két nagy elődje nem járt be. Ilyen pl. a sui generis⁵⁸ nagy szimfónia műformája. Új, értékes és sokat ígérő művészi tett volt aztán, hogy a zene magyar főanyagát francia ötvösművészettel munkálta meg s új volt az is, hogy emellett a zene nyelvén a mediterrán szépségeszményt is hirdette. Ez a két együttesen kibontakozó sajátosság egy nagy művészünk munkásságában sem észlelhető. Az irodalomban és a képzőművészetben sem!

A folklór terén pedig Lajtha nevéhez fűződik néhány, addig tekintetbe nem vett vidék átkutatása, amit a széki, hajdúsági, különösen pedig a soproni és vasmegyei eredmények igazolnak s a falusi hangszeres népi zene iránti élénk érdeklődése is tanúsít.

Egyéni volt az a törekvése is, mellyel a pentatonikus dallamvonalakon túl is gyakran keresett és talált valódi magyar népzenei emlékeket és a régi magyar hangszerek körül folytatott beható tanulmányai nagyrészt szintén kezdeményező és hégypótló munkák voltak.⁵⁹

⁵⁷ I.m. 49.

⁵⁸ Sajátos, különleges, egyedi.

⁵⁹ Fábián, 221.

Fábián pontosan megfogalmazza a különbségeket:

Lajtha témaválasztásai és művei formába öntésének módjai is különböznek Bartókétól. Kodálytól viszont az választja el, hogy nem ragaszkodik annyira a népdal adta hangulati és formai világhoz. Nem is oly ortodox még a népdal s általában a folklórelméleti frontján sem, mint néhány idevágó kérdésben például Kodály és köre. Addig, míg magyar népdalokat dolgoz fel, vagy ritkább esetekben, amikor a magyar népzene talaján állva készül komponálni, nem látja kizárólagos jogosultságúnak a pentatonikus vonalat, s nem ragaszkodik az öncélú modern akkordika alkalmazásához sem. Lajthának egyébként tudományos meggyőződése, hogy az ősi magyar népzene nem az ötfokú hangsoron épült fel kizárólagosan. A gregorián dallamok, a régi hangszeres népi zene és egyéb hatások arra vallanak, hogy szétágazóbbak a gyökerei. A dúr és moll skálába persze Lajtha sem szorítja bele a magyar népdalanyag javát, de nem foglal állást sem ellene, sem mellette.⁶⁰

2.4. Kodály Zoltán és Lajtha László miséi

Kodály Zoltánnal közös vonás, hogy mindketten komponáltak misét, miséket. Kodály már 1942 körül felvázolta a *Csendes Misét* orgonára, illetve a *Missa Brevis* orgonás változatát is. Az 1945. február 11-én, az Operaház alsó ruhatárában felcsendülő művet Londonban vették hangszalagra Kodály vezényletével. Ezután Belfastban és Washingtonban is megszólalt a zenemű. Ugyanígy, kezdetben Lajtha orgonás *Miséjét* is külföldön játszották el többször. Az 1952-ben komponált orgonás *Mise*, mint már említettem 1960-ban Párizsban került bemutatásra, és arról is tudomásunk van, hogy 1962 júniusában a Rádío Télévision Française egy templomi előadás keretében készített felvételt e zeneműről, mégpedig Lajtha dirigálásával. A jogörökösök, Gyurkó Csilla és Gyurkó Tünde jelentős erőfeszítéseket tesznek a dolgozat írása idején is, hogy ezt a felvételt megszerezzék.

Kodály *Missa Brevis* című alkotása zenekari változatának bemutatója már 1948-ban lezajlott a worcesteri katedrálisban. Lajtha a *Mise fríg hangnemben* című alkotást 1950-ben komponálta, és az a Rádióban került bemutatásra hét esztendővel később. Kodály azt írja *Csendes Miséjéről*, hogy „sem gregorián, sem népzenei elemek nincsenek benne.”⁶¹ Ez a kijelentés a *Missa Brevisre* is igaz. 1944. június 26-án adott rádiónyilatkozatában azt is elmondta, hogy azt akarta, hogy a zene a mise részeit amennyire csak lehet, kövesse és a liturgikus szövegek tartalmát fejezze ki. Lajtha ezzel szemben alkalmaz gregorián elemeket miséiben és bár a *Mise fríg hangnemben* teljes mértékben követi a mise részeit és csodálatosan fejezi ki a

⁶⁰ I.m. 49-50.

⁶¹ Breuer János: *Kodály-kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 251.

2.4. Kodály Zoltán és Lajtha László miséi

liturgikus szöveg tartalmát, mégsem alkalmas hangszerelésénél fogva a szertartáson való megszólalásra. A fent tárgyalt kompozíciók mind latin nyelven íródtak, Kodály 1966-ban a II. Vatikáni Zsinat döntésének hatására már magyar nyelven is írt misét. Ezt az 1963-ban eltávozott Lajtha László még nem tehetette meg. Talán ugyanúgy nyilatkozott volna, ahogy Kodály tette a magyar nyelven megfogalmazott mise kapcsán: „Kétszáz évet késtünk vele.”⁶²

Fontos megjegyeznünk, hogy a Kodály *Missa Brevis* orgonás és zenekari változata lényegében egy és ugyanaz a mű. Lajtha ezzel szemben előbb zenekari misét, majd egy teljesen új zeneművet, egy liturgikus szempontból templomi használatra alkalmas orgonás misét komponált.

⁶² I.m., 255.

3. A kor más egyházzenei kompozíciói

Lajtha Alphonse Leduc halálára íródott orgonás *Miséjét* érdemes összehasonlítani a Lajthánál tíz évvel később született Maurice Duruflé (1902-1986) 1947-ben kiadott, gregoriánt jelentős mértékben felhasználó zeneművével, a *Requiemmel*, amelynek három változata ismert. Az egyik csak orgonás, a másik az orgona mellett vonós együttest, trombitát, hárfát, üstdobokat szerepeltet, illetve a nagyzenekari változat hangszerei között találunk például cintányért, nagydobot és cselesztát is.

Az alapvető különbséget Arthur Honegger fogalmazza meg találóan: „Duruflé szép *Requiemje* nemcsak az összes muzsikussal, hanem a nagyközönség elismerését is kivívta.”⁶³ Emellett azt is tudjuk, Lajtha művének egyetlen formája van csak, nincsenek átdolgozásból, hangszerelésből adódó változatok. Közös viszont a gregorián téma és az orgona adta lehetőségek ismerete és kihasználása.

A XIX. század közepétől egy César Franck nevével fémjelzett új korszak vette kezdetét a francia orgonaművészetben, a zeneszerzésben, az előadóművészetben és az orgonaépítészetben egyaránt.

A világi hatások beszűremkedése a templomok falai közé egy soha addig nem tapasztalt hangzásbeli gazdagságot eredményezett. Az orgonaépítés területén mélyreható változások mentek végbe. Louis Vierné (1870-1937), Eugène Gigout (1844-1925), Charles Tournemire (1870-1939), Charles-Marie Widor (1844-1937), Marcel Dupré (1886-1971) mind zeneszerző-organisták voltak, akik elfoglalták az ország vezető templomainak és katedrálisainak organista pozícióit. Nemes vetélkedésükben alkotásaikat már nem kizárólag egyházi használatra írták, hanem templomi koncertekre szánt világi formákat is komponáltak: szviteket, szimfóniákat és különböző karakterdarabokat. E nagy francia templomi-világi iskola egyik jelentős képviselője, Maurice Duruflé.

Duruflé *Requiemjének* orgonás változatát vizsgálva megállapítható, hogy az első, a Requiem tétel 5. próbajelénél alkalmazott triolás lejegyzés, vagy a 10. próbajel 9/8-os ütemeibe komponált három pontozott negyed a gregorián megfelelő ritmusát hivatott visszaadni. A Lux aeterna tétel 75. próbajelétől látható kapcsok hangpárokat összefogva segítik a neumas lejegyzés szerinti éneklésmódot függetlenül a 8/8-os, 6/8-os, 4/8-os, vagy éppen 7/8-os ütemmutatótól. Lajthánál azonban a Leduc halálára íródott *Mise Credo* tételében igen hosszú ütemeket találunk a gregorián jellegű ének lejegyzése érdekében. A 4/4-nél hosszabb értékű orgona kíséret esetében Lajtha koronát ír az egész kottára, az énekes szólam legrövidebb hangja a nyolcad, a leghosszabb pedig a 97. ütemben található pontozott egész kotta.

⁶³ Fábrián Imre: *A huszadik század zenéje*. (Budapest: Gondolat, 1966). 184.

A *Requiem Domine Jesu Christe* tétele is jellemző gondolkodásmódbeli különbséget mutat Duruflé és Lajtha között. Az F-dúr tétel után következő A-dúrnak megfelelő előjegyzésű tételben a második ütemben *b-c-desz* hangokat hallunk. A 26. próbajelnél Duruflé megváltoztatja az előjegyzést, b-mollban komponál, majd a 28. próbajelnél cisz-moll hangnemben vagyunk. A 41. próbajelnél egyértelmű Stravinsky hatás fedezhető fel. Az *e-g* kisterc után következő *gesz-b* nagyterc pontosan megfelel a *Tűzmadár* 1. próbajelénél hallható *asz-cesz*, és *b-d* hangközöknek. Lajtha műveiben nincs ilyen konkrét utalás és előjegyzést sem használ. A szólisták használata is fontos eltérés, Lajtha egyházzenei műveiben a *Motettát* kivéve nem alkalmaz szóló hangot.

A franciás lelkület, az orgona hangszer adottságainak ismerete legjobban a Duruflé kompozíció *In Paradisum* tételében érezhető. A tétel elején található hangfürt megszületése Lajtha *Miséjének* Credo tételének 153. és 157. üteme között, vagy *Magnificatjának* 13. ütemében is fellelhető. A hangok egymás utáni, a mély hangoktól kezdődő beléptetése orgonista szemléletet tükröz. Ebben az *In Paradisum* tételben dús hangfürtökkel játszó orgona használata Lajtha hangszerkezelésére is jellemző. A disszonanciák az orgonában találhatóak, a kórus ilyenkor legtöbbször egy szólamban énekel.

A zenekaros misék közül Stravinsky alkotása keletkezett ebben az 1940-1950 közötti évtizedben. A Lajtha miséinél szintén korábbi kompozíció igen takarékos hangszereléssel íródott. Érdekesség, hogy a csak fúvósokat alkalmazó Stravinsky ugyanúgy eltekint a kürtök használatától, mint Lajtha a *Mise fríg hangnemben* című alkotásában. A Sanctus tétel végén az 53. próbajelnél a szoprán szólamban ugyanúgy találunk „BACH” fordulatot, mint Lajtha orgonás miséjében. Stravinsky művében főleg homofón kórus lejegyzés hallható, míg Lajtha a kontrapunktika minden lehetőségét kihasználja, gazdagítva ezzel is zenéjét.

A Magyar Kórus kiadásában több szerző miséje jelent meg nyomtatásban. Az alább említett művek leginkább az imitáció ritka megjelenése folytán különböznek Lajtha egyházzenei alkotásaitól. Halmos László miséire jellemző az olykor egyszólamú szerkesztésmód. A *Szent László mise* Gloria és Credo tétele végig egyszólamú. Az *e-moll misében* komponált gregorián részeket találunk. Halmos *Győri mise*, *e-moll mise* és *Missa Barbara* című műveivel szemben az 1946-ban kiadott *Karácsonyi mise* sokkal gazdagabb. Az olykor öt, néha hatszólamú mise dallamanyaga nyolc különböző karácsonyi énekből táplálkozik.

Járdányi Pál: *Missa brevis*, Lisznyay Szabó Gábor: *Missa „Et unam sanctam”*, Horusitzky Zoltán: *Missa Pannonica* című alkotásai mellett Bárdos miséit kell megemlítenünk, amely művek mind szerkesztésükben, mind zeneiségükben kiemelkednek a kor egyházzenei kompozíciói közül.

4. A zeneszerző önmagáról

A zeneszerző önmagáról így írt az „Én és a zene” című írásában 1962. november 19-én este:

Énem és egyéniségem eldőlt, mikéntje végleg meghatározódott születésem pillanatában.

Amikor anyám szülni készült, elhatározták, hogy a szülés Budapesten fog megtörténni, ahol nagyapám testvére orvos volt, aki a család első unokájának világra jöttét nem akarta másra bízni. Önmagában bízó, öntudatos ember, igen jó orvos volt, élete végéig szerette a nőket. Vidám, jókedvű lény a szülés idejét is derűssé tette. Akkoriban az orvos mindent csinált. Belgyógyász létére szüléseket is vezetett le, s megvolt a saját szülésznője, aki ilyenkor segédkezett neki. Mikor világra jöttem, a szülésznőre bízott, ő maga édesanyámat látta el. Nem tudni, hogyan történt, de a szülésznő nem jól kötötte el köldökszínóromat, és mire ő hátrafordult, hogy engem is megnézzem, már majdnem elvéreztem. Így életem első két napjában élet és halál között voltam.

Egészen fiatal koromban inkább sápadt s nagyon érzékeny lelkű gyerek voltam, amit más fel sem vett, az lelkem mélyéig megsebzett. Minden külső hatásra: természet, művészet, ember, a legfinomabb rezdülésig reagáltam, olyankor is mindent halálosan komolyan véve, amikor kortársaim, barátaim, ismerőseim fel sem vettek valamit. Ma, 70 éves koromra ugyanolyan érzékeny vagyok, mint amikorra vissza tudok emlékezni. Gyermekkoromból általában nagyon kevésre emlékezem. Egy-egy momentum maradt csak meg bennem, de az annál élénkebben. Ugyanakkor erős vitalitás élt bennem: az élet igénylése, az élet akarása, nehézségben vagy veszélyben a félelem nem ismerése.⁶⁴

Világhírű művész barátaira pedig ekként emlékezik:

És itt vagyok mostan sok tanulással, sok emléikkel, sok zseni baráttal, mondhatnám, hogy a kor legnagyobbjaival volt találkozásom, beszélgetésem, kapcsolatam, sőt közös munkám: Paul Valéry, T. S. Eliot, Huizinga, Madariaga, Focillon,⁶⁵ Thomas Mann, Romain Rolland, Ravel, Florent Schmitt, Debussy és folytathatnám a sort Hindemith-tel, Bartókkal, Kodálllyal, végig Prokofjevig, aki utolsó európai útjáról az én lakásomról ment haza Oroszországba. Honegger, Milhaud... Nem is tudnám elmondani, költők, írók, festők,

⁶⁴ Erdélyi, 66-67.

⁶⁵ Henri Focillon (1881-1943) francia művészettörténész.

mennyi-mennyi nagy ember, akik mellett megállottam helyem egyszerű embervoltommal. Megöregedtem! S az vagyok, aki mindig voltam. Nagyon-nagyon érzékeny, mintegy alig észrevehető vékonyságú hártya, amely a leggyengédebb kéz érintésére, fényre, hőre, mozgásra nemcsak reagál, hanem el is tud szakadni. S itt vagyok vén fejjel, szívtrombózis után, teljes erőben, többet bírok, mint más, nálamnál fiatalabb öreg, teniszezem, szeretem máig is a nőket, népzene gyűjtök hidegben, hóban, sárban, esőben, kánikulai hőségben és lelkem épp olyan virilis, épp olyan erős, épp olyan sziklagörgető, mint a testem. Ez vagyok én az Úrnak 1962. évében, amikor is júniusban betöltöttem a 70. évemet.⁶⁶



1. ábra, Lajtha László fényképe Solymosi Tari Emőke gyűjteményéből

⁶⁶ I.m. 74-75.

5. Lajtha László Jean-Christophe-i megnyilvánulásai

Breuer János ír *Fejezetek Lajtha Lászlóról* című könyvének előszavában⁶⁷ a zeneszerző kitöréséről. Egy könyvtárban fel nem lelhető kamaramű partitúráját szerette volna kölcsönkérni Breuer, hiszen Lajtha művének ismertetésére kérték fel, mire Lajtha szinte nekitámadt: „ti mind csirkefogók, gazemberek, tolvajok vagytok: dehogy adom oda a kottát, el fogod lopni, olyan vagy, mint a többiek.” Megdöbbenő mondat. Tudjuk, hogy Breuer Jánossal később Lajtha László összegetegette. Hasonló történetet mondott el Dévény Mária a Magyar Rádió szerkesztője is. Mohayné Katanics Mária kórusával egy Poulenc művet énekelve Dévény Mária a harmadik strófában hibázott a francia szövegben. Lajtha leállítva a próbát ezt mondta: „Ki volt az? Te mosogatórongy, te akarsz muzsikus lenni?”⁶⁸ Hasonlóan a Breuer János által leírt történethez Dévény Mária is találkozott még Lajtha Lászlóval és az akkor történtek is bizonyítják Lajtha igen érzékeny lelkiismeretét. A Rádióban összefutva elmondták Lajtha Lászlónak Dévény Máriáról, hogy fuvolista lévén Jean-Pierre Rampal játékáért erősen lelkesedik. 1955-ben csörgött a telefon Mária lakásán. Maga Lajtha tanár úr, „Laci bácsi” hívta fel, és meghívta magához. Dévény Mária egy díványon találta Lajtha Lászlót, aki elmondta, hogy azért törte el a lábát, mert egy néptáncról szóló előadásában, Párizsban bemutatta az ugrós bokázót. Majd átnyújtott Máriának egy dedikált Rampal-lemezt.

A Rádióban kutatva meglepő, de Lajthára igen jellemző feljegyzést találtam. Az 1947. augusztus 22-én 20.20-kor kezdődő műsor Debussyről szóló, Lajtha László által gépelt írásának utolsó lapján ez áll: „A felolvasó úrnak figyelmeztető ajánlással: nem Debüsszi, hanem Döbüsszi...”⁶⁹ Itt is, így is fontosnak érezte, hogy tanítsa az embereket.

Erdélyi Zsuzsanna így ír a Lajthával közös gyűjtőutakról Solymosi Tari Emőke zenetörténész, a Hagyományok Háza gondozásában megjelenő kötetének vele készült interjújában:

Amikor Laci bácsi azt mondta, hogy „na, kislányom, készüljön, jövő héten utazunk”, azonnal remegni kezdett a gyomrom. A 8-10 napos utak mindig valóságos próbatételt jelentettek. Lajthával sokat veszekedtünk, hiszen ellentétes egyéniségek voltunk. Az, hogy őt 1948-tól tizennégy éven át nem engedték Nyugatra, rengeteg keserőséget okozott neki, amit le kellett nyelnie. A gyűjtőutak nemcsak azért voltak fontosak számára, mert ezekből élt, hanem azért is, mert az utazás illúzióját adták. Laci bácsiban rettenetesen sok feszültség gyűlt össze. Ezt itthon nem adhatta

⁶⁷ Breuer, 8.

⁶⁸ Dévény Mária személyes közlése 2015. december 26-án.

⁶⁹ Az MTVA Magyar Rádió Archívum Műsordokumentum-tárában található leirat címe: Bevezető a Rádiózenekar koncertjéhez.

ki, mert Rózsi néninek megvolt a saját gondja-baja: anyaként és nagyanyaként elmondhatatlanul sokat szenvedett, hiszen külföldön élő fiai megnősültek, unokái születtek, de menyeeivel és unokáival nem volt személyes kapcsolatban. Nem tudta feldolgozni a hiányukat. Laci bácsi magában tartotta tehát a felgyülemlett feszültséget, egyrészt mert fegyelmezett ember volt, másrészt mert kímélni akarta a feleségét. A gondjait, az elnyomottságát, a megszegyenítettségét, a megalázottságát valahol máshol kellett kiadnia. Ez a sűrű, visszafogott gőz, energia, negatív érzés ki akart törni belőle, és az utakon rendszerint ki is tört.⁷⁰

⁷⁰ Solymosi Tari Emőke: *Két világ között*. (Budapest: Hagyományok Háza, 2010). 138.

6. Motet – Motetta op.8

Az 1926-ban íródott, zongora- vagy orgonakísérettel szólóénekre (mezzoszopránra, kontraaltira, vagy baritonra) komponált zenemű Lajtha legelső egyházzenei alkotása. A kompozíció végén Lajtha pontosan jelzi az ószövetségi idézetek helyét: Jób könyve 14. fejezet 5. vers, Krónikák első könyve 29,15, illetve a 109. zsoltár 23. verse. Ez utóbbi bibliai sor idézetként már megtalálható Lajtha első művében. Az Op.1-es alkotás címe: *Egy muzsikás írásaiból. Kilenc fantázia zongorára*. Az 1913-ból való zenemű 7. részének felirata megegyezik a zsoltár megzenésített szövegével: „...mint az árnyék, mikor elhanyaglik, el kell mennem; és ide és tova hanyattatom, mint a sáska...”. Hogy fér meg a halálra készülődés és egy pályája kezdetén álló ifjú? A zsoltármottóhoz nagyszabású négyszólamú fuga tartozik, szigorú szerkesztéssel – egy kikristályosodott konstrukció a fantáziák lebegő világában. A sűrű félhanglépések – a kromatika – tragikus belső eseményt jelenítenek meg, ami az elemzett *Motetta* hangszeres kíséretére is oly jellemző. Különös feszültséget kelt Lajtha azzal, hogy az énekhangot ezzel szemben a félhang-koncentrációról lemondó későbbi, diatonikus Lajtha-stílusban alkotja meg.

Az énekhangra komponált *Motetta* első megzenésített sora Jób könyvéből így szól: „Az embernek napjai ó rövidek és az ő hónapjainak száma Tenálad tudva vagy on Uram! Határt vetettél néki, melyet által nem hág.” Lajtha betoldotta az „ó” felsóhajtást és az „Uram” megszólítást is. Nagy tiszteletéről tanúskodik a nagy kezdőbetűvel írt „Tenálad”. A zeneszerző az eredeti feltételes módot a mondat végén kijelentő módra változtatja. Ezzel Lajtha hasonlít Johann Sebastian Bach-ra, aki János-passiójának központi koráljában megváltoztatta a szöveget: a „Jézusnak el kell jönnie, hogy megszabadítson minket” helyett a „Jézus eljött és megszabadított minket” sort vetette papírra.

A zenemű C-dúrban kezdődik már az első ütemben színező *fisz* hanggal. A második ütem c-moll nónakkorddal indul, az ütemben található *desz* hang után elveszítjük tonalitás érzetünket. Bár a bal kéz továbbra is a c-g tiszta kvint harangját kongatja, a jobb kéz kisszekundos, illetve bővített prímes indító hangköz után szétnyíló kromatikába kezd. A negyedik ütem közepén a *fisz-g-e-f* nyolcadmozgás „BACH”-ot idézi. Az énekes három nyelven is láthatja a szöveget, magyarul, franciául és németül énekelhető a zenemű. Az énekszólata belépésével a d-félszűkített akkordot hallva azonnal érezzük az „embernek rendelt napok rövidségét”. A „napjai” szóra eső, egy egyvonalas c hanggal díszített Esz-dúr, majd esz-moll szekundakkord után a basszus kromatikus lépései megszűnnek, az f-moll hangzat után C-dúr kvartszext, illetve c-moll terckvartakkord vezet el a Cesz-dúr nónakkordig. A 9. ütemben az ismételt szöveg „napjai” szavára subito piano megszólaló, az énekes szólamában dinamikailag kiemelt csúcspont után lehanyagló „rövidek” szó már az ütem elejétől fanyar harmonizálást kap. Az f-szűkített szextakkord felett elgondolkodtató *desz-d*, *d-esz* hajlítások és a legfölső szólamban

megszólaló kétvonalas *g*, *b-g* teremti meg a fájó disszonanciát. Szorongatottsággal szólal meg az „és az ő hónapjainak száma” szövegrész a 11. ütemben, ugyanis a kétvonalas *e* hanggal színezett, terckésleltetett B-dúr akkord után egy *c-cesz* lehajló fordulattal még feszültebbé tett gesz-moll hármashangzat csendül fel. A „Tenálad, Uram” C-dúr szextakkorddá tisztul, a vele együtt megszólaló *d* hang az átkötés után harmincketted figurákat indít el. A zongora dinamikai csúcspontja egyértelműen jelölt, a basszus kromatika záró, *D* hangja felett d-moll nónakkordot hallunk. Az énekes szólista *f* dinamika után kétszer is hangsúlyosan üti meg negyedeit, majd sóhajjal mondja: „ó, Uram”. Ezzel a felsóhajtással a zongora kettőskötései két oktávós távolságban folytatódnak úgy, hogy mindkét kéz pontosan ugyanazt játssza. Ez a tételt kezdő motívum és erre a zenei anyagra fog majd visszautalni a zeneszerző a mű folyamán.

Az első idézet második sora teljesen új zenei anyaggal, egy súlyos, második témával kerül megjelenítésre a 23. ütemben, amelyet már a kettőskötések alatt a bal kéz szólamában megfigyelhetünk három ütemmel korábban. Itt a 20. ütemben először megjelenő téma két hosszú, majd három rövid szótagja jól illeszkedik a francia, még inkább a német szöveg lejtéséhez, a legkevésbé éppen a magyar prozódiaának felel meg, viszont eme ritmusképlet tökéletesen alkalmas imitáció szerkesztésére, ezért két ütemenként négyszer is megszólaltatja a zeneszerző a 23. ütemtől. Az énekest oktávkánonban követi a zongora basszusa, ezután a jobb kéz terccel feljebből kezd, és a bal kéz szólamában elrejtve, „stridente”, azaz „felsikoltva” jelzéssel két, előkés, staccato nyolcad hang jelzi a negyedik belépőszólam helyét. Ezt Lajtha a következő két ütemben kissé módosítva, de megismétli, a *ff* dinamikai környezetben pedig még sűrűbben, ütemenként háromszori indulással, a szólamok negyedenkénti beléptetésével komponálja meg. Az első kulminációs pont hangnemei mutatják a magas zenei hőfokot, a belépések szerint Cisz-dúr, eisz-moll majd gisz-moll indítás szólal meg. Ezután a téma imitáció a zongorában hallható már csak, ott is egyre halkulva. A 30. ütemben kontra *E*-ről indított zenei anyag az énekes megszólaló *h* félkottájával a harangozás érzetét kelti. Az imitáció megtartja a két negyedenkénti belépések sorát, és a legmélyebb belépés kontra *C* hangról kezdődik. A 34-35. ütemben az egyvonalas *aisz* hanggal is színezett A-dúr akusztikus sor hangjaival készíti elő Lajtha a középső részt.

A második idézet a Krónikák első könyvéből így szól: „Mert mi csak jövevények vagyunk Te előtted és idegenek, amint fejenkint a mi atyáink is.” A megszólaló d-moll szeptimakkord ismételten a kiszolgáltatottságra utal, a „jövevények” szó fisz-moll nónakkordon csendül ki. A 37. ütem utolsó negyedén egy tiszta kvarttorony szólal meg. A 38. ütem első felében uralkodó h-félszűkített szeptimakkordját Lajtha a hangszer több szólamában is kisszekundos disszonanciával fűszerezi, a jobb kéz kétvonalas *c* és a bal kéz kis *e* hangjai gazdagítják a harmóniát. A kettőskötések barokkos funkcióját tapasztaljuk a 39.

ütemben, a lehajló felső szólam a c-moll hármashangzat 7-6-os késleltetése. Ugyanebben az ütemben a hatodik nyolcadon egy c delta-akkord szólal meg. A 40. ütemben folytatódó kettőskötések különböző szerepben mutatkoznak, az első, egyvonalas *gisz* hangra történő lépéssel nagy szeptimet alkotva feszültséget teremtenek, a második negyeden *aisz* hangra lépve egy g-moll szeptimakkorddá simulnak. A nyolcad lépések következtében a 40. ütem végén az utolsó előtti nyolcadon *esz-d*, míg az utolsó nyolcadon *e-f* disszonanciát hallunk különböző szólamok ütközéséből adódóan. A harmonizálás átmenetileg lágyabbá válik a 41. ütemben, a második negyeden E-dúr kvartszextakkordot, a következő negyeden belül pedig cisz-moll szeptimakkordot, illetve fisz-moll terc kvartakkordot hallunk. A most következő nyers disszonanciák Bartók zenéjének hatásáról árulkodnak. A 41. ütem utolsó negyedén a *cisz-d* disszonanciát a 42. ütem első negyedén egy c alapú bővített hármas követi *fisz* orgonapont felett. A második negyeden megszólaló fanyar akkordban ütközik a hangszer jobb kéz két szólama *b-a* hangokon és ezzel egy időben a bal kéz és az énekes szólista tritónusz hangközt, *g-cisz* hangokat szólaltat meg. A súrlódás még fájdalmasabb a harmadik negyeden ahol a *fisz-g*, és az *esz-d* hangok feszülnek egymásnak. A kezdő motívumhoz visszavezető 43. ütemben *fisz* hanggal díszített e-moll terc kvartakkordot, a második negyeden G-dúr szextakkordot, majd a-moll szeptimet, végül az ütem utolsó nyolcadán egy egyvonalas c megelőlegezett hanggal ékesített tiszta kvinttornyot találunk. A harmadik negyeden megszólaló a-moll szeptimhez hasonlóan felrakott, két tiszta kvintet magában foglaló akkordot figyelhetünk meg a 33. ütemben is. Ott h-moll szeptim szólal meg, amelyet b-moll szeptim követ *esz* vendéghanggal.

Visszatérést hallunk a 44. ütemben az „amint fejenkint” szövegrésznél. A repríz harmadik ütemének harangcsendülései itt sűrűbben, pontozott negyedenként hallhatóak, a jobb kéz szólamai a 48. ütemtől rímelnék a „Virágzás” című Bartók tételre. A két kéz két oktávot átölelő párhuzama szólamonként két egészhangú skálára tagozódik, eszünkbe juttatva a „Két kép” című 1910-ben keletkezett kompozíció első tételének 10. próbajele előtt hallható angolkürt szólót. A Lajtha mű 47. ütemének második fele ugyanúgy egy felső tartott hang alatt nagy szekund távolságból induló lehajló bővített hármas. A pontos hasonlóság még az írásmódban, a lejegyzett hangközökben is megfigyelhető: Bartók *d-c-asz-e*, Lajtha *g-f-desz-a* hangokat komponál.

Az énekes szólista következő e-moll, E-dúr belépése már a Biblia 109. zsoltárából származó verset tárja elénk. Lajtha az előző részlet Krónikák könyvéből való sora „árnyék” szavával összeköti a most következő zsoltáridézetet, amiben szintén szerepel ugyanez a szó. A Neovulgáta fordítás szerint a Krónikák könyve részlet így hangzik: „Napjaink olyanok ezen a földön, mint a múltó árnyék.” A zsoltárrészlet pedig: „Elenyészem, mint a hanyatló árnyék, olyan vagyok, mint a lerázott sáska.” Ezt a zeneszerző így kapcsolja egybe: „Ide és tova hanyattatunk és el kell mennünk, mint az árnyék, mikor elhanyaglik.” Összevonja tehát a két helyről

származó idézetet. Az *e* tonalitás után a „hányattatunk” szó d-moll hangzaton szólal meg. Ezt a plagális állépést egy plagális féllépés követi, ennek megfelelően az 50. ütemben Fisz-dúr hármashangzatot hallunk. A *mf* *appassionato* utasítással megszólaló „ide és tova” szövegrész felcsendülésekor a zongora a zenemű „ó, Uram!” megszólítás ütemében játszott témát hozza vissza. A 16. ütemtől *c*-, illetve *e*-moll hangnemben, itt az 51. ütemben *a*-moll tonalitásban halljuk. Drámai csúcsponthoz érkezünk a 77 ütemes *Motetta* arany metszés pontjánál. Az *e*-moll nónakkordos felkiáltást, amely a tétel második, súlyos zenei anyagának ritmikai köntösét ölti magára már az énekes belépésekor, a következő ütemben d-moll nónakkord követi fortéra csökkentve a zongora *ff* dinamikáját. Az „és el kell mennünk” tragédiáját Lajtha már ebben a művében is a rá jellemző aszinkronitással teszi még fájdalmasabbá, a harmadik bibliai idézet megszólalása előtt ugyanis a zongora már hangoztatja félig új, de ritmikájában már jól ismert témáját. Az imitáció rendje módosul, változó rendezési elv szerint követik egymást a belépő szólamok. A témát a kontra *A* kezdőhangról oktávban, az ütem első negyedén induló zongora szólaltatja meg először, és erre válaszol az énekes szeptim kánonnal, később a szólólista mutatja be a *b* hangon kezdődő témát, és a választ a kontra *F* hangról az oktávban játszó bal kéz szólamában halljuk. Mindkét alkalommal a jobb kéz a harmadik belépő. Itt, a visszatérésben kivétel nélkül moll témafejjel indított második zenei anyag megrajzolt hangnemei: *a-g-c*-moll, illetve *b-f*- és *desz*-moll. Megállapítható, hogy a belépő témák hangnemei között összefüggés van. A hangnemek egymásutánja két ütemenként ismételve plagális, majd autentikus irányt mutat. A tonalitások sora ennek ellenére minden sablontól, kényszerpályától mentes, szabad teret enged tehát magának Lajtha. A szöveget pontosan követő zeneiség is tetten érhető már Lajtha első egyházzenei kompozíciójában is. A fenti, félütemenként kinyíló hangnemek sorát a zongora szólamába elhelyezett szűkített kvintet bejáró leszaladó, lemondó zenei ív befolyásolta. Ez a műben mindkétszer súlyos ütemrészen megjelenő sikoltás, sóhajtásszerű motívum megjeleníti az abban a pillanatban elhangzó szöveget. A „Határt vetettél néki”, vagyis az ember napjainak véges voltát megjelenítő, illetve az „és el kell mennünk, mint az árnyék” szövegek mind az elmúlás elfogadhatatlan tényét közlik kérlelhetetlenül. A visszatérésben ez a lehajló, már egy nagy szekunddal feljebből induló pentachord a téma megjelenésének csak a harmadik ütemében csendül fel. Szándékosan nem ugyanakkor, mint az első alkalommal. A lecsendesedő hangerőt teraszos dinamikával megalkotott elcsukló motívumok követik pontosan úgy, ahogy az árnyék „elhanyatlik”. Az énekes a *c-d*, illetve *h-b* kettőskötések után a következő fordulatában két hangot ismétel, emellett két új hangot is énekel. A két motívumban megtalálható a *c-h-d-cisz*, de szabadon válogatva a hangokat a „BACH” is kirakható. Az *a*-moll szeptimet és a G-dúr hármast megszólaltató, teraszos dinamikával elcsendesülő zongorában most D-dúr hangnemben gyönyörű, megnyugvó, éneklő téma kezdődik. Ráismerünk a második zenei anyagra, de most

először halljuk a moll fordulatot dúr tercként kezdve. Az emelt kvartot alkotó dallam most cantabile jelzést kap. A fisz-moll, majd h-moll téma belépések után b-hypermollt szólaltat meg a két muzsikusz.

A 64. ütemben Lajtha megismétli a Bibliából idézett két sort. Az első összevonja, a másodikat pedig érintetlenül hagyja: „Mert csak idegenek vagyunk mi, ide és tova hányattatunk és el kell mennünk, mint az árnyék, mikor elhanyaglik.” Az énekszólam és a zongora bal kéz két ütemig oktávkánont hangoztat, a harmadik ütemben vált Lajtha alsó kvint kánonra. Az első ütem b-moll témájához Lajtha erős diszsonanciát rendel a jobb kéz szólamában, a b-hypermoll harmóniához egy *e* hangot is hozzáilleszt, a következő ütem f-félszűkített szeptimakkordjához szintén *e*-t társít, majd a g-hypermoll hangzatot *cisz* hanggal vegyíti és ezután a g-moll hármashoz már csak egy kétvonalas *c* hangot tesz hozzá. Az elhanyagló árnyék, a sötétedés különös fényéhez értünk, Lajtha most esz-moll hangnemben hozza vissza a bibliai idézet első sora „ó, Uram!” megszólításnak témáját. Ha számba vesszük a moll színezetű kettőskötésekből, hajlításokból álló éneklő téma megjelenéseit, érdekes következtetésre juthatunk! A hét kiragadott részletből a téma három alkalommal két oktávós párhuzamban, egyszer pedig csak a jobb kézben hallható a billentyűs hangszeren, illetve háromszor az énekes szólamban találjuk. A megszólaló hangnemek a tengelyrendszeren helyezkednek el, az első, harmadik, ötödik és hatodik megjelenés egy megtervezett irányt mutat: c-a-fisz-esz, ha pedig a két, ebbe az ívbe bele nem illeszkedő megszólalást kivesszük, pontosan kirajzolódik a 109. zsoltár verse.

A zenemű végén az énekes kettőskötései ismét tartalmazznak kromatikát, a kétvonalas oktávban énekelt *e-esz-d-cisz* menet visszautal az Op.1-es zeneműre. Az ismétlésekből adódó lajtha-i szöveg a *Motetta* legvégén: „Mint az árnyék... elhanyaglik... mint mikor elhanyaglik... az árnyék.”

16. ütem	„ó Uram!”	c-eol	hangszer
18. ütem		e-moll	hangszer
51. ütem	„ide és tova hányattatunk”	a-moll	hangszer
58. ütem	„mint az árnyék”	b-eol	énekes
62. ütem	„mikor elhanyaglik”	fisz-eol	énekes
68. ütem		esz-moll	csak jobb kéz
70. ütem	„Mint az árnyék”	a-eol	énekes

7. Missa in tono phrygio op.50

A teljes cím: Missa in tono phrygio pro choro mixto cum orchestra composuit Ladislaus Lajtha. A partitúra végén találjuk: Budapest, IV-VII 1950. Mise a „szorongattatás napjaiban”. A külföldről hazatérő zeneszerző az elnyomó hatalom dacával találkozott, útlevelet 14 évig nem kaphatott. A számára életet adó szellemi értekezések ezután egy bő évtizeden keresztül ezért csak levélben zajlottak. A Mindszentyvel kapcsolatos nyílt állásfoglalása miatt elvesztette összes állását, minden jövedelmét. Lajtha számunkra érthetetlen cselekedetei közül az egyik őt testet első miséjében. Az 50-es években egyházi zenét írni ugyanúgy erősen elhivatott emberre vall, mint még 1944-ben, légitámadások idején *Capricciót*, *Bábjáték* balettet komponálni. A szorongattatás napjai, éveit voltak ezek, Lajtha mégis pontosan, megingathatatlanul tudta, hogyan kell tennie. A Fábrián Lászlónak megmutatott Gloria tételen sem változtatott semmit. A zeneszerző kifejtette, hogy a „könyörület iránti fohászkodáson van a hangsúly.”⁷¹ Ez Lajtha éltetője, hangokba önti imáját.

7.1. Kyrie

Az *e* kezdő hangról, illetve a művet záró fordulatról *Frig misének* nevezett alkotás első vokális megszólalása emlékeztet a Boldogasszony Anyánk kezdetű római katolikus népénekre. Nem állítható, hogy az „ex Maria Virgine” Credo tételben való 11. próbajel előtti megjelenése kiemelt lenne. A nyolcados melizmát ott d-h és cisz-moll harmónia kíséri. Nem Jézus édesanyjához esdeklő misét komponál tehát Lajtha, mégis a katolicizmus szelleme átjárja ezt a mélyről, mélyből jövő súlyos fohászt.⁷² Lajtha László nem szégyelli elhagyatottságát, művével bevallja kétségbeesését, imájával pedig erőt kap és képes folytatni feladatát, zeneszerzői munkásságát műveli, a forrást tisztán tartja.

⁷¹ Fábrián, 231-232.

⁷² Ezt alátámasztandó idézem Lajtha írását 1937 márciusából a Kálvintéri Lapokból Konfirmál a fiam címmel: „Az emberi szellem az, amely bennünk az Isten ajándéka. Korunk zűrzavaros, mert elvesztette az egyedül igaz utat. Tévelygünk, mert amit a kegyelem megadott nekünk, jó helyett rosszra fordítjuk. Bűnösök vagyunk, mert gyengék vagyunk. Gyávák vagyunk, mert ha másképp cselekszünk, mindennap ezerszer tagadjuk meg Krisztust. Gyenge az ember, mert mindig újra és újra sárba esik az arca. De ott áll mögöttünk ő, aki mindig újra felemeli és tisztára törli. A hit az egyetlen, mindig megmaradó erő. Csalódhatunk mindenben, csak az emberségben és a Krisztusban való testvériségben nem csalódhatunk soha, ha megvan a hitünk.”

A Kyrie tétel elején a gordonka-nagybőgő szólampár mély, kontra és nagy oktávban hallható *e* hangjai a sötét, borús valóságot érzékeltetik, a brácsa szólam tremolo játékmódja az emberi lélek fenyegetettségétől való félelmét, remegését jeleníti meg. A tiszta kvintekben, szext hangközökben összecsengő, bolyongó női szólamokra a férfikar válaszol. Az eltérő sűrűségű ritmikai mozgás utal a belső békétlenségre, de a fordulatok egyszerű volta az alázattal való bűnbánó könyörgés csodálatos kifejezője. A férfikari belépéssel egy időben megmozduló mély vonós szólamok és a vokális szólamok két súlyos ütemrészen teljes hármashangzatokat szólaltatnak meg, a kvintállású F- és C-dúr harmóniák már erőt sugallnak. Képes lesz a bűnös ember a vétkeseknek és önmagának is megbocsátani. A harmadszor megszólaló „Kyrie eleison” már az egész kórust foglalkoztatja. Lajtha az első két megszólalás „eleison” szövegrészekben alkalmazott, imitált, lehajló trichordjait elveti és a harmadik „Kyrie” ima első szótagján új témát indít, majd ezt sorban, minden szólamban megmutatja. A zeneszerzői szabadság remek példáját láthatjuk. A kórus szólamok és az azokat segítő hangszeres csoportok barokk díszítései nem esnek egybe. Az unisono felcsendülő dallamban a fafúvósok rendre egy negyeddel korábban játsszák mordentjeiket az énekhangoknál. A kórus is a zenekar szerves része, hiszen szólamaikban hangszeres zenészként díszítenek, illetve fordítva, a fafúvós szólisták is szabad előadóként játszanak, önálló egyéniséggel rendelkeznek.⁷³ Maga a zeneszerző sem alkalmazkodott senkihez és semmihez, a saját, igen magasztos törvényei szerint élte le életét példát adva minden szenvedő, meg nem értett embernek! A vokális szólamokban gyakran megtalálható cambiata-fordulatok és azok fordításai most a „Christe” részhez történő átvezetés zenekari szólamaiban tűnnek fel. Először hallunk ff dinamikát, amely az erős disszonanciákkal együtt a fájdalmas, gyötrődő önmarcangolást jelzik. A

⁷³ A Kőrispataki gyűjtés című kötet előszavában olvassuk: „Ahogy a kiváló barokk énekesek, vagy hegedűsök sohasem énekelték, vagy játszották a dallamot úgy, ahogyan az a kótában leírva található, hanem ki-ki a maga egyénisége szerint, a stílus határolta területen belül, egyénileg kolorálta dallamát, úgy díszíti arabeszkekkel a darabot a cigány is. A díszítés mindig rögtönzött. Ha többször játssza a dallamot, rendszerint más és más. A szép és gazdag díszítés hangszerszerűvé változtatja az eredetileg szöveges, énekelt dallamot. Sajátos érzelmi kifejezést ad az ilyen módon egyénileg formált szöveges és eredetileg is hangszeres melódiának...”

...A falusi cimbalmos három fő szerepben excellál:

a) vagy a primással együtt játssza az improvizált, saját maga díszítette és figurálta dallamot (ebben mutatkozik egyénisége és fantáziája),

b) vagy ellenpontszerű motívumokkal tűzdeli ki szólamát, vagy

c) ritmikus hangrepetícióval, esetleg ugrásokkal telíti a hangzást. Amikor a primás és a cimbalmos mindegyike saját egyénisége szerint díszíti a dallamot, a különböző díszítések ütközhetnek egymással és ilyen módon erős disszonanciák keletkezhetnek. Ezeket a primás sose javítja ki. Ebből arra következtettek, hogy az improvizálás szabadságát egymás között nem kötik meg. Nem találtam sem primást, sem bandát fogadó paraszt embert, aki másképp indokolta volna a cimbalom szükségességét: »sovány a banda«, vagy »meg kell tölteni«. Minthogy a »töltés« - amint az előbbiekből látjuk - nem a harmóniára vonatkozik, nem vonatkozhatik másra, mint a hangszínre. E monódia alapérzést és benne a dallam többszínűségét, többféle variálását igénylő kívánságot igazolja az is, hogy néha azt mondják: »elkéne még egy sípos«. Sípos alatt mindig »klarinetos«-t értenek.”

Lajtha: *Kőrispataki gyűjtés*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955). 5. majd 7-8.

szekundsúrlódások, hyperdúr és hypermoll négyeshangzat fordítások a „Christe eleison” formai részt megelőlegző h-moll harmóniában oldódnak fel. A lomhább, tritónusz távolságról, eisz-moll hármashangzatról induló férfikar már nem éneklí az imént felcsendülő remegő, kisnyújtott ritmust. Az imitáció jellege, sorrendje is más, a „Christe” második megszólalását egy lehajló, nőikari kromatikus menet csendesíti le és vezeti el a fafúvósok kisnyújtott aprózó motívumáig, amely imitációs sorozat zenei anyaga az első „Christe” második tagja. A teljes kórus utolsó „Christe” megszólalása előtt a cseleszta játszik először a zeneműben, többnyire szext hangközben jár, mellette a harangjáték hat azonos, ismételt hangját halljuk. Ez korábban *hisz*, itt *d*, nem sokkal később *cisz* hangokat szólaltat meg. Ez a fordulat a jóvátehetetlen bűneink feletti keserves bánkódást jelképezi, amely bűnökért Jézus szenvedett, keresztre feszítették és meghalt. Meghalt, de feltámadt! Az Esz-dúr kvintszext - G-dúr tercrokron fordulatban ugyanúgy feszültséget érzünk, mint a reneszánsz kórus részlet G-dúr és H-dúr ütemsúlyai között. A G-dúr - fisz-moll és a H-A⁶ váltás mind megtalálható az évszázadokkal korábbi misék partitúráiban. Itt a zenei ívet a zeneszerző a mp dinamikai szintről induló hangosodás-halkítás jelzéssel alkotja tökéletesre. A fellángoló érzés, Jézus feltámadásának lelke mélyén való átélése után Lajtha a „Kyrie”-t az unisono kórus sotto voce fisz-moll dallamával ismétli. Ez a hárfakíséretes melódia teljesen új, a fisz-moll - e-moll plagális nyitás révén igen nyugodt, ahogy a *più quieto* utasítás is alátámasztja érzésünket. Érdekes megjegyezni, hogy a szövegében visszatérő „Kyrie” a zenében semmiféle repríz jelentést nem hordoz.⁷⁴ A „Kyrie” ima újbóli megszólalásától a kórus a tétel végéig unisono marad, a nónás késleltetések és az erősebb disszonanciák⁷⁵ így jóval könnyebben megérthetők, hallhatóak. Lajtha, akiről Bartók tudta, hogy van belső hallása, az alábbi történetet írta le a már idézett, Henry Barraudnak szóló levélben:

Bartók... odaadja nekem Schönberg zenekari műveit. Néhány nap múlva visszaviszem neki. Megkérdezi, értem-e, azt mondom, hogy semmit sem értek belőle. Tovább faggat: „mikor a partitúrát olvasta, hallotta-e?” „Sajnos nem” – felelem. Aztán szabadkoztam, hogy talán még nincs meg a megfelelő gyakorlatom, hogy ilyen bonyolult művet belülről halljak. Bartók elkezd ugratni (és közben nevet azzal a gyönyörű gyermeki kacagásával, amit élete végéig megőrzött) és azt

⁷⁴ Egy részlet az 1953. január 7-i levélből: „Egy szimfóniában a témák olyanok, mint egy dráma vagy komédia szereplői. A német koncepció szerint a kidolgozás cselekményből, bonyodalomból és konfliktusból áll. Ez a koncepció meggyőltette velem az effajta kidolgozást. Ez az irodalom, illetve a múlt ballasztja. A zenében elég, ha megjelenik a téma, hiszen a második, harmadik stb. téma az előzőtől függ. Lapozzon bele egy kicsit a IV. Szimfóniába, fog benne repríz nélküli tételeket találni. Van repríz, vagy nincs... »non est postulatum«.” – Nincs, ne legyen bizonyítás nélküli tétel, követelés a formálásban!

Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz” *Magyar Zene* 34 (1993): 13-42. 23.

⁷⁵ A 6. próbajel után 4. ütemben a zenekar által megszólaltatott gisz-moll akkorddal ütközik a kórus *d-cisz* hajlítása.

mondja: „Én sem hallom. Ebben a partitúrában az ember látja a hangjegyeket, de hallani nem hallja.” És megegyeztünk abban, hogy ez a zene nem „született”, hanem „gyártották”.⁷⁶

Lajtha a *Fríg misét* illetően is annak előadásában gondolkodott, ha évekkel, évtizedekkel később bekövetkezőkre is. A 7/8, 5/8-os metrum váltakozása mellett a vonós tremolók mellé írt „sans nuance”, azaz „árnyalás nélkül”, a sul ponticello, illetve a legtöbbször rézfúvós hangszereknek írott „toujours cuivre”, azaz „mindig recsegtetve” kiírás jeleníti meg a belső nyugtalanságot. A kórus még utoljára kilép a sotto voce éneklésmódból, a férfikar mp és a nőikar ezt követő mf sóhaja harmóniában a fisz-moll, h-moll, e-moll és a-moll hangnemben induló zenei sorok fokozatos megnyugvásával elérkezik és elcsendesedik a mélyvonósok záró *e* hangjáig. A szoprán szólam kezdő dallamát halljuk a most már nem változó, 7/8-os metrumban a p dolce megszólaltatott hegedűkön ezen záró *e* hang felett. Az első két zenei sor megjelenik, annak első fele tiszta kvart hangközzel lejjebb, a második fele már oboán ugyanabban a hangmagasságban, mint a tétel elején. A szerző imádsága meghallgatásra talált, a kezdő, sötét tónus mellett az énekhangok bolyongása helyett biztosabb, hangszeres megszólaltatást találunk. A sötétben meggyullad egy gyertya, megjelenik a remény. A háromvonalas *e* hang a hegedűn különleges hang, sokkal tisztábban, fényesebben szól, mint bármelyik más hang, ugyanis az üres *e* húr oktávjánál képzett üveghang a legerősebb és ennek rezgése is segít a szárnyaló hang létrehozásában.

A hangnemi terv a Kyrie tételben így alakul: *e* hangról indulva ugyan, de a-eol érzettel hallgatjuk az első megszólaló „Kyrie”-t, az kinyílik annak dominánsára, de modulációra csak a harmadik „Kyrie” végénél kerül sor, ahol C-dúr zárlatot találunk. A „Christe” rész h-moll hangnemből indulva a fisz-moll dominánsán nyugszik meg. A harmadik „Christe” G-dúr színnel kezdődik, majd fisz-moll „Kyrie”-t hallunk, amit a szövegsor közepén h-mollba érkező „Eleison” követ, a tétel kicsengése pedig egyértelműen fríg.

A tétel hangnemét a mélyvonósok *e* hangja után megszólaló *e-f* fordulat határozza meg az alt szólamban. Az első alterált hang csak a 12. ütem végén szólal meg, addig e-fríg a tonalitás. A 2. próbajel előtti 2. ütemtől, a-eol moduszban induló harmadik „Kyrie eleison” C-dúr hangnembe érkezik. A formai szakaszhatárnál sűrűn imitáló átvezető részt találunk. A „Christe”, középső rész h-eol, eisz-fríg hangnemben hallható, majd a 4. próbajel utáni kromatikus lecsúszás után egy G-dúr és Gisz-dúr hármashangzatok között feszülő zenei ív szólal meg. Az 5. próbajel utáni 3. ütemben, a 3. próbajelnél felhangzó „Christe” téma utótagjával kezdődő zenekari átvezető rész egy igen széles dinamikai skálán mozgó imitáció. A tétel harmadik szakasza, a visszatérő „Kyrie” szövegrész, amely a 6. próbajelnél

⁷⁶ Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz” *Magyar Zene* 34 (1993): 13-42. 20.

található, fisz-fríg moduszban íródott. Az énekelt dallam ritmikája kiemeli a harmóniák egymás közti feszültségét. Két példát is kiemelek. Lajtha a 6. próbajel előtti ütemben megszólaló fisz-moll hármashangzatot a következő pontozott nyolcad alatt hallható C-dúr hármassal állítja szembe, a 6. próbajel utáni 4. ütemben pedig a kezdő, h-moll hármassal és a következő ütem közepén megszólaló F-dúr harmóniák alaphangjai vannak egymástól tritónusz távolságra. A szordinált trombita belépése kiemeli a fájdalmas g-epszilon akkordot. A tétel e-fríg hangnemben zárul.

7.2. Gloria

A kórus az „Et in terra pax hominibus” megzenésítéssel kezdi a tételt, az intonációt tehát a trombita hangjai elé kell énekelni. A majdnem csak szekundlépéseket megéneklő, tiszta prímből kibomló gregoriánszerű szólampárok tiszta kvint hangközben ragyogtatják fel a békét, a „pax” szót, ezután szétválnak és szext-, kvint-, majd oktáv hangközökben gyönyörűen megéneklük az „ember” szót. A hajlítások két-három hangot fognak össze mindig egy irányba haladva. A neumák után [„a jó akaratú ember”] zenében való megjelenítése következik. A G-a-G-D-E harmóniai lánc reneszánsz érzetét növeli a hárfával való kíséret. Az első három harmónia szoprán szólama és férfikara egy szekundlépéses kimozdulást és visszatérést hangoztat, amely váltóhangszerű motívumot a zeneszerző a tétel során még többször felhasznál. Ezt követően szinte táncra perdül az ujjongó lélek. Az E-dúr staccato, pizzicato, nyolcadoló, tercekben haladó bevezető után a szoprán szólam már C-dúrban kezdi el a dicsőítést a gregorián intonáció dallamán alapuló motívikával. A szimfonikus zenekar ezt az új hangnemet már két ütemmel korábban elő is készíti, segítve a kórus belépését. Harangjáték és hárfa jelzi a templomi szertartásban a csengőt és a tömjént. A kórus tiszta kvart párhuzamban egyesül a szólamonkénti belépések után. Az áradó, hálátelt, Lajtha által „La melodie toujours en dehors” utasítással ellátott melódia⁷⁷ A-dúr nón-, G-dúr teljes nón-, majd Fisz-dúr nónakkordokkal kezdődik négyszer is felhasználva a váltóhangos motívumot. Az *a-h-a* az 5. próbajel előtti 5. ütemben, a *fisz-e-fisz* az 5. előtti 2. ütemben, a *d-e-d* az 5. utáni 4. ütemben és a *gisz-fisz-gisz* az 5. próbajel utáni 6. ütemben szólal meg kivétel nélkül az ütemsúlyon. A váltóhangokat kiemelésképpen Lajtha hol mindhárom, hol csak az első két hangon kötőívvel látja el. A harsona és a trombita szólamokban fontos ellenpontot találunk. Az A-dúr hangnemből induló, az E-dúr zenekari Allegróból kölcsönzött motívumot éneklő nőikart egy negyeddel később a férfikar követi. Az égi dicsőséget ellentétes hajlású és irányú tiszta kvartpárhuzamok jelzik. A „Domine Fili unigenite” résznél Lajtha ugyanazzal az

⁷⁷ „La melodie toujours en dehors” jelentése: a dallamot mindig kiemelni. Az áradó dallam metronóm számai: 84, 92, 96. Lajtha még azzal is kiemeli ezt a témát, hogy a mű leggyorsabb tempójával, 200-as metrumú zenével előzi meg.

eszközzel él, mint a tétel kezdetekor: szőlampárokbán indul, majd szétválík a szext-, kvint-, majd oktáv hangközökben mozgó kórus szőlamokra, csak most nem e-, hanem físz-moll hangnemben. A tempó is fokozatosan visszaáll újra a kezdő, 76-os metrumra. A harmóniai lánc azonos, csak egy nagy szekunddal feljebb halljuk Jézus Krisztus nevét. A hárfa kíséret elmaradt, Lajtha László, aki túlnyomórészt hangszeres zenét alkotott, az Isten Fiának megvallásához, dicsőítéséhez a cappella eszközt használ. A „Domine Deus” kezdetű soroló imádsághoz hármashangzatos felbontás és skálamenetek, illetve az első hegedűben egy nagy ívű dallam illik. Teljesen új témát hallunk, ugyanakkor a benne rejlő motívumok az eddigiek testvérei, az egyik rész közelebbi, a másik távolabbi rokonnak bizonyul. Az első ütemekben lehajló motívumokat játszik a hegedű, miközben a szoprán felfelé törekszik. A físz-mollból induló molto espressivo melódia nagy tercekben süllyedő tercrokön harmóniai: físz-moll, d-moll szeptim, b-moll teljes nónakkord, ami nagy átalakuláson megy át. A nagy nóna kis nónává szűkül. A d-moll harmónia felett mind az első fuvola és hegedű-, mind az alt szőlamban megjelenik az emelt kvart ugyanúgy, ahogy a b-moll harmónia skálafelbontásában, illetve az első hegedű-, a tenor- és a vezető fuvola szőlamban is. A szárnyalás meg sem áll a háromvonalas *b* hangig! Két azonos szövegű sor következik az imádságban: „Qui tollis peccata mundi...”, azaz [„Te elveszed a világ bűneit...”]. A 11. próbajelnél a cappella kórust hallunk, másodszor, a 12. utáni 5. ütemtől halk vonós tremolóval, hárfa és fuvola szőlóval kíséri Lajtha a váltóhangszerű motívumokból álló nagy ívekben megkomponált, egymást imitáló éneklő témákat. Ha az egy levegőre elénekelhető széles dallamokat ízeire bontjuk, kis neumaszerű motívumokat kapunk, amelyek ahányszor csak megszólalnak, mindannyiszor más színben tünnek fel. Szembetűnő a 12. próbajel utáni 5. ütemben induló alt szőlam felugró tiszta kvint hangköze, illetve az arra válaszoló szoprán szőlam tiszta kvartjának különös módon való későbbi megjelenése. A válaszra azonnal újból felel egy ugyancsak felugró kvarttal a fuvola szőlam a 12. próbajel utáni 6. ütemben. Az ezt követő ütemre a nagybögő szőlam ugrik le egy tiszta kvintet, a 13. előtti 3. ütem első két negyedén pedig a fuvola szőlaltat meg azonos irányú hangközugrást. Az alt a 12. utáni 7-8. ütemekben tiszta kvintet ugrik fel, majd tiszta kvart hangközt lefelé, ezzel önmagában kérdez és felel, a következő ütemben pedig *h-fisz* felugró kvint hangközt szőlaltat meg. A 13. próbajel előtti ütemben a fuvola játszott motívuma egyesíti önmagában a témafej váltóhangos részét a felütésként ugró nagyobb hangközzel, ezeknek felcserélve azonban az időbeli sorrendjét.

Mindkét megénekelt „Qui tollis peccata mundi”, bár teljességgel különböző, mégis imitációs technikára épül, melizmatikus megfogalmazású. Az alapvető különbség azonban már a lüktetésben is megnyilvánul. Az első ima $\frac{3}{4}$ -es dallam, a szoprán szőlamot a basszus követi felfelé haladóan és pontozásos ritmust alkalmazva, míg az alt-tenor szőlampár dallamvonala lefelé hajlik. Lajtha szabad imitációs technikájára jellemző, hogy az utolsó belépés a tenorban már nem énekli

el a pontozott negyedtet, helyette előremutat a világ bűneit sirató, nyolcadoló motívumra. A „mundi” szónál csatlakozik a három harsona esz-moll szextakkordon, amit az imitáció során sok disszonáns ütközés előz meg. Hármat emelek ki: a 11. próbajel után, a 2. ütem második nyolcadán, igaz főleg átmenő hangokként, de az *f-esz* és a *c-b* hangok hallhatóak a basszus-alt, illetve a tenor-szoprán szólampárokban. Ugyanezen ütem utolsó nyolcadán egyszerre szól a kis *f* és az egyvonalas *esz*, illetve *gesz* hang. A 11. utáni 3. ütem utolsó nyolcadán pedig egyvonalas *c-desz* disszonanciát találunk a tenor és az alt szólamban. A zeneszerző úgy érzi, hogy konszonáns mixtúrát itt nem alkalmazhat, az egyetlen negyedhosszúságú hármashangzat megnyugvás szűkített színezetű, az egy-egy összezsengés F-dúr kvartszext-, illetve esz-moll szextakkordon hallható, és az is csak egy-egy nyolcadértékig tart. A megnyugvó *d-a* üres kvint után a „miserere” könyörgés szext-felugrásai d-moll, B-dúr, esz-moll nóna, Cesz-hyperdúr harmóniakat alkotva a „nobis” szó éneklésével leegyszerűsödnek, trichordokká szelídülnek. Az f-félszűkített terckvartakkord után a hárfa glissandója talán érzékelteti Lajtha rossz véleményét az emberi megalkuvásról. A g-félszűkített kvintszextakkord a glissando csúcspontját elérve aisz-szeptim, vagy a kórusban másképpen lejegyezve, e-félszűkített terckvartakkorddá változik, visszatérve az induló regiszterbe a hárfa szükségképpen újra a g alapú négyeshangzatot szólaltatja meg. A kórus alt szólamában azonban a dallami ív nem engedi meg az akkord visszatérését, és emiatt egyfajta kétszínűséget érzünk.⁷⁸ Lajtha emberi vonásai között a legerősebb az egyenes jelleme, amely nem tűr megalkuvást, de jól tudja, nem mindenki így éli az életét. Sok Istenhez könyörgő ember is kétszínűségbe kényszerül. Mindeközben a „nobis” imitáció mégis stabil, hiszen mind a nőikarban, mind a férfikarban 1:2-es modellskálát hallunk. Ismerősen is cseng a magába visszatérő ív, a zenekari Allegro kezdő motívumának tükörfordításáról van ugyanis szó.

A második „Qui tollis peccata mundi” páros lüktetésű, alt-szoprán szólamokra bízott tonális válaszának dallami fordulatát Lajtha a szolisztikus fuvolában megelőlegzi, a kórus az említett motívum ritmusát diminuáltan éneklí. A „peccata” szó kötőívei ismét nyolcad hangokra kerülnek, az altban páratlan, a szopránban páros lüktetésben, az előbbi szólamban lefelé ívelve, az utóbbiban felfelé vezetve a dallamvonalat. A nőikart e-moll nón-, d-moll nón-, g-moll nón-, fisz-moll szeptim-, h-moll és G-dúr domináns nónakkordokkal kíséri a hárfa és a vonószekerek. A „suscipe deprecationem nostram” könyörgő kérését a férfikar szólaltatja meg. A G-dúr domináns nónakkord nem hármashangzatra oldódik, a c-moll harmóniát éneklő tenor és basszus egy *a* alaphangú négyeshangzat felett indul és a polifónná váló 4/4-es ütemtől felismerjük a megszelídült trichordokat és a második „Qui tollis” alsó váltóhangos dallami fordulatát, ami a hegedűk pp

⁷⁸ Az alt szólamban egyvonalas *e* cseng ki záróhangként, míg a hárfa kis *f* hangot szólaltat meg.

dolcissimo éteri melódiájának is kezdő motívuma egyben. Ebben a dallamvonalban többször is megtalálható a fent említett fordulat hol egy hanggal lejjebb, hol feljebb megismételve ugyanazt. A „Qui sedes ad dexteram Patris” szakasz gisz-E-A-G-F harmóniasora ismét bővelkedik plagális fordulatokban. A Cisz-dúr hármashangzatra való megérkezés után deklamáló, recitativószerű fafűvósok, szólisztikus fagott, majd klarinét játssza a főszerepet a „miserere nobis” szövegrészhez való átvezetésben, amelynek utolsó három harmóniája felel az imaszakasz elején lévő hármashangzatokra. Az irgalomért könyörgő fohász végének fordulata ellentétes irányú: F-G-A. A csodálatos ellenmozgást megéneklő kórusrész a 17. próbajel előtti ütemben kezdődik. Ez is, mint ahogy a tercet átölelő, magába visszatérő motívum, illetve annak tükörfordítása is erős motivikus egységre utal.

Ismételten az Allegro szakaszt halljuk, de a kórus belépése nélkül. Az éneklő harsonaszóló a 18. próbajelnél, majd a trombita a 19. próbajelnél, illetve az ezt követő, rézfűvósokra komponált átvezető rész felső szólamaiban a Gloria gregorián intonáció jellegzetes *d-e-g* motívuma szólal meg. A 19. utáni 5. ütemben az első trombita és első harsona szólamban a *cambiata*-motívumot *g-e-fisz* hangokon, több mint két ütemre kiszélesítve komponálja meg Lajtha. A 20. előtti 4. ütemtől a motívum rákfordítását figyelhetjük meg a második trombita és a második harsona szólamban. Ugyanekkor a legalsó szólamban pedig a váltóhangos motívum található. A 20. próbajel előtti 3. ütemben a súlyos ütemrészen hallható *aisz-h-c-desz* disszonanciából adódó borzongást növeli a vonósok tremolo játékmódja és a vonós és fafűvós szólamokban található kisszekundus trillák. Ezek jól érzékeltetik a hívó ember megdöbbenését, az isteni nagyságtól való félelmet. A kórus ugyanis ezt éneкли: „Quoniam tu solus sanctus”, [„Mert egyedül te vagy a szent”]. A basszus szólam „Sanctus” szavára eső forgó motívum rákfordításával lép be a tenor szólam. Ők már a következő sorát éneklük az imának: „Tu solus Dominus”. A férfikari szólamok együtt mondják ki a „Dominus” szót. A „Tu solus Altissimus” vezető szólama, vagyis az alt belépésével a forgó motívumot halljuk. A szoprán a negyedik belépő szólam. Lajtha a „Cum Sancto Spiritu” nőikari kvartpárhuzamaiban felhasználja a hathangos forgó motívum eredeti alakját és rákfordítását is. A negyedekre, majd félkottákra terebélyesedő „Amen” több szólamában is megtalálhatjuk a *cambiata*-motívumot, majd Lajtha tiszta kvart hangközzel lejjebb megismétli a tételben korábban hallott, áradó melódiát. A 25. próbajelnél a zeneszerző egy plagális állépéssel továbbfűzi a *molto cantabile* dallamot. Az áradó melódia kezdő fordulatából alkot kisebb imitációt a 25. utáni 4. ütemtől a felső, majd az alsó szólamok részvételével. Az imitáció sosem pontos: az első trombita *gisz-fisz-h-cisz* motívumára a *h-a-e-d* válaszol. A 25. utáni 5-6. ütemek felugró oktáv imitációi csak a vonósokat érintik. A 26. előtti 3. ütem *h-fisz-e-a* fordulatára a mély szólamok *cisz-gisz-fisz-e* motívummal válaszolnak. Olykor az imitációt csak azért érzékeljük imitációnak, mert az ütem azonos helyén

hallunk azonos irányú hangközugrást. A hárfa és a harang egyesíti a zenekari szólamokat. A pompás zenekari befejezés akkordjai: A-G-C-D-E, majd *e* orgonapont fölött fenséges harmónialánc sorakozik: D-Cisz-g-fisz-F. A záró ütemek szélesedését a harang, a hárfa és a nagybőgő biztosítja, minden más szólam fényes E-dúr hármashangzatot szólaltat meg.

7.3. Credo

A hitvalló tétel gregorián intonációját Lajtha annak legfontosabb hangközeiből álló, két hangos zenekari unisonóval keretezi. Ez egy kivételes eset, ugyanis ha eredeti gregorián intonációt választ egy zeneszerző, akkor azt az adott tétel elé helyezi. A teljes kórus a „Patrem omnipotentem” szövegrészt azonos *h* hangon kezdi, majd az énekegyüttes szólampárokra bomlik, mintegy fanfárszerűen. Jellemzőek a tiszta kvart, kvint és oktáv hangközök. Ez a kibomlás többször hallható a tétel során, Lajtha csak a szöveg prozódiaja miatt változtatja a ritmust. A hatodik, szünettel induló ütemben az „omnipotentem” szó negyedekkel éneklendő, a 3. próbajel utáni 2. ütemben a „Dominum” szó félkottával kezdődik, a 27. előtti 4. ütemben a „resurrectionem” szó pedig nyolcadokkal indul. A metrumot is változtatja Lajtha. Az 5. ütem „Patrem” szava $\frac{3}{4}$ -es ütembe, a 3. számnál az „unum” $\frac{2}{4}$ -es ütembe, a 6. utáni 3. ütemben a „Genitum” szó ismét $\frac{3}{4}$ -es ütembe kerül. A zenekari pár ütemes részek zenei anyaga üres kvintekben, kvartokban mozgó felső vonós szólamokból és lépegető mélyvonósokból áll. Az „Atya” említése végén már fúvósok játszanak, „Jézus”, a második isteni személy megjelenésénél a keresztek helyett Lajtha inkább békét használ, az eddigi *e-h-e*, vagy *h-fisz-h* üres kvintek helyett *b* tonális hallható a 4. próbajel előtti második ütemtől. A „consubstantialem Patri”, vagyis az [„Atyával egylényegű”] szövegrésznél a 8. próbajel előtti 2. ütemtől a zeneszerző visszatér a teljes kórus unisono éneklési módjához, a vonós közjáték hangról hangra megegyezik a tétel elején megszólaló változattal. A „per quem omnia facta sunt” sor igen gazdag gregoriánszerű hajlításokban. Az egy szótagra énekelt nyolcad triola ritmusok azt az érzetet keltik bennünk, mintha neumákban lenne lejegyezve az énekelni való. Ez az itt legsűrűbben előforduló triolás ritmus érezteti velünk Lajthának az ősi egyszólamúság iránti mély tiszteletét. Nyilvánvalóan hat is rá a rendszeres egyházi szolgálat. Presbiteri megbízatása mellett ugyanis 1926-1944 között a Szabadság téri református templomban működő énekkart vezette.

A szövegfestésre alkalmas szövegrészeket a zeneszerző különböző módokon használja ki. Van, hogy azt gondolhatnánk, nem törődik egynémely helyen a szöveg megfelelő megzenésítésével, de újra átgondolva mélyebb rétegek megértésére juthatunk el. A 9. próbajelnél kezdődő „descendit de caelis” sor is ilyen, hiszen a [„leszállt a mennyből”] szövegrész csak az alt és basszus szólampárban kap leszálló irányt. A magas szólamok azonban már most *e* szöveg

tényének később bekövetkező eredményét éneklik meg, Jézus mennyből való alászállása elhozta nekünk az üdvösséget, a felemelkedést, a mennybemenetelt. Ezt követően a fúvósok *h* hangon való gregorián recitációját halljuk, majd mintegy a formarészt lezáró zenekari csúcspontként a kórus tétel eleji kibomló fanfár motívumát komponálja meg Lajtha egy nagy szekunddal lejjebb. Ahogy Antonio Vivaldi *Gloria* című műve ciklusának közepén, a legmélyebb és legsötétebb hangnemű tételben énekel Jézusról,⁷⁹ úgy a *Fríg mise* szerzője is az emberi test felöltésének kínjait és a kereszt gyötrelmeit mély hangokkal festi. A 10. próbajel utáni 4. ütemben kezdődő „et incarnatus” megszólaltatása a basszus, míg a „Crucifixus” az alt feladata. A Szentlélektől való megtestesülés zenei szövete a Credo gregorián intonáció dallama, amit egy ennek nagy szekunddal lejjebbi megharmonizált változata előz meg. A harmóniak *b*-mollból *C*-dúr felé ívelnek. A hangzatok sora a 10. próbajel utáni 3. ütemtől: *b*-moll kvintállás, *h*-moll tercállás, *Asz*-dúr, annak átmenő szekundja, *f*-moll, annak átmenő félszűkített szekundja, *g*-félszűk terckvart, ami kinyílik *C*-dúrra. Ez előtt egy *f* orgonapont felett oboa szólót találunk, az intonáció dallamának pontos tükörfordítását igen sötét hangokon, többnyire a zongora fekete billentyűin. A *mf* *espressivo* kötőív alatti dallam hangjai a kétvonalas oktávban: *desz-fesz-esz-gesz-fesz-desz-cesz*. Ha nem is mind fekete billentyűn lehet megszólaltatni, de egytől egyig lefelé alterált hangot hallunk. Az érdekességek számát szaporítja, hogy a zenetörténetben ritkán előforduló hangos, *forte* előadói utasítással megszólaltatott „passus et sepultus est”, vagyis [„meghalt és eltemették”] részlete következik a 13. próbajel előtti 4. ütemtől kezdődően. Lajtha alig hagy időt eszmélnünk, a metsző harmóniak és hangközök után a feltámadás azonnal bekövetkezik. Ezek a kórusban hallhatóak: *f* tiszta oktáv, *g-d* üres kvint, *a-e* üres kvint, *g*-moll szeptim, ami a két tiszta kvint ellentétes mozgásából jön létre, egy kvarttorony, *d*-moll terckvart, végül egy *h-e* tiszta kvart. A tenor énekelheti el a feltámadásban való hitről a tanúbizonyságot, a mennybemenetelt ellenben a szoprán mondja el. Ahogy a 9. próbajel utáni 3. ütemtől a fúvósokban, itt a 15. utáni 3. ütemtől a tuba és a mélyvonós szólamokban halljuk az egy hangon recitáló gregoriánszerű, egyre sűrűsödő ritmusképletet. Az „Et iterum venturus est cum gloria” szövegrész utolsó szavára egy valóban dicsőséges melizmát találunk. A különböző szőlampárok tercmenetet alkotnak, ellenmozgást hoznak létre. A kórus énekelte dicsőséges fény *e-h* üres kvinten ragyog, majd szordinált trombita és harsona effektus után a vonós szólamok lábnál játszott, *cui*vré utasítással ellátott tremolója újabb hangsúllyal vetíti eléink az utolsó ítéletet. Az *e-h* kvint után *b*-moll harmóniát hallunk az élők, illetve *asz*-moll

⁷⁹ A Domine Fili Unigenite tétel az Egyszülött Fiút, Jézus Krisztust énekli meg, aki a legsötétebb napon született és elhozta számunkra a Fényt. Vivaldi a *D*-dúr tonalitású művében fokozatosan, egyre lejjebb kerülve a kvintkörön éri el a legmélyebb pontot. A tételek hangnemi rendje: *D*-dúr, annak párhuzamos mollja, *h*-moll, *G*-dúr, *e*-moll, *C*-dúr majd a ciklus alaphangneméhez képest a legsötétebb tonalitás, *F*-dúr.

hármashangzatot a holtak végítéleténél. Lajtha az *e-b* tritónusz távolság feszültségét a 17. próbajelnél halkán megszólaló asz-moll hármashangzattal még fokozni tudja. Mindeközben a végig teljes hangerővel megszólaló kórus *e-g* kisterc hangközben énekli meg ezt a megrázó eseményt. A vonósok eget rengető *ff* dinamikából lecsendesednek ugyan, de a remegő, tizenhatodos ritmus, az utolsó pillanatig lüktető szívverés az megmarad. A hívő ember vágya, az örök boldogság kerül most megzenésítésre. A „cujus regni non erit finis”, vagyis az [„Országának nem lesz vége”] szövegrész következik. A dinamikai árnyalatokra is oly érzékeny Lajtha a szövegnek megfelelően kitörő örömmel és a lehangosabb dinamikával fogalmaz. Az [„Atyában és Urunk Jézus Krisztusban”] való hit fortissimo szólal meg, az [„Isten egyszülött Fiának”] gyengéd megszólítása ellenben mezzopianót kíván. Az [„Isten az Istentől”] titka piano dinamikájú, a [„minden általa lett”] mezzoforte. Az [„értünk emberekért”] történő alászállás non troppo forte hallható, a [„kínhalált”] és az [„eltemtetést”], illetve a [„mennybemenetelt”] is forte énekli a kórus. Az egyetlen három forte dinamika a tételben az a csodálatos öröm, hogy [„országának nem lesz vége”].

A dinamikai csúcsponttal is kiemelt formai határ után a 17. próbajel utáni 4. ütemtől áradó dallamot játszik az első trombita és a vonósok nagy része, a nagybőgő és a fúvósok egy ugyancsak, nagyrészt legato ívekkel ellátott ellenpontot szólaltatnak meg. A Szentháromság említésénél Lajtha tripódikusan gondolkodik, három 2/4-es ütemet fűz egybe. A tiszta kvintekben mozgó, piano staccato módon éneklő kórust a vonósok pizzicatója kíséri egy remekül elhelyezett pentaton dallammal, ami legtöbbször az üres kvint tercét szólaltatja meg. A 18. próbajel után emellett az is szembetűnő, hogy a kórus szólamai kivétel nélkül szekundmozgást hangoztatnak, a pengetett vonósok pedig három hangközt leszámítva úgyszintén csak szomszédos hangra lépnek. A „Qui ex Patre et Filioque procedit”, vagyis az [„Aki az Atyától és a Fiútól származik”] szövegrész szoprán és basszus szólamaiban is találunk cambiata tükörfordítást, később a tenorban cambiata-fordulatot. A „procedit” szó záró szótagján az A-dúr hármashangzaton a fuvola kétvonalas *disz* és *g* hangokon indít egy kromatikus, espressivo dallamot, ezzel akusztikus hangzatot hozva létre. A felhangok sora, mint a természet leképezése, a fuvola felfelé törő íve pedig, mint a szivárvány, az Atya és a Fiú közti szeretetkapcsolat, a Szentlélek jelenik meg. A „Qui cum Patre et Filio simul adoratur”, vagyis az [„akit éppúgy dicsőítünk, mint az Atyát és a Fiút”] fanfárszerű kórusanyag felett a klarinét és a fagott, illetve a vonós szólamok kvintolás skálameneteit halljuk, utal ezzel Lajtha a bibliai idézetre: „a szél ott fúj, ahol akar, hallod a zúgását, de nem tudod, honnan jön és hova megy”.⁸⁰ A Szentlélek fuvallata járja át a *Fríg mise* partitúrájának minden sorát.

A „qui locutus est per prophetas”, vagyis az [„Ő szólt a próféták szavával”]

⁸⁰ Jn 3,8

szövegrész imitációs szerkesztése először két-két negyed eltolódással hozza, majd negyedenként lépteti be a szólamokat. A 9. próbajel után hallható, „descendit de caelis”, vagyis a [„leszállott a mennyből”] szövegrésznél megszólaló fúvós recitálást a zeneszerző itt a próféták szavai után vonós hangszereken ismétli meg ugyanúgy unisono, még a *h* hangot is pontosan megtartva. A katolikus és apostoli anyaszentegyházban való hit megzenésítését Lajtha megelőzi a latin szövegben ki nem mondott igével. A „hiszek” szó zenei motívumát ugyanis a hegedű és a gordonka szólamokban halljuk f-moll hangnemben, két váltóhang díszítéssel kiegészítve. A módosított hangközök jelzik, hogy a zeneszerző is próféta, de a borzalmas és szörnyű kor torzítja a hangját. Mindeközben a vonós recitálás *h* hangja megmarad a nagybőgő tremolo, illetve az oboa és a klarinét trillás orgonapontjában. A most következő „Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam” szövegrészt⁸¹ Lajtha a latin szöveghangsúlyoknál kisszekundós disszonanciákkal, vagy unisono hanggal emeli ki.⁸² A holtak feltámadását megénekelve tér el a zeneszerző a legjobban az eddig többször hangoztatott formulától. Bár a tiszta oktávra történő kinyílás elmarad a 27. próbajel előtti ütemben, a tételben eddig már többször énekelt legmagasabb hang, a kétvonalas *g* esik a „mortuorum” harmadik, súlyos szótagjára. A fagott, a tuba, a brácsa és a gordonka szólam most *h* hangról játssza, énekli el a Credo gregorián intonáció dallamát, majd a kórus fortissimo adja elő az örök élet utáni vágyakozását *e* hangról kezdve az intonáció dallamot.

Egy könnyen énekelhető, szekundlépésekből építkező „Amen” imitációs szakasz következik. Egy ütemes eltolással lépnek be az énekes szólamok, a gyorsítás alatt az imitációs szakasz a kezdő a-moll hangnemből annak dominánsáig jut el. Ezt követően a szordinált trombita és a harang 4/4-ben játszik, miközben egyedülálló módon egy külön jelöléssel ellátott, két ütemes imitáció következik. Lajtha a szoprán-tenor Credo intonációt körülíró, azt sejtető motívumát az alt-basszus párosban tiszta kvinttel lejjebb, tonális válasszal látja el, pontosan jelölve mindkét esetben a téma elejét és végét egy-egy kapcsos zárójellel a 30. próbajelnél. A belépő fuvola és oboa, illetve a harangjáték aprózva ugyan, de ugyanazokat a tiszta kvartokat szólaltatja meg, amelyeket a kórus énekel, s amelyekhez a rézfúvósok csatlakoznak molto cantabile utasítással.⁸³ Lajtha

⁸¹ A katolikus egyházzról szóló ima részletet Schubert az *Esz-dúr miséjében* elhagyja, a református Lajtha minden szavát megzenésíti.

⁸² A „sanctam” szó első szótagján az alsó szólampár késleltetését halljuk, a „catholicam” szó második szótagján a szekundsúrlódás után mindkét szólam távolodik, tiszta kvartot hozva létre a kisszekundós súrlódás után, az „apostolicam” szó harmadik szótagján pedig egy azonos *a* hangból nyílik ki a kórus felső szólampárja, egészen a tiszta oktáv hangközéig.

⁸³ A zeneszerző az első tételben dolcissimo utasítással lágyítja az első hegedű magas hangjait a 4. és a 6. próbajel előtt. A Gloria tételben molto cantabile utasítást találunk a fagott szólamában és a vonósoknál az 5. szám előtt, a klarinétnál és a vonósokban a 24. próbajelnél. Cantabile jelzést tesz Lajtha a fagott, a kontrafagott, a tuba és a nagybőgő szólam hangjai fölé a 6. próbajel után. A Credo tételben pesante utasítás közelíti a kórus hangzásához a vonósokat. A 8. számnál a fúvósoknak molto

szöveges kérései többnyire a konkrét hangszeres hangzást a kórus éneklési módjához alakítják. Erre kitűnő példa még a 26. próbajel előtti trombita, harsona és tuba kötőív alatti utasítás: „ff, mais sans rudesse”, azaz „nagyon hangosan, de darabosság, nyersesség nélkül”. Valóban, nem magától értetődő harsonán és tubán a legato játékmód. A *non troppo f e molto cantabile*, női- és férfikart segítő trombita és harsona szólamok játéka után az énekkar az E-dúr harmónián, már az „Amen” szó második szótagját is kimondva, a zenekari utójátéknak adja át az akusztikai teret. A teljes apparátust megszólaltató rész igen gazdag disszonanciákban. Lajtha itt egész sorozatát adja a konszonáns akkordok azonos hangjaiból ellépő szólamok szekundúrlódásának. A 31. próbajelnél az E-dúr hármashangzat terce válik részben mollá a klarinét és a 2. harsona szólam segítségével, illetve egy negyeddel később a 3. harsona kitarzott hangja hoz létre szekundakkordot. Az egészen fff-ig emelkedő hangerő nyersségének elkerülésére Lajtha a *molto cantabile* és a *pesante* utasításokat megismétli a zenekari muzsikusok kottájában. Felemelő pillanat a hívó léleknek, ha a hittitokból valamit is megért. Lajtha itt a hangszerelésben mutatja meg az emelkedettséget. A kétvonalas oktávban a brácsa *g*, a gordonka *c* hangig kúszik föl, a nagybőgő írott egyvonalas *b* hangot játszik. Ahogy Liszt Ferenc az *Esztergomi mise* Agnus Dei tételének végén, tehát az egész ciklikus zenemű legvégén, Lajtha is megismétli a Credo tétel végén a hangszeres szólamokban a Credo énekelt motívumát.⁸⁴ A tételt záró motívum a Credo gregorián intonáció dallama. A zeneszerző az eszébe, szívébe, lelkébe vési: Hiszek! A záró E-dúr akkordot megelőző hangzat bár *h* basszussal szólal meg, a felső szólamokban hallható *e* és *a* hangok miatt szubdomináns érzetet kelt, templomi zárlat hatását hozva így létre.

A tétel során uralkodó e-fríg tonalitást a „Filium Dei” szövegrésznél b-moll, a „Crucifixus” megzenésítésénél g-moll, az „Et vitam venturi” szakasznál pedig cisz-eol fordulat színesíti. A Credo intonációt Lajtha a hangszeres szólamokban megismétli a b-moll „Filium Dei”, az „et incarnatus” és az ezt követő g-moll „Crucifixus” előtt, illetve az „Et unam sanctam catholicam” és a cisz-moll harmóniával kezdődő „Et vitam venturi saeculi” bevezetéseképpen. Maga az „et incarnatus” előtti téma is desz-eol hangnemű, az egész szöveg fontos pontjain megjelenő harmóniák tehát a tengelyrendszer azonos funkciójú hangnemeit érintik.

legato jelzést ír Lajtha. A 9. próbajel után és a 15. jel előtt *cantabile*, a 18. szám előtt, a 27. próbajelnél és az említett helynél, a 30. szám után a rézfúvósoknál *molto cantabile* utasítást találunk.

⁸⁴ Liszt Ferenc a legró tiszta kvint, illetve tiszta kvart hangközzel jelzi hinni akarását. Az *Esztergomi mise* utolsó 13 üteme a fagott, 3. harsona, tuba és mélyvonós szólamokban a Credo tétel első fúvós motívumát idézi a legró tiszta kvinttel kezdve, amire ott a kórusban tiszta kvart felel. Az Agnus Dei tétel végén az utolsó 8 ütemben a fúvósok, az üstdob és a nagybőgő másodszor is hozza a teljes motívumot most transzformálva, tiszta kvarttal indítva azt, majd a harmadik, egyben utolsó megszólalás maga a két záró hang a negyedes, másodszor a félkottás lépték után itt egész hang hosszúságúvá fesztítve a motívum kezdetét. A teljes zenekar unisono kiáltja: Credo – Hiszek!

7.4. Sanctus- Benedictus

Az első hét ütemben egyetlen egy kivétellel dúr hármashangzatot hallunk. A harmadik ütem E-D-C-D-E harmóniai menete a *Misében*, illetve Lajtha másik két egyházzenei művében is majd visszaköszön. Az Alphonse Leduc emlékére írott *Mise Gloria* tételében az „in gloria Dei Patris” szavaknál találunk csak dúr hármashangzathoz álló motívumot Cesz-dúr, Desz-dúr kvartszextakkord és Esz-dúr akkord formájában. A mű utolsó tételében a harmadik „Agnus Dei” megszólalás kezdődik az A-G-F harmóniai fordulattal. A *Magnificat* című alkotásában még további példákat találhatunk a hármashangzat mixtúrára.

Nemcsak a hármashangzat mixtúrákkal való kezdésben különbözik a Sanctus tétel a többitől, hanem a fríg tonalitás és az ehhez kapcsolódó kezdő *e* hang is hiányzik itt. Nemes László Norbert írja dolgozatában, hogy ezt a tételt kivéve mindegyik *e* hangon kezdődik és azon is zár.⁸⁵ Még a Gloria tétel kezdetét kell megemlíteni kivételként, mert ott a trombita *g* oktávját követően, csak a második ütemben szólal meg az *e* hang.

A vonósok pengetett játékmódját a hárfa tört akkordjai, a harsona és a tuba fent említett harmóniai menetét a molto legato jelzés foglalja zenei egységbe, kerekíti le az előadáskor adódó esetleges szögleteket. A kórusbelépés egy E-dúr hármashangzatot ölel át a szoprán szólamban, a dallamvonal meglepően széles ívű, nagy ambitusú, és a negyedik énekelt ütem tiszta kvint felugrása nem is könnyű feladat. Találunk a műben tiszta kvintugrásokat, például a Kyrie tétel elején, de ott ez mindkét szólamban lefelé irányul, nem okoz nehézséget. Cisz-eol hangnemben folytatva a „Sanctus” éneklését Lajtha a tiszta kvintet bejáró motívumot kistercre szűkíti, és imitációs szakaszba kezd. A $\frac{3}{4}$ -enként kezdődő válaszok után a téma sűrűbb, második felét a zeneszerző már $\frac{2}{4}$ -enként hozza ezért még ütemváltást is alkalmazva. A 2. próbajel utáni 2. ütemtől kezdődő fúvós közjáték az 1. előtti 3. ütemtől kezdődő közjáték tiszta kvarttal feljebbi ismétlése. A vonósok c-moll szextakkordon keresztül d-moll hármashangzathoz vezetnek és megszólal a „Sanctus Dominus Deus Sabaoth”. Az imádság első mondata után Lajtha hangról hangra ismétli a bevezető ütemeit, csak a harsona és tuba zenei ívéhez a kórus által énekelt második mondat csatlakozik: „Pleni sunt caeli et terra gloria tua”, azaz [„Dicsőséged betölti a mennyet és a földet”]. A „terra” szó kimondása miatt a második zenei félmondat később indul, az Isten dicsőségét éneklő harmóniasor augmentálva kezdődik, majd a 4. próbajel előtti 3. ütemben négyszeres léptékűre duzzad elmerengve a fenséges fényben. Lajtha szeretné, hogy minden ember sötét lelkét megvilágítsa az Isten dicsősége, ezért egy különleges, megkomponált koronát ír a tétel 4. próbajelénél, amellyel a szöveget is remekül tagolja. Az első hegedű szólamában található triolamozgás 192-es negyed löktetéssel indul. A metronóm

⁸⁵ Nemes László Norbert: *A Contextual Study of László Lajtha's Magnificat*. DLA disszertáció, University of Alberta Canada, 1999. 50.

számokkal gondosan ellátott partitúra második legsebesebb része ez, amely tempóról még feljebb emelkedünk. A skálamenet utáni három ütemes, fényes hangszínű, háromvonalas *e* hangon megszólaltatott trillán több, mint kétszeres tempózuhanás következik be, érzékeltetve a magasságban, a mennyben lévő dicsőséget. Az ezt követő magasabb és magasabb hangmagasságú vonós trillákkal kísért és egyre hangosodó imitációs „Hosanna” a szoprántól indulva egyre mélyebb szólamban kap helyet, bevilágítva a sötét emberi szíveket. Az „in excelsis” szövegrész egyszerű harmonizálású dallamának szélső szólamai Liszt zenei erővonalait juttatják eszünkbe, ahogy a két szélső szólam kitárulkozik.⁸⁶ A *sempre forte* dallamív harmóniasora: tercállású A-dúr hármashangzat, Gisz-dúr, amely átmenőhanggal Fisz-dúr hangzatra oldódik, disz-moll, végül Cisz-dúr. Ahogy a szoprán dallamíve emelkedik, ugyanúgy a kvintoszlopon is négy kvintet emelkedve énekli meg a kórus az „in excelsis” szöveget.

A 6. próbajel előtti 4. ütemben hallható, lefelé száguldó triolás skálamenet Jézus mennyből való alászállását jelképezi. A csillapodó tempóban írott erős disszonanciák az emberré válás kínjait éreztetik, majd az *a-e* tiszta kvinten megnyugvó vonószekar felett a szoprán kezdi énekét: „Benedictus, qui venit in nomine Domini”, azaz [„áldott, aki az Úr nevében jön”].

A mezzopiano megszólaltatott leugró tiszta kvint hangköz kötőíve külön kiemeli a közénk alászálló Isten alázatát és szeretetét. Az alt tonális válasza után a férfikar is imitálja a legato kezdődő lágy ívű, *a-eol* témát, majd az *e-eol* hangnemben megzenésített „Qui venit” szövegrész kompozíciós módja megfordítja a szólambelépések sorrendjét, és a témát is tükrözi a 7. próbajel előtti ütemtől kezdve. A szoprán szólamban alterált, *cisz* hanggal megszólaltatott „venit” szó vonós és hárfa plagális harmóniai fordulatára a tétel végén találjuk meg a választ, itt a 7. próbajel utáni 4. és 5. ütemekben *fisz-E*, a tétel végén pedig *Fisz-E* fordulatot hallunk. A „Domini” szót Lajtha kinagyítja. A tempót erősen mérsékli, és a kórus sűrűn, egymás közelében belépő szólamaira sokféle témát bíz. A hosszú legato alatt viszontlátjuk 2. próbajel előtti 7. ütemben felcsendülő kisterces „Sanctus” motívumkezdetet a 8. próbajel előtti ütemhez felütésként énekelve, majd a második félmondat trilla-, ingamozgását halljuk az altot követő kóruszólamokban. A basszus szólamban az ingamozgás a 8. próbajel előtti ütemben, a tenorban a 8. próbajel utáni 2. ütemben kezdődik. A fafúvósok témaimitációját a vonósok dúrba transzponált teljes „Benedictus” ismétlése követi a 9. próbajelnél.

Az azonos „Hosanna” szakasz után az „in excelsis” most autentikus irányt vesz. A harmóniasor: *e-fisz-gisz-aisz*, ebben az esetben csupa moll hármashangzat, míg az első „in excelsis” zenei ív többnyire dúr hármashangzatot tartalmazott. A

⁸⁶ Lajtha így ír hivatásáról: „Én szeretem a melódia vonalát, az ellenpontot, a harmóniát, a színeket, formákat, de csak akkor, ha tiszta, átlátszó.”

Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz” *Magyar Zene* 34 (1993): 13-42. 22.

zenekari utójáték megegyezik az előjattékkal,⁸⁷ a dúr hármashangzatok után azonban Lajtha kisterccel feljebb folytatja a kompozíciót a 11. próbajel utáni 6. ütemtől, vagyis a fúvósok aprózó felfutásától kezdődően. A tétel először hallott kórus fordulatát most az első hegedű éteri magasságban játssza. A G-dúrban induló dallam tartott, záró *e* hangja alatti harmóniák (A-dúr, egy h-nónakkord fordítás, Fisz-dúr, majd egy záró E-dúr hármás) olyanok, ahogy az imádság felszáll, mint a tömjénfüst az Úr színe elé.

7.5. Agnus Dei

A *h-c-h-a-g-a-h* zenei anyag visszautal a Kyrie tétel kezdetére, ám itt mind a két női szólam ugyanazzal a lágy, körülíró jellegű motívummal indul. Míg a Kyrie tétel elején a hallgató inkább a felső szólamra, a kontrapunktra figyel, az Agnus Dei tétel indításakor talán észre sem veszi, hogy honnan ismerős a felcsendülő dallam. További különbség, hogy a mélyvonósok mély *e* hangja fölött most hiányzik a brácsa tremolo. Az „Agnus Dei” szekundokat megéneklő nyolcad hangjai után a „qui tollis” szövegrész nagyobb hangközű felugrással folytatódik, szűkítve a távolságot a dux és a comes között. A világ bűnei Lajthát négyszólamú nőikari rész írására ösztönzik. A lehajló motívumok a sírásra emlékeztetnek, a hol szeptim-, hol szekundakkordok az irgalmat kérő, könnyörgő ember kétségbeesettségét, fájdalmát jelenítik meg.

A megmozduló mélyvonósok felett az 1. próbajel utáni 4. ütemben belépő férfikar a második „Agnus Dei”-t énekli ismételve az előbbi imitáció kezdetét. A zenei szövet csak bizonyos pontokon kapcsolódik a nőikari, első megszólaláshoz, általában szabadon variált. A kísérő hárfa hol üres kvinteket, hol üveghangokat szólaltat meg, vagy egészen a háromvonalas oktávig kúszik fel, miközben a brácsa a két férfi szólam között egyenrangú szerephez jut, és mp, cantabile utasítással vesz részt a „qui tollis” imitációban. A „peccata mundi” férfikari megzenésítésnél a hegedűk válnak az énekkar egyenrangú társaivá. A 2. próbajel előtti férfikari szólamokra válaszoló első hegedű két és fél oktávval feljebb szól. Lajtha Lászlóra oly jellemző a szabad imitáció, a kötöttségektől mentes komponálásmód, természetes tehát, hogy a férfikar valamit átvesz, több részletet pedig megváltoztat a nőikar „Miserere” formálási módjából. Megtartja a szólamok lefelé haladó beléptetéseit és a prozódia sem változtat. Lényegi kérdésekben ugyanakkor erős módosulást látunk. A felugró szext hangközök helyett szekundlépésekkel éri el a motívum a hangsúlyos szótagot, itt, a 2. próbajel utáni 3. ütemben ezt követően nincs hajlítás, az 1. próbajelnél még mindkét szoprán szólam az ütem végi nyolcadot lekerekítette. Ráadásul a belépések pontosan két nyolcadra szűkülnek le a

⁸⁷ Érdekes, hogy a háromszor is megjelenő zenekari szakasz első ütemének D-E-F-G harmóniáiból az utolsó, második hegedűben található akkordjának egyvonalas *g* hangja elől mindannyiszor hiányzik a feloldójel.

szabad három, illetve öt nyolcad helyett.

A harmadik „Agnus Dei” belépés a két részre osztott alt szólamban hallható. A kezdő motívum a felső szólamba, míg annak ritmikailag szélesebben fogalmazott változata tükörfordításban az alsó szólamba kerül. Lajtha mintha Arezzoi Guidótól idézne: az alt alsó szólama a „Resonare fibris” sort, míg a felső sor a „Famuli tuorum” sort írja körül. Ráadásul a két fordulat kezdőhangjai is pontosan egyeznek: *d* és *f*. Most harmadízben a „qui tollis” megfogalmazása már az egész kórust átszővi, az imitáció teljesen szabadon kerül megkomponálásra, a hosszú melizmatikus részben a zeneszerző sűrű imitációs részt ír a szoprán-tenor, illetve az alt-basszus szólampárra. A torlasztás során a felugró szext hangközt megszólaltató szólamok között kivétel nélkül mindösszesen egy nyolcad érték található. A fúvós átvezető ütem után kvintállású mixtúrákat hallunk, amelyek ellenmozgással egymás tükörképét adják. A következő ütemben Lajtha hol alaphelyzetű, hol szextfordítású akkordokkal képez ellenmozgást, fauxbourdon technikát alkalmazva,⁸⁸ majd a „mundi” szóra már a teremtet világ csodálatos rendezettségére utalva egy irányba vezeti mind a hat szólamát, főképpen szextakkord mixtúrát hozva így létre.

A zenekari közjátékot a második hegedű indítja a Gloria tételből megismert, talán leginkább fülbemászó, könnyen megjegyezhető dallamtöredékkel⁸⁹ az 5. próbajel előtti 4. ütemben. A következő ütemben az első hegedű játssza az „Agnus Dei” első kórusos megszólalásának témáját, majd a gordonka a következő ütemben már a „qui tollis” felugró kisszext hangközét szólaltatja meg. A kórus az első két témát hozza, de más hangköz távolságon való belépéssel. A nagy ívű melizma piano dinamikáról indulva vágyakozó sóhajként mezzopianóig emelkedik, majd *pp* hangerőre esik vissza: „Dona nobis pacem”. A békét óhajtó ember a sötét erők között, a gonosz fogságában és elnyomása alatt könyörög az Úrhoz. Lajtha a megkomponált imából erőt merítve reménykedett, de a sorsába való belenyugvására utal a sok leszálló hangsor és a fuvola előke mély fájdalma.

Az *e*-fríg moduszú tétel hasonlóságot mutat a Kyrie tétellel. A kezdő téma visszatérése mellett mindkét háromtagú tétel mindegyik szakaszában találunk fríg dallamot. A Kyrie második részében *eisz*-fríg, a harmadikban *fisz*-fríg szólal meg, ez utóbbit láthatjuk az 1. kottapéldán.

⁸⁸ A megszólaló harmóniák: F-dúr oktávállású akkord, *e*-moll szext, *d*-moll kvartszext, *e*-moll szext, *d*-moll kvartszext, C-dúr hármashangzat, *d*-moll kvartszext, végül *g-d* üres kvint.

⁸⁹ A *p*, *dolcissimo* utasítással ellátott dallam hetedik hangjától a tükörfordítású *cambiata*-motívum utáni leugró tiszta kvartot a Gloria tétel *molto cantabile* zenekari közjátékából ismerjük, ott *e'-gisz'-fisz'-cisz'* hangokon halljuk.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the Kyrie in Lajtha's Missa in Phrygian mode. The score is written on multiple staves, including Clarinet, Harp, Soprano, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). There are also handwritten annotations in Hungarian, such as 'nyugalom' (rest) and 'megszólal' (sounds). The score is written in a Phrygian mode, which is characterized by a half-step between the second and third degrees of the scale.

1. kottapéllda, Lajtha, Missa in tono phrygio, Kyrie, 6. próbajel előtti ütemtől

Az Agnus tételben h-fríg moduszban halljuk a második szakasz kezdetét az 1. próbajel utáni 4. ütemtől, illetve a harmadik szakasz „peccata” szövegrésze van a-fríg hangnemben a 4. próbajel után. Az utolsó hat ütemben brácsaszóló ismétli a kezdő témát egy *a-f-e-d* lehajló dallami fordulattal gazdagítva azt. A *h-f* hangok közti erős feszültség a brácsa utolsó fríg dallami fordulata után oldódik. Szinte árnyékként jelenik meg a fuvola a brácsában felcsendülő téma utolsó hangjának oktávjára „presque rien”, azaz „szinte semmi” utasítással. Lajtha befejezte a szorongattatás napjaiban írott első miséjét környezetének, szeretteinek vigaszt nyújtva, lelkének megnyugvást adva.

8. Missa in memoriam Alphonsi Leduc op.54

8.1. Kyrie

Az orgonabevezető felugró, majd leszálló témáját imitálja Lajtha, a témafejtés negyedes mozgása után hosszabb hangok alkotják a dallamot, így könnyen követhető az orgonán egyre mélyebb szólamban négyszer is felcsendülő reális válasz. A bal kéz alsó szólamában bejövő utolsó témafejtés már csonka, a félhangokra két negyeddal korábban vált Lajtha, de ez alig észrevehető az azonos (*ti*, azaz *h*) hang miatt. A d-dór hangnemű bevezető 108-ról 92-re lelassított dús alteráció után új imitációs szakaszhoz ér. A kromatikus lépést az orgona legfelső szólamában a zeneszerző *e'-f'-fisz'*-nek írja, törekedve ezzel az egyszerűsége, tisztaságra, használva a természetes hangokat. Valóban, Horváth Márton Levente jól érzi,⁹⁰ a kórus már be is léphetne, a kellő előkészítés már megtörtént, de a gyász súlya (az első 16 ütem alatt *D* orgonapontot hallunk), 1952 veszélyes és fojtott légköre csendességet vált ki Lajthából. A misztériumhoz, a titokhoz lelkileg ennyi bevezetés neki nem elég: megvárhatja a lehajló motívumú bűnbánati imát. Az első orgonás imitációt újabb követi, a felugró, majd leszálló tiszta kvart hangterjedelmet kifeszíti a szerző. A most megszólaló téma egy sóhaj motívum, amely bővített kvart hangközt ível át a 9. ütemben. Kérő, csupa szekundlépésből álló vezeklő, jajgató dallam ez. Az *f* hangról induló sóhajt *a* hangról kezdődő válasszal követi, a *d'* hangról jövő harmadik belépés már *a'*-ig kúszik fel, kvinttornyot hozva így létre a 12. ütem első negyedén. Ezzel a harmadik belépő szólammal egy időben a jobb kéz legalsó szólama augmentálva hozza a kezdeti felugró témát, most nem *a*, és nem *d*, hanem *e* hangról a 11. ütemben indulva. Amikor ez a felugrás után visszatér az *e* hangra a 14. ütemben (átkerülve a bal kézbe), ugyanakkor cseng le a bal kéz *A* hangról induló kezdő téma- emléke egy d-moll nónakkordot hozva létre, amely átmenő hangokkal G-dúr kvartszextakkordhoz vezet, megelőlegezve az alt belépését. A d-moll hangnem fájdalmat idéz, lélekben Requiem, gyászmise kezdődik.

A tiszta kvint leugrást imitáló basszus szólam már szinte gregorián énekké válik. Az orgona ekkor két melizmatikus, éneklő szólamot szólaltat meg. A 97-es metrumra lelassuló „eleison” szövegrész nyújtott ritmusai elütnek az orgona vezető, legfelső szólamban lévő gregorián dallamától. Itt Lajtha *G-F-g* akkordok után késleltetéssel ér el az *A*-dúr hármashangzatig. Ez a plagális kezdő lépés már az orgonaelőjátékban is megszólalt. Felidézhetjük a 4. ütem *C-B*, vagy akár a 92-es metrumra lelassított *D-C-B* harmóniai fordulatot is. A *Più mosso* rész „eleison” melizmái pontosan a szó hangsúlyos szótagján idézik vissza az *f-h* között feszülő sóhaj motívumot, amit szintén már hallottunk az orgonában. Itt a basszus szólamban rejti el Lajtha a motívumot, a női szólamok ellentétes irányú tercpárhuzama

⁹⁰ Horváth, 2. Fej.56.

elterelheti figyelmünket a basszusban lévő fordulatról. A háromszor megszólaló „eleison” melizma bővülő irányt mutat: 16, 19, majd 34 negyed értéket ölel fel. Fontos jellegzetesség Lajthánál, hogy míg a témaismétléseket nem kedveli, inkább variálja, újabb megjelenésekor átformálja motívumait. A *szó-lá-szó-mi*, vagy annak változata a *lá-szó-lá-mi* pentaton fordulat sokszor visszaköszön az első „Kyrie” megszólalás alatt: a 19. ütem orgona motívuma a szopránban szólal meg variálva, a *Più mosso* melizmái alatt az orgona pedál szólamában hallunk egy újabb változatot, majd két ütem múlva ismét a szoprán éneklí el immár az *f* hanggal kibővített motívumot.

A „Christe”-t bevezető orgona szakasz előtt a *D* pedál hangból *A* hangra vált, a 14 ütemes orgonabevezetőből itt már csak 7 ütemes közjátékot használ fel a zeneszerző. A torlasztásos, tonális választ adó imitáció a misét kezdő téma ugrásának ellentétes irányt ad a 40. ütemtől kezdődően. Két ütem alatt négy téma belépéssel Lajtha egyszerűen, de színpontozóan vonultatja fel az ellenpont technika adta lehetőségeket: a kettős fuga szabályainak megfelelő imitációt tömörít 13 negyednyi szakaszba! Kétszeri *e* és *a* belépés után kétvonalas *a* hangról indítja az *a-eol* terület ötödik téma belépését, helyet adva ezzel egy, most a bal kézben található kromatikus menetnek, emlékeztetve minket az orgona bevezetésben felcsendülő „dús alterációra”, ott *e'-f'-fisz'*, itt azt folytatva *g'-asz'-a'* hangokkal rajzolva meg a zene ívét a 44. ütemtől kezdve. Lajtha a „Christe” *a-eol*-ját egy *F*-hyperdúr szeptim hangzatról lehajló harmóniával készíti elő. A tempó az első „eleison” *Più mosso*-jával megegyezik, metruma 126-os. A vezető szólamok (a szoprán és a tenor) a felugró tiszta kvarttal induló témájuk végét felemelik, a folytatást igénylő hosszú hang a „Christe” második szótagja, amely a szöveg egybetartozása miatt az „eleison” szóra rávezet. Az [„irgalmazz”], [„kegyelmezz”] könyörgő, hangsúlyozott kettőskötéseit még fájdalmasabb gesztusoknak érezzük a 48. és az 53. ütemek között, mint az első „eleison” bővített kvart hangterjedelmét, amely a keresztre feszítés fájdalmát juttatja eszünkbe. A pedál mély *A* hangon való lüktetése tovább fokozza a lelki gyötrelmet. Bűneinkért Krisztus szenved! A tétel *pp*, *p* és *mp* dinamikai szintjeiből élesen, fájdalmasan kiválik a harmadszor, *f* dinamikával megszólaló „Christe eleison”. A szoprán itt négyszer is eléneklí a tétel legmagasabb hangját, a kétvonalas *e* hangot. Az 52. ütemben háromszor felcsendülő, immár csak egy „e” vokálison kiáltott [„Krisztus kegyelmezz”] Péter fájdalmasan bűnbánó válaszát sejteti: „Igen, Uram, Te mindent tudsz, Te tudod, hogy szeretlek!”⁹¹ A basszus szólam utolsó motívuma az 54. és az 55. ütemben az első „Kyrie” megszólalás alatt már elhangzott pentaton motívum újabb változata: *lá-szó-mi-lá*. A nyolcütemes orgonaátvezetés az előző közjáték témájából építkezik, az imitációk azonban ütemenként követik egymást a pedál szólamba helyezett ötödik belépést is végigvezetve a teljes témafejen. Az újabb „Kyrie” kórus belépés a

⁹¹ Jn 21,17

legkönnyebb a kórus számára: majdnem két teljes ütem áll rendelkezésre a helyes belépésre, a pontos intonációra. Az orgona *e-d* plagális fordulattal vezeti be a szopránban megjelenő, a tétel elején, orgonán megszólaló témát. A 67. ütemben található negyedik belépő szólam az orgona bal kéz; az ötödik, basszus téma ugyanúgy a „dús alterációhoz” érkezik. Az ezt követő *D-C-B-C* fordulat a 70-71. ütemben a kódához vezet, amelyet a D-dúr szeptim harmónia jelez. Itt két betoldott ütemet találunk, amely egy a tenorban, a 73. ütemben található késleltetéssel visszatérít bennünket D-dúr hangnemből d-dórba. Az orgonautójáték az előjáték bővített kvartos témáját is ismétli harmóniát gazdagító pedálmozgással, így téve teljessé a szoprán „Kyrie” belépésétől, itt énekkari szólamokkal gazdagított, a bevezetőt teljességgel megismétlő szakaszt. A tétel alap sejtje az olykor kvartugrással indított, könnyen énekelhető tetrachord. A túlnyomó részben szekundlépést alkalmazó zeneszerző jó érzékkel formálja énekesei szólamait. A gregorián évszázadokat bevilágító fényével oszlatja el az 50-es évek sötétségét maga körül. Erősen örömteli, hogy ez a világosság napjainkban már ragyog!

8.2. Gloria

A terjedelmes orgonabevezető után az I. miseordinárium gregorián intonációját találjuk.⁹² Az előjáték gazdag harmonizálású, szinte egy időben jelentkezik a *gesz* és a *fisz* hang. A 3. ütem első negyedén a pedál szólama *Gesz* hangot, ugyanezen ütem második negyedén a két violinkulcsos felső szólam egy-, illetve kétvonalas *fisz* hangot szólaltat meg. A két-két ütemekből álló legato sóhaj motívumok tonikai funkción indulnak és dominánsan zárnak alkalmanként moduláció után. Így a D-dúr tétel kromatikus lépésekkel B-dúr leszállított kvintú domináns nónáján állapodik meg a második ütem végén. Utána D-dúrból Asz-dúr dominánsához jutunk, majd Gesz-dúrból indulva annak két szekundsúrlódást is tartalmazó domináns hangzatához érünk el, a negyedik megszólalás Esz-dúrról indul még mindig *D* orgonapont felett, végül a zömmel autentikus irányú *F-Cesz-Desz-Esz-c*⁷ vezet a megnyugtató D-dúr hármashangzat felé. A kétütemes sóhajok szólammozgásai többször is keresztállást, vagy ahhoz hasonlatos, említést érdemlő esetet idéznek elő. Az első sóhaj második ütemében a bal kéz legmélyebb szólama a *d'-desz'* kromatikával, a második sóhaj *a-g* nyolcad mozgása és az azt követő *gesz* negyed a legfelső szólamhoz képest keresztállás. Ebben a negyedik ütemben Lajtha nem elégszik meg a sok *b* miatti elsötétüléssel, a keresztállások sorát továbbfolytatja: a második negyed *b'-cesz''*, illetve *c'-bebé* menete kettős keresztállás, ami nagyon borongóssá teszi a dicsőítő tétel bevezetését. Innen, a zajos Földről (ff), ahol keresztünk kínjai közt élünk, kiáltunk fel és kérjük csendesen a békét (p kórus

⁹² Dobszay László: *Gregorián példatár*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzenei Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság, 1990-1997). 10.

belépés).⁹³ A keresztállások sora folytatódik a halk, lehajló orgona motívumokkal. A jobb kéz szólamaiban *b'* hangból *h'* lesz a 14-15. ütemben, a *gesz'*-ből pedig *g* a 17. ütemben. Horváth Márton Levente kitűnően veszi észre, hogy a fordított cambiata-motívum fogódzót jelent a hallgatónak.⁹⁴ A „frázist lezáró gesztusként” megjelenő fordulatot elrejtve már az orgonaelőjátékban megtaláljuk (az eredeti irány a negyedik ütemben, a bal kézben: *d'-c'-desz'*, illetve *b-asz-bebé*; a cambiata tükörfordítása a kilencedik és tizedik ütemben a bal kéz legalsó szólamában: *gesz-asz-g*). A 21. ütemben megszólaló intonáció utolsó négy hangjára utal már az orgonabevezető utolsó két üteme is: *g-h-a*. Ez a negyedmozgásos motívum a 19-20. ütemben hallható. Az ismertebb, IV. miseordinárium Gloria intonáció kezdő motívuma⁹⁵ az alt szólam 30-31. ütemben található mp en dehors utasítással kiemelt „bonae voluntatis” szövegénél, és az orgona ezt követő fordulatában, illetve a tenor 40-41. ütemben lévő „Adoramus” szöveg részletnél is fellelhető. Az ez előtti, 36-38. ütemben található „Laudamus te” imitáció páratlanul leleményes visszautalás a „Kyrie” első kórus belépésre. Itt a Gloria tételben $\frac{3}{4}$ -es lüktetéssel fogalmazza meg Lajtha a leugró tiszta kvint témafejet. Az ütemek első negyedére helyezi a hangsúlyos szótagot. Az alt és a basszus belépése könnyen követhető a 34-35. és a 35-36. ütemekben, a tenor elbújtatott motívumát nehezebb észrevenni. Az azonosságot a fontos pillérhangok összehasonlításakor állapíthatjuk meg teljes bizonyossággal. A hangzó kis *h* és az egyvonalas *e* hangok között feszülő, 37-38. ütemben található zenei ívet a Gloria tételben Lajtha nem díszíti, a Kyrie tételben azonban a 19. és a 22. ütem között alterált váltóhangot is alkalmaz.

A „Glorificamus te” szövegrész igen összetett módon, gazdagon szerkesztett. A szólampárokban gondolkodó imitáció leugró tiszta kvint, majd az erre felelő tiszta kvart hangköze után a két szólam tercenetben halad felfelé. Az elhangzott két nyolcad után belépő szólamok elhelyezése a kettős fuga szabályai szerint alakul. Megismétlődik a leugró hangköz pár, de előbb a mélyebb, később a magasabb ének szólamban, majd a dicsőítés kétszólamúvá válik, és tiszta kvintben marad nyitva az 55. ütemben. A szoprán és a tenor szólamban a szó hangsúlyos szótagján kezdve a gregorián Gloria intonáció kezdő motívumát halljuk. A nőikar az 56. ütemben a „Gratias” szövegrész gregorián természetű énekét cambiata-fordulattal kezdi. A hosszú, nyolcütemes, unisono dallam alatt a „nagy dicsőséget” a zeneszerző az orgona felső szólamainak gazdagságával festi, illetve az orgona pedál szólamának gyöngyöző motívumaival jeleníti meg. Ezt a zenei sort Lajtha a szintén orgonába komponált fordított cambiata-motívummal kapcsolja a szintén egyszólamú, 64. ütemtől kezdődő „Dominus Deus Rex caelestis” férfikari szakaszhoz. A helyes latin szöveg „Domine Deus” lenne. Ennek a zenei sornak

⁹³ A 6. ütemben a bal kéz alsó szólamaiban a *b* rossz helyre került, a helyes hangok: *esz'* és *f'*.

⁹⁴ Horváth, 2. Fej.58.

⁹⁵ Dobszay László: *Gregorián példatár*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzenei Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság, 1990-1997). 11.

tiszta oktáv hangterjedelme pontosan megegyezik az ezt megelőző nőikari sor ambitusával, mégis a „Dominus Deus” első négy ütem statikus volta miatt az első, nőikari gregoriánt jóval gazdagabbnak érezzük, de a „Dominus Deus Rex caelestis” szövegrész alatt az orgonában kapja meg a [„Mennyei Király”] az Őt megillető méltó tiszteletet. A nyolcad hangokkal átszőtt „mennyei” fény csodálatosan ragyog, minden egyes hang megszólalásakor Lajtha vagy nagy szeptim, vagy kisszekundos disszonanciával hódol Isten előtt. A „Deus Pater omnipotens”, a [„mindenható Atyaisten”] sor alatti orgona vezetőszólama *a-gisz-a-asz*. A kórus tonalitásától az orgona teljesen elválik, a 68. ütemben található első lépés, az *a-gisz* nem más, mint az E-dúr hármashangzat terckésleltetése. A másik fordulat, ami az ezt követő ütemben csendül fel, az *a-asz* pedig a d-moll, f-moll harmóniaváltás felső szólama. Ez a tételben található két forte orgona szakaszból az első. A második szakasz a tétel végén helyezkedik el.

A füzérforma következő, teljes kórust foglalkoztató unisono szakasza az egyszülött Jézus Krisztus előtti főhajtás, leborulás. A „Domine Fili unigenite” sor szóhangsúlyai mind az ütemek első negyedére esnek, és az ebből kialakuló főhangok sora rák-tükörfordítású cambiata-motívumot tesz ki. A 74. ütem első hangja az *a*, a 73. ütem *cisz* hanggal, míg a 72. ütem *h* hanggal kezdődik. A Jézus nevére kerülő felugró tiszta kvint és a mp dinamikájú melizma is a hódolat jele Lajtha Lászlónál. A „Domine Deus” szövegre 5/4-ben megkomponált G-F-G-a himnikus fordulat érezteti, hogy megváltásunk hittitkához érkezett imádságunk. A kórus itt az unisono után ismételtén négyszólamú szerkesztésű. A 79. ütemben lévő „Agnus Dei” szöveg az értünk való szenvedést festi öntudatlanul is. A súlyos metrikai helyen lévő d-moll nóna- és B-dúr szeptimakkord alt és szoprán szólambeli késleltetése kiemelkednek a szillabikus környezetből. Ez a 81. ütemben található B⁷ nem más, mint a g-moll szextakkord 7-6-os késleltetése. Lajtha még mélyebbre hatol lelkiismeretünk szűk folyosóján. A „Filius Patris” üres kvintjei környezetében az alábbi harmóniák jelzik az ereszkedő álzáratok sorozatát: B-a-G, ami tovább vezet ahhoz a piano szakaszhoz, amely szakaszban a kórusnak - Lajtha utasítása szerint - nagyon rövid magánhangzóval kell énekelnie a „tollis” szó első tagját. A mássalhangzót, a dupla „l”-t ezzel szemben hosszan kitarva énekelteni a zeneszerző, a hangmagasságot a hallgatóságnak a zöngén is érzékelnie kell. A 85. ütemben kezdődő „Qui tollis peccata mundi miserere nobis” csendesen kimondott imát f-mollban, a tétel legsötétebb hangnemében, egy tercállású hármashangzaton recitálva, az orgonában *h* hangokat is beleszöve, bővített kvartos fordulattal kíséri Lajtha, rávilágítva ezzel, milyen súlyos mindannyiunk bűne. A bűnbánattól megtört lélek meditálását gyönyörűen festi a kóruskísérte orgona szólamban található, többször is előforduló hangismétlés. Ezek a pillanatok az első hangismétlés után, amikor az énekkar még nem énekel, a következők: „nobis” a 87. ütemben, „peccata mundi” a 89. ütemben, „sedes ad dexteram” a 92. és „miserere nobis” a 95. ütemben. Ebben a legutóbbi ütemben és a szomszédos ütemekre átívelve öt

hangismétlést is találunk. A süllyedő moll hármashangzatok sora (*f-esz-desz-c*, majd *asz-a-esz-d*) eszünkbe juttatja a tisztátalan lelkek visszatéréséről szóló evangéliumot.⁹⁶ A hangismétlések folytatódnak a két ütemes orgonaközjátékban, majd visszavezetnek a 97. ütemben kezdődő „Quoniam tu solus sanctus” szövegű fényes d-dór szakaszhoz, amely után a háromszólamú, egyéni rajzolatú szólamok homofón, széttartó erővonalakkal a csúcsponthoz emelnek. Az *a-e* tiszta kvintről két plagális állépéssel C-dúrban teljesedik ki az „egyetlen Fölség”. Mind a g-F, mind a d-C fordulat része a széttartó erővonalakkal rendelkező, széles zenei ívnek. Az alfa és az omega, a kezdet és a vég, Jézus Krisztus nevére a bevezető zenéhez nyúl vissza Lajtha László a 110. ütemben, az orgona szólamot most önálló, gregorián fogantatású unisono-, majd négyszólamú kórusanyaggal gazdagítva. A „Dei Patris” szavak ismét a szélső szólamok feszülésével az „Amen”-be torkollanak, amely után két szólampárra komponált kvint imitáció, majd egy templomi, plagális zárlat következik. Az egyszerű G-D fordulatot Lajtha különleges átmenő hanggal látja el. A G-dúr kvartszextakkord alaphangjáról való fellépés után a szeptimhangot szólaltatja meg, majd a D-dúr akkordra 9-8-as késleltetéssel érkezik. Az alt és a basszus szólam hajlításos szólammozgása nem más, mint a cambiata-motívum rák-tükör fordítása.

A D-dúr hármashangzaton induló és oda megérkező orgonautójáték metsző disszonanciákkal (C orgonapont feletti Cisz-szeptim, A-dúr terckvart, Esz-dúr kvintszext akkord) teljes megnyugváshoz vezet.

8.3. Credo

Lajtha László, aki nem használ fel kompozícióiban népdalt, zenei idézeteket is alig (a VII. szimfónia zárókoráljának utolsó hét hangja a Himnusz első hét hangja: „Isten, áldd meg a magyart...”), ebben a tételben mind a Dies Irae, mind a Credo intonáció motívumát is megjelenteti az orgona szólamában a 79., illetve a 142. ütemtől kezdődően. A „Judicare” szövegrésznél találjuk a Dies Irae zenei idézetét az orgonában⁹⁷ egy közbülső hang tartott orgonapontjával. Az utolsó négy hangot Lajtha kissé módosítja. A Credo gregorián intonáció dallamát a záró „Amen” szakaszban fedezhetjük fel a basszus szólamban és az orgonában, ahol e dallam

⁹⁶ Mt 12,43-45

⁹⁷ Mindkét mise Credo tételének csúcspontja a „judicare” szövegrészre esik. Lajtha Ábellel, a zeneszerző fiával 2015. június 30-án Édesapja születésnapján és szobrának avatásán a Károlyi kertben személyesen beszélgethettem. Elmondta, hogy az 50-es évek elnyomatásában nem tudta volna a száját tartani, nem tudott volna önuralmat gyakorolni, börtönbe zárták volna. Édesapja is felmérte az elnyomó rendszer esztelen gonoszságát és a „Judicare” szakaszban a Mindenható Isten utolsó igazságos ítéletét várva megpróbált lelkének nyugalma találni, hogy alkothasson tovább.

hangjain kívül nem szólal meg egyéb hang.⁹⁸

A tétel elején a gregorián, tenor szólamnak írott Credo után a félkotta, vagy annál is hosszabb hangoknál tiszta kvint, vagy tiszta kvart hangköz érezteti, hogy a zeneszerző mennyire szerette a reneszánsz kor zenéjét. Tudjuk, hogy Lajtha tanulmányozta az ellenponttechnikát még egyetemi évei előtt, amikor pedig a Zeneakadémián tanult, akkor annak tantárgyai között még nem is volt ellenponttan! Tudását szorgalmának köszönheti. A jól elváló szakaszok felváltva hozzák a zömmel szillabikus szerkesztésű, két-két szólampárban, vagy imitációs szerkesztésben megvalósított, illetve a gregorián fogantatású, orgonakíséretes szakaszokat. Ahogy Horváth Márton Levente megvilágítja ezek a „librement”, azaz „szabadon” utasítással énekeltetett egyszólamú részek, amelyek az énekkarból mindannyiszor más és más szólamon csendülnek fel, bővülő irányt mutatnak: az orgona kíséret először tiszta kvintekben, majd mixtúrákban mozog, és az akkordok is egyre sűrűbben váltják egymást.⁹⁹ Először a tenort halljuk a 15. ütemben – „Et in unum Dominum...”, majd a gregorián szakasz a szopránban csendül fel a 22. ütemtől kezdődően a „Deum de Deo....” szöveggel. Ezt követi a basszus szólam a „Qui propter nos homines...” részlet megszólaltatásával a 36. ütemben, majd az alt a „Crucifixus...”-t énekli az 52. ütemben. Az ezt követő „Judicare” gregorián szakaszt a ff dinamika mellett a Dies Irae, orgonában megszólaló dallama teszi megrázó csúcsponttá. A 97. ütemben felcsendülő „Qui cum Patre et Filio” szakasz részben visszatér a tétel első felében hallott szerkesztési módhoz, az orgona ugyanis hosszan kitartott hármashangzatokat, üres kvinteket és egy átmenő, kis szext hangközt szólaltat meg. Ezután azonban nyolcadmozgásban komponált, üres kvintes, üres kvartos, széles melizmájú, mf dinamikájú orgona fordulatot hallunk, amely a tenor megnyugvó hangján folytatja az éneklést, kibontva az „adoratur”, azaz [„imádunk”] szót. A „conglorificatur”, vagyis a [„dicsőítünk”] szó orgonában található lehajló kromatikus lépései a térdelő, lehajtott fejjel imádkozó, magát kicsinynek érző hívőt érezteti.

Lajtha ebben a tételben a gregorián használatával feleleveníti a reneszánsz kompozíciós technikát, miszerint a zsoltároknál az egyik vers gregorián egyszólamúsággal, a másik vers pedig megharmonizálva szólal meg. Különös módon teszi ezt, hiszen a „gregorián” szakaszt is kísérettel látja el, a saját maga által írott egyszólamú anyagot meg beolvasztja kompozíciójába, a négyszólamú szerkesztésű kórusrészeknél pedig nem használja az orgonát. Az egyetlen kivétel a „Judicare” rész.

Visszatérve a Credo tétel elejére, vegyük sorra a szillabikus szerkesztésű, szólampárokban megszólaló, vagy olykor négyszólamú szerkesztésű, imitációkkal

⁹⁸ Emlékeztetőül: a *Frig misében* is megtalálható a gregorián intonáció dallama, tükörfordítását pedig a Credo tételének központi része, vagyis az „Et incarnatus est” előtt találhatjuk meg az oboa szólamban a 10. próbajelnél.

⁹⁹ Horváth, 2. Fej.61.

gazdagított szakaszokat. Áttekintve a dinamika szempontjából a tételt megfigyelhetjük, hogy a *f* kezdés után a 16. ütemben mezzofortét, a 24. ütemben újra fortét, a 37. ütemben a megtestesülés titka miatt pianót, az 53. ütemben a feltámadás öröme miatt ismét fortét, a 84. ütemben pianót, a 98. és a 113. ütemben pedig forte dinamikát találunk.

A „*Patrem omnipotentem*” szövegrész homofón kezdetén tiszta kvinteket, egymásra helyezett tiszta kvartot és tiszta kvintet, teljes hármashangzatokat, illetve azok fordításait halljuk. A második, a 16. ütemben található „*Et ex Patre...*” kezdetű négyszólamú szakasz szoprán „*natum*” melizmája négy, a basszus „*ante omnia*” dallama öt hangot idéz a Credo intonációból. A 18. ütem kétvonalas *g-e-f-d* motívum végig legato, a 19. ütemben kezdődő *d-b-c-a-b* fordulat bár csak két-két hang erejéig tartalmaz kötést, abban egyezik a szoprán dallamával, hogy ez is az ütem első súlyán kezdődik. Ezekről a zenei szövetbe elrejtett, különös utalásokról ismét a reneszánsz mesterek szólamvezetési érzékenysége juthat az eszünkbe. A basszus és a tenor szólam két ízben is keresztezi egymás szólamát, így a tenor szólamba kerül az akkord alaphangja a 17. és a 19. ütemben is.

A Gloria tételt keretbe foglaló fényes orgona bevezetőjében és a tétel végi „*in gloria Dei Patris*” szakaszban ugyanazt a harmóniasort találjuk, mint a szoprán gregorián fogantatású „*lumen de lumine*” szövegrészt felölelő énekét kísérő orgona szólamban: *Cesz-Desz-Esz*. A „*Genitum non factum*”¹⁰⁰ olyan megkérdőjelezhetetlen hittitok, amelyhez üres kvintes, metsző hangzást használ a zeneszerző a 24. ütemben. A tételben az első megszólalás, a „*Patrem omnipotentem*”, az „*Et ex Patre natum*”, az említett „*Genitum*”, az „*Et resurrexit*” és az „*Et exspecto resurrectionem mortuorum*” rész kap régizenei köntöst.

A „*per quem omnia facta sunt*”, vagyis a [„minden általa lett”] szövegrész nagyobb, félkottás léptékben csendül fel a 31. ütemtől kezdve. A harmóniai fordulatok itt is a reneszánsz kort idézik. A 33. ütemtől hallható harmóniasor a következő: asz-Gesz-Desz-esz-f, majd *c-g* üres kvint. A következő szillabikus szakasz, az „*Et incarnatus*” négyszólamú zenei megfogalmazása kivételként nem üres kvintes, hanem teljes G-dúr hármashangzattal kezdődik. Lajtha a megtestesülés titkát érzékeltetve az „*incarnatus*” szó hangsúlyos szótagjára egy *c*-moll és egy D-dúr hármas után F-dúrt ír, majd ezután a tercrokon kapcsolat után az „*est*” szót is kiemeli a nem várt Asz-dúr hármashangzat fordítással. A „*Spiritu Sancto*”, vagyis a [„Szentlélek”] megéneklése különleges hangközök és fordulatok megírására ösztönzi a zeneszerzőt. A tenor „*Spiritu*” szövegrészének elhangzása idejében, a 39. ütemben szólal meg a férfikarban a *b-e'* hangköz, amelyre a következő ütemben találjuk meg a választ, az ismétlést, a basszus és a szoprán szólamok között. Az alt szólam is különleges, ritkán hallható fordulatot énekel. A „*Spiritu Sancto*” szövegrész fordulata: *a-b-a a-gisz-a* a 41. ütemben. Az „*Et incarnatus*” is az alt

¹⁰⁰ [„Született, de nem teremtmény”].

titka: a „BACH” fordulatot halljuk transzponálva még a zenei sor elején, a 37. ütemtől kezdődően. Szűz Mária említésekor lecsendesedik a zene, visszatérve a sort kezdő G-dúr hangzathoz. Az „ex Maria virgine” harmóniai fordulata a következő: d^6 -F-e-A-G.

Az „Et homo factus est” torlasztásos imitáció tulajdonképpen két oktávkánon szoros egymásutánja, amelynek témafeje egy forgó motívum és annak hozzátoldott tükörfordítása. A kivételesen szigorúan pontos szerkesztés csak a szoprán szólamban enged egy hangnyi eltérést. Éppen az első szólam nem járja a megfelelő utat. A forgó motívum *g-a-h-a-g* hangjaira a megfelelő válasz ugyanis a *c-h-a-h-c* lenne, amely fordulatot minden szólam később át is vesz, imitál. De érdekes módon pontosan a mintát adó szólam tér el az utolsó hangjánál a szabályos motívumtól, a felcsendülő hangok ugyanis: *g-a-h-a-g*, majd *c-h-a-h-d*. Ezzel az egy módosítással az „Et homo factus est” nyolcadjai kivétel nélkül hármashangzatot hangoztatnak. A 47. ütemtől kezdve a hosszú, hét ütemet is átölelő nagy melizmán belül a lehajló skálamenetek dominálnak. Krisztus várható szenvedése miatt (hiszen éppen a születéséről elmélkedett az imént a hívő ember) a különböző szólamokban található lehajló skálamenetek mindösszesen csak egyszer találkoznak, mégpedig a 47. ütemben, és akkor is tiszta kvart menetet hoznak létre. Végül a kórus egy e-moll hármashangzaton megnyugodva a keresztre feszítés gyötrelmeinek gregorián megénekeléséhez vezet.

A „Crucifixus etiam pro nobis” résznél az orgonaszólamban Lajtha érzékelteti az Üdvözítő szenvedése fölötti fájdalmát. Kompozíciói nagy részében dallamai felfelé törekszenek, itt mégis lefelé haladó, szeptim terjedelmű hangsort találunk. Az alt szólam kisebb, nyolcadoló mozgással kvint hangközt ereszkedik, de mind a „passus”, mind a „sepultus est” az altban is és az orgonában is felemelkedő pentachorddal szólal meg.

Az „Et resurrexit” szövegrésztől plagális irányú lépéseket figyelhetünk meg mind a kórus, mind az orgona szólamában. Az 54. és az 56. ütemek első ütemegységeire érkező plagális fordulat, a h-moll hármashangzat és az *a-e* üres kvint kapcsolat, jól kiemeli a latin szöveg hangsúlyait. A remek prozódíát tovább csodálhatjuk a „secundum scripturas” szövegrésznél is. A hosszabb hangok komponálását kivétel nélkül a mássalhangzó torlódás indokolja. A hemiola megszólalásakor felcsendülő harmóniák: *fisz-G⁶-A-e⁶*, *fisz-h* üres kvart, majd h-moll kvartszextakkord, végül D^6 . Az orgonában először D-C-D, később H-A-H, majd a „gloria” szövegrésznél a 77. ütemben Desz-Esz-Desz-Esz fordulatot találunk.

Visszatérve az „Et ascendit” imitációs szakaszhoz, érzékeljük, hogy bővelkedik felfelé törekvő, nagyobb hangközű ugrásokban. A témák hangterjedelme minden szólamban nagyobb a megszokottnál. A nőikari szólamokban kis szeptim hangközt, a tenorban nagy szeptimet, a basszusban pedig tiszta oktáv hangközt találunk. A „dexteram Patris”, azaz [„az Atya jobbán”] Lajtha

hite szerint is majd csodálatosan biztonságban érezheti magát minden hívő, hiszen békét és boldogságot sugallnak a 65. és a 66. ütemekben felcsendülő, szöveget festő, C-D⁶, majd C-dúr kvartszext hármashangzatok.

A dicsőség, amiben Jézus majd újra eljön, Desz-dúrban fényeskedik, és ff dinamikával árad. A fent már említett „Judicare” részben a Dies Irae idézet felett az „élők” és a „holtak” dinamikában nem, dallami mozgásban jól elkülönülnek. A „mortuos” szó virgonc, nyolcadmozgásos fordulata egyezik az „Et homo factus” forgó motívumával. Krisztus azért jött el közénk, azért lett emberré, hogy megváltson minket, majd eljön ítélni is, élőket és holtakat. A szoprán-tenor zenei sora variálva megismétlődik. „Cujus regni non erit finis”. A „non” szóra az „Et homo factus est” szövegrész leszálló skálamenetéből hallunk egy pentachordot, a „finis” szó első szótagjára ismét a forgó motívum kerül. A tételen belül szinte strófikus váltakozásnak vagyunk tanúi, hiszen minden orgonakíséretes gregorián fogantatású részt négyszólamú a cappella szakasz követ. Mint már olvashattuk ez a „Judicare” sor kivétel, amennyiben a szoprán és a tenor szólamokat a Dies Irae orgonában megfogalmazott dallama fölött halljuk. Az 1190 körül született Celanói Tamás 1255 körül megírt, utolsó ítéletről szóló énekét ma már a gyászmise szekvenciájaként ismerjük. A gregorián dallam gyakran szolgált rekviemkompozíciók tematikus alapjául többek között Palestrina, Vittoria, Anerio, Cherubini, Berlioz, Verdi, Liszt¹⁰¹ és Lajtha műveiben. Az orgonás misében kicsengő zenei idézet egészen különös módon zárul. Az orgonában hallható *h-e* tiszta kvartról kitisztuló *a-e* tiszta kvint felett az „Et homo factus est” forgó motívumcsoport nyolc hangra szűkített változatát halljuk a 81. ütemben, *fisz* hangon megállva. A most következő kétütemes orgonaátvezetés harmóniai főleg autentikus irányt mutatnak, és előkészítik a következő szakaszt. A harmóniasor: a-C-d-e-F-G-F-G-F.

A Szentlélekben való hit megvallása következik. A teljes F-dúr hármashangzattal induló „Et in Spiritum Sanctum” rész után a „Dominum” ismételten visszautal a megtestesülés zenei motívumaira. Ezt követően az „et vivificantem” és a „qui ex Patre” szabad imitációi következnek. Az elsónél a lefelé haladó, egyenlő távolságra megkomponált szólambelépések közti hangközök: nagy terc, majd kétszer is tiszta kvint. A belépő hangok sorjában: egyvonalas *a*, egyvonalas *f*, kis *b*, majd végül kis *esz*. A második imitáció még ennél is rendhagyóbb megoldás. A torlasztás miatt ugyanis a témafeje harmadszor már nem lép lefelé, hanem ugrik, hogy a „Patre”, az „Atya” megzenésítés lefelé hajló irányát a szext mixtúrában együtt énekelhesse a háromszólamú kórus. A 94. ütemben található „Fiú” motívuma ezzel szemben felfelé törekszik.

A „Qui cum Patre” tenor gregorián kezdet különleges belépés. Az F-dúr hármashangzat nónáján indul, majd a fordított cambiata-motívumot halljuk úgy,

¹⁰¹ Liszt *Haláltánc* című művében találjuk a Dies Irae dallamot.

mint két ütemmel korábban az alt szólamban is. Az „adoratur”, az [„imádunk”] szót Lajtha erőteljesen kiemeli, mint ahogy arról már korábban említést is tettem. A két kéz 13 hangon keresztül végig öt szólamban, tiszta kvint párhuzamban mozog. A szeptim hangig felnyúló „imádat” a csúcshangnál megváltozik, és öt hang erejéig a tiszta kvint tiszta kvartra cserélődik, a visszatérő tiszta kvint megnyugvás fölött a tenor pedig 9-8-as késleltetéssel hajlít. A „conglorificatur”, vagyis a [„dicsőítünk”] lehajló kromatikái esz-moll hármashangzatig vezetnek, ami d-moll hangzatra oldódik. A „per Prophetas” g-moll nónájába még egy *e* hangot is elhelyez a zeneszerző. Az összetett autentikus zárlat után egy megnyugtató d-moll tonikát várnánk, de $\frac{3}{4}$ -be áttérve Lajtha megtartja a domináns A-dúr hármashangzatot a 98. ütemben.

Elérkeztünk az „Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam” szövegrészhez. A katolikus és apostoli Anyaszentegyházban való hit az ismert A-G-A fordulaton csendül fel. Mind a „catholicam”, mind az „apostolicam” szavak szóhangsúlyain szext mixtúra melizmák indulnak. Ezek gesztusként felfelé, másodízben lefelé hajlítással kezdődnek. A „catholicam” mixtúrát Lajtha teljes nőikarra komponálta. A 102. ütemben található lehajló rész szoprán szólama egy remekül elhelyezett reneszánsz zárlati hangismétlést rejt magában. Véleményem szerint még ezt is felülmúlja a tenor szólam „Ecclesiam” szón található hajlítás sora. Lajtha ügyelve az előadásra gondosan, minden kötőív elejére jelölést tesz, így a hangismétlések biztosan érthetőek lesznek. Ezzel a dallami mozgással alakul ki az *a-e* tiszta kvint a 106. ütemben, amely az orgona belépésével, terccel telítődik, a-moll hangnemet hozva így létre.

Az orgona Lajtha egyházzenei művészetében mindig egyenrangú társa a kórusnak. Az alt „Confitor unum baptisma” szövegrészénél, ahogy sok más helyen is, a kórus szólama egy hangon recitál. A keresztség hintésére utal az orgona *disz-e*, *gisz-a*, *c-h*, *a-g* szólama. A bűnök bocsánatát, az „in remissionem peccatorum” szövegrészt Lajtha nagyon fontosnak tartja: a hangszerek királynője fájdalmas, kifejezetten éneklő dallamot játszik. Kétszer is hallunk egy nagyon kifejező, lefelé hajló kromatikus könnymotívumot (*esz"-d"-desz"-c"*, illetve *asz"-g"-gesz"-f"*), és Lajtha a bal kéz nyolcadoló mozgásában a „BACH” fordulatot hozza tükörfordításban! Az orgonás szakasz harmadik ütemének első hangja a 108. ütemben ugyanis *c'*, a következő ütemek első hangjai: *desz'*, *b* és *h*! Dramaturgiai előkészítő szerepe van az orgonának az ezt követő három üres kvintes akkorddal az „Et exspecto resurrectionem” kórus anyag előtt. Egy variált visszatérést hallunk. A két kéz orgona szólamával teljesen egyenrangú és azonos kidolgozottsági szintű pedál szólam az „Amen”-hez vezető részben egyedül marad, szólót játszik és a 126-os tempójelzésű *Più mosso* 3/2-es ütemtől kezdve egy tonális válaszos imitációt rejteget. Az *a-g-a-e-g*, illetve három ütemmel később, a 128. ütemtől kezdve hallható *d-c-d-A-H* hangok *f marcato* jelzéssel indulnak. Ugyanakkor közvetlenül a hosszú *diminuendo* előtti részt nézve a visszafelé olvasott *A-H-A-d-c* hangok a

tonális válasz motívumának a rák-tükör fordítása. Ennek a zenei folyamatnak a végén egészen érdekes, *a-C* hangok közötti hatalmas hangközterjedelmű ívet találunk az orgonában a 129. és a 133. ütemek között. A dallamsor három részre osztható. Az „Amen”-t indító *Più mosso* rész előtti három ütemben felcsendülő két *cambiata*-fordulat mellett az egész ívet vizsgálva ugyanannak az öt hangnak az imitálását, majd a félkottákat figyelve a rák-tükör fordítását fedezhetjük fel! Ez az a rétege a Lajtha által írt kompozícióknak, ami biztosan kimeríti a zsenialitás fogalmát. Olyan intellektuális jelenlétet igényel egy orgonistától az ilyen összetett, fordításokkal tűzdelt dallamív előadása, ami a zeneszerzőnek, mint zongoristának is megadatott. A 2. kottapéldát figyelve ne feledjük, egyszólamú zenét látunk és hallunk, mégis benne egymásra vetített motívumok sora rejtőzik.

A. L. 20.977

Külön érdekesség, hogy a záró „Amen” imitációs szakaszban a Credo gregorián intonáció jelenik meg az orgona szólamában unisono, quasi f jelöléssel a 142. ütemben. A hangsúllyal ellátott hangok a következők: *c-a-b-g-a-c-d*. Emellett a

szoprán belépésétől, vagyis a 138. ütemtől kezdve az alt szólam olyan rögtönzésszerű fordulatot énekel, ami mind a Dies Irae, mind a Credo intonáció fordulatait magában foglalja. Ez az orgona unisono megjelenése előtt négy ütemmel, a harmadik negyeden kezdődik az alt szólamban: *a-g-a-f-g-e-h*. A Credo tételt kezdő intonáció *g-e-f-d-e-g-a* fordulatának leugró terc hangközei juthatnak eszünkbe, illetve az alt *a-f-g-e-h* utolsó felugró kvintje is azonos hangterjedelmet fog át, mint a Credo intonáció. Ezt a 3. kottapéldán követhetjük nyomon.

135

143

153

163

173

183

193

203

213

223

233

243

253

263

273

283

293

303

313

323

333

343

353

363

373

383

393

403

413

423

433

443

453

463

473

483

493

503

513

523

533

543

553

563

573

583

593

603

613

623

633

643

653

663

673

683

693

703

713

723

733

743

753

763

773

783

793

803

813

823

833

843

853

863

873

883

893

903

913

923

933

943

953

963

973

983

993

1003

1013

1023

1033

1043

1053

1063

1073

1083

1093

1103

1113

1123

1133

1143

1153

1163

1173

1183

1193

1203

1213

1223

1233

1243

1253

1263

1273

1283

1293

1303

1313

1323

1333

1343

1353

1363

1373

1383

1393

1403

1413

1423

1433

1443

1453

1463

1473

1483

1493

1503

1513

1523

1533

1543

1553

1563

1573

1583

1593

1603

1613

1623

1633

1643

1653

1663

1673

1683

1693

1703

1713

1723

1733

1743

1753

1763

1773

1783

1793

1803

1813

1823

1833

1843

1853

1863

1873

1883

1893

1903

1913

1923

1933

1943

1953

1963

1973

1983

1993

2003

2013

2023

2033

2043

2053

2063

2073

2083

2093

2103

2113

2123

2133

2143

2153

2163

2173

2183

2193

2203

2213

2223

2233

2243

2253

2263

2273

2283

2293

2303

2313

2323

2333

2343

2353

2363

2373

2383

2393

2403

2413

2423

2433

2443

2453

2463

2473

2483

2493

2503

2513

2523

2533

2543

2553

2563

2573

2583

2593

2603

2613

2623

2633

2643

2653

2663

2673

2683

2693

2703

2713

2723

2733

2743

2753

2763

2773

2783

2793

2803

2813

2823

2833

2843

2853

2863

2873

2883

2893

2903

2913

2923

2933

2943

2953

2963

2973

2983

2993

3003

3013

3023

3033

3043

3053

3063

3073

3083

3093

3103

3113

3123

3133

3143

3153

3163

3173

3183

3193

3203

3213

3223

3233

3243

3253

3263

3273

3283

3293

3303

3313

3323

3333

3343

3353

3363

3373

3383

3393

3403

3413

3423

3433

3443

3453

3463

3473

3483

3493

3503

3513

3523

3533

3543

3553

3563

3573

3583

3593

3603

3613

3623

3633

3643

3653

3663

3673

3683

3693

3703

3713

3723

3733

3743

3753

3763

3773

3783

3793

3803

3813

3823

3833

3843

3853

3863

3873

3883

3893

3903

3913

3923

3933

3943

3953

3963

3973

3983

3993

4003

4013

4023

4033

4043

4053

4063

4073

4083

4093

4103

4113

4123

4133

4143

4153

4163

4173

4183

4193

4203

4213

4223

4233

4243

4253

4263

4273

4283

4293

4303

4313

4323

4333

4343

4353

4363

4373

4383

4393

4403

4413

4423

4433

4443

4453

4463

4473

4483

4493

4503

4513

4523

4533

4543

4553

4563

4573

4583

4593

4603

4613

4623

4633

4643

4653

4663

4673

4683

4693

4703

4713

4723

4733

4743

4753

4763

4773</

Lajtha László így fogalmaz Liszt és a modern zene¹⁰² című írásában:

Liszt az inkább vázlatosan, szinte rögtönzésszerűen ható dolgozásmódot választja, amelyben a tulajdonképpeni formai elemeken kívül a színnek, hangzásnak, dinamikának, atmoszférának és még annyi más elemnek van szerepe. Liszt remekművű zongoradarabjaiban is felleljük az új formák keresésének s megtalálásának ezt az útját, azt a látszólagosan lazább szerkesztési módot, amely egymás mellé rak különböző motívumokat, anélkül, hogy azokat a klasszikus technika szerint előkészítené, vagy egybeötvözné. Debussy is ilyenformán komponált.

És ő is ilyenformán komponál!

Saját, gazdag eszköztárából szabadon válogat, a tétel végén például az orgonautójátékban a pedál szólam tiszta kvintben, majd tiszta oktávban játszik, a 153. ütemtől kezdődő részben a negyedenként belépő hangzat pedig tíz különböző hangot használ fel, nem törődve a *d* és az *f* hang megismétlésével, amit Lajtha a nagy szekund utáni kis tercek beléptetésének érdekében eszközöl. Tudjuk, hogy a zeneszerző erősen elutasítja az akadémizmust, minden berögzült, merev szabály ellen van. Az utolsó két ütem az orgonában két, éneklésre szánt motívumot tartalmaz: a legfelső szólamban a *szó-lá-dó* fordulatot, a bal kéz legalsó szólamában pedig a fordított cambiata-motívumot találjuk, amelynek hangjai *e-g-fisz*. Tükröződik itt is a gregorián hatás és Liszt művészetének ismerete, tisztelete. A reneszánsz gyökereket az utolsó ütemek harmóniai fordulatai erősítik, néha alaphelyzetben, néha hármashangzat fordításokkal, de lényegében mindig a D-C-D láncot halljuk. A gregorián szakaszokat és a szólamokat könnyen összevethetjük az 2. ábra segítségével.

d-eol – d tonalitású gregorián	a-eol – b tonalitású gregorián	c-eol – c tonalitású gregorián	c-moll/d-moll/G- mixolid – e tonalitású gregorián	e-eol/D- mixolid e-moll Desz-dúr – a-eol „judicare” – F-dúr- a-moll – d-dór	f-mixolid, változó tonalitású gregorián, D-dúr
tenor	szoprán	basszus	alt	szoprán- tenor	tenor

2. ábra

¹⁰² Berlász, *Liszt és a modern zene*. 264.

8.4. Sanctus

A tételt kezdő unisono, teljes kórust foglalkoztató, háromszor felcsendülő „Sanctus” tipikus „gregorián” zene. A pontozott negyed értékkel kezdődő ütemek jól érzékeltetik az énekelt hajlításokat. A kórus unisonója tartalmaz cambiata-, fordított cambiata-motívumot, illetve rák-, és rák-tükör fordítást is. A harangszerű orgonakíséret a tétel 5. ütemében is cambiata-fordulattal indul. A zenekaros misék Credo tételei előtt megtalálható gregorián intonáció motívumsejtjét halljuk: *d-e-c-d*, illetve *cisz-d-h-cisz*. Lajtha szekundlépéseket tartalmazó, könnyen énekelhető zenét ír, a természetből merít: hajlékony dallamai szárnyalnak! Liszt kereszt-motívuma a *szó-lá-dó*,¹⁰³ Lajtha Lászlóé a *mi-fá-ré-mi*! A hit dallama járja át mindkét zeneszerző műveit. Lajtha László zenéjében jellemzőek a hosszas, mindig felfelé törő skálamenetek.¹⁰⁴ A háromszori dicsőítés után a „Dominus Deus Sabaoth” következik. A hajlékony „gregorián” után ez a szövegrész egy *e* hangon recitált zenei megfogalmazást kap a kórusban. A [„Mindenség Ura és Istene”] szilárdan, magasan áll az ember felett, az orgona szólama viszont jelzi az örökös imádatot és dicsőítést, már a „Deus” szó második szótagján megszólal az orgona felső regiszterében a „Sanctus” fordulata, ami az 5. ütemből ismerős. Az orgonaközpont harmóniai menete a következő: a D-dúr hármashangzatot Cisz-dúr, cisz-moll, C-dúr követi, majd a B-dúr hármashangzat A-dúr hangzatra oldódik. Az ezután kezdődő „Pleni sunt caeli” imitáció hármashangzat fordulata a 4/4-es ütemben a melizmatikus tenor szólamban szöveg nélkül és az ezt segítő orgona bal kézben is hallható. Az 56. ütemben az orgona hosszú hangok után negyed mozgásba kezd, tehát jól hallható lesz az imitáció, a tenor azonban egy dallami ív csúcshangján válik a téma utánzásának részesévé.

Lajthára igen jellemző a kifinomult arányérzék. A tételben számos unisono rész mellett szeretné megmutatni ellenponttudását. Fábrián László a Magyar Rádióban 1964. február 16-án elhangzott előadásában említi, hogy az Alphonse Leduc kiadó cég Johann Sebastian Bachon és César Franckon nevelkedett kiváló lektora, M. Hettich csodálattal lapozgatta Lajtha kéziratait, s mint a kontrapunktika egyik legkitűnőbb korunkbeli művészt magasztalta a zeneszerzőt.¹⁰⁵ Ebben a tételben ennek megfelelően a sok kórus unisono után Lajtha szükségét érzi, hogy imitációt komponáljon, amely után az énekkar homofón „terra” szavára az orgona „földrengésszerű” pontozott nyolcadokkal és nyolcad triolákkal reagál az 58. ütemben. A „gloria tua” szövegrész ismét gazdagon imitált. Bár a szöveget a két szélső szólam teljesen együtt mondja ki, mégis, szólambelépés nélküli imitációt

¹⁰³ Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2010). 15.

¹⁰⁴ Találunk szeptim menetet – *Fríg mise*, Credo utójáték; decima menetet – orgonás *Mise*, Sanctus „Pleni sunt caeli” tenor motívuma; két oktávon túli kisterc menetet – *Fríg mise*, Sanctus, első Hosanna előtti első hegedű futam.

¹⁰⁵ Fábrián, 213.

találunk, a női szólamokban cambiata-fordulatokkal, a tenorban pedig rák-tükör fordítású alakzattal. Az E-dúr foltot egy ta-dúr akkord, egy ütem súlyos helyen megjelenő D-dúr hármashangzat színesíti.

A „Hosanna” magasztalás fényét, az A-dúr és G-dúr hármashangzat felbontást a tizenhatod mozgással játszó orgona hangszíne csodálatosan kiemeli.¹⁰⁶ A harmonizálás az előző formarészt lezáró fisz-moll után a G-A-G ingamozgással, majd az A-D-E-fisz autentikus menettel folytatódik. A második zenei sor H-Cisz-H fordulatokat tartalmaz a 72. ütemtől kezdődően, egyszer hallunk az altban is énekelt, *h* orgonapont fölötti A-dúr hármashangzatot. A két zenei sor között az alt szólam lehajló motívuma kapcsolja egybe és teszi egységessé a zenei mondatot. A *pp* dinamikáig lehalkuló „in excelsis” egy kvintállású H-dúr hármashangzaton zárul. A *Fríg misében* Cisz-dúr akkordot találunk ugyanezen a helyen.

Az orgonaátvezetés igen egyszerű vezető szólama a kórus első „Sanctus” motívumával kezdődik, majd két szekunddal eltolt leugró terc hangközzel a 80. és 81. ütemekben Lajtha négy hanggal eléri, hogy egyszerre megszólaljon a cambiata-fordulat és annak rák-tükör fordítása is, az ötödik hanggal pedig egyetlen szólamban megalkotja a fordulat torlasztásos imitációját. Az első motívum záróhangja ugyanis a második kezdőhangja egyben. Az egyvonalas *fisz-d-e* és az *e-c-d*, bár orgonakíséret felett hallható, Lajtha zeneszerzés technikai tudását dicséri. Ugyanúgy, mint az előző tétel végén, a zeneszerző egyetlen szólamban komponálja meg a felhasznált téma imitációját is.

Az ismét unisono megszólaló kórus „Benedictus” imádságát az orgona vezetőszólama kíséri ellenponttal. Mind a hangszerben, mind az énekkarban található téma a „Sanctus” motívumából táplálkozik. Négysorosnak, népdalszerűnek érezzük az itt következő periódust. A második zenei sor ugyanis egy tiszta kvartttal feljebb indul. A sorokat az orgona pedál szólamának basszusa is jól jelzi, bár a negyedik sor indulását Lajtha a jól ismert aszinkronitásban komponálja. Az orgona egy ütemmel később tagol, mint az énekkar és pedál szólamával a kórus kezdő motívumát hangoztatja az írott nagy oktávban. Az énekkar egyetlen egyszer sem kell, hogy énekében szekundnál nagyobb hangközt intonáljon ebben a zenei részben, végig csak skálameneteket, hajlításokat találunk. Itt, ugyanúgy, mint a tétel elején jellemzőek a széles melizmák! Szabó Miklós is kijelenti, hogy Lajtha kórusmuzsikájának ciklusaiban „nagy melizmák vannak. Érdekes módon a Bartók- és a Kodály-művekben ilyen alig található..... Úgy gondolom, hogy ezek a nagy melizmák a vokális stílushoz feltétlenül hozzátartoznak.”¹⁰⁷

A másodízben felcsendülő „Hosanna” az alt szólam táncos hajlításaival indul a 93. ütemben, az első két ütemet három cambiata-motívummal gazdagítva. A

¹⁰⁶ A regisztrációs utasítás: Tierce et Cymbale, azaz terc és réztányér.

¹⁰⁷ Solymosi Tari Emőke: *Két világ között*. (Budapest: Hagyományok Háza, 2010). 277.

férfikari „Hosanna” sugarai kvint hangközt ölelnek át. A tenor nyolcadjai szűkített kvintból tiszta kvintté tisztulnak, a basszus szólam bejárva a hangközt nagyobb léptékben ér le a kis *d* hangra. A cambiata-fordulat tükörfordítását megénekelve a legmélyebb szólam fel is emelkedik, majd vissza is jut a kis *a* hangra. A basszus lefelé, majd felfelé tartó skálamenetei közé Lajtha elrejt egy cambiata tükörfordítást, a következő, $\frac{3}{4}$ -es ütemben a tenorban találjuk meg Lajtha kedvelt fordulatát tercmenetben haladva az orgona legmélyebb szólamával. A már orgona nélkül megszólaló „in excelsis” legfontosabb harmóniai fordulatával, a D-e-D, később a nyolcadmozgással háromszor is előforduló D-E-D ingamozgással a szerző az első „Hosanna”-ra utal vissza. A kórus zárófordulatát ismét egyszerű, de mégis motivikai szempontból igen gazdag orgonás utójáték követi. A hátulról a harmadik ütemben található motívum ugyanis nem más, mint az énekkar záró hangja előtti fordulat diminuált változata. A szoprán és az alt felső szólamaiban és egyazon időben az orgonában is megtalálható motívum nemcsak megjelenik a hátulról harmadik ütemben, de Lajtha az ütem végén ennek tükörfordítását hozza a kétvonalas *a* hangról, majd a rákfordítást halljuk. Egy négyhangos motívumot nyolc hang alatt valójában háromszor szólaltat meg a zeneszerző. Páratlan gazdagság, csodálatos egyszerűséggel megalkotva. Ez jellemző Lajtha művészetére. Valószínűleg Lajtha önmagáról is ír, francia zeneszerző barátjához küldött levelében: „A tudós zene csak látszólag bonyolult. Ahogy én önt ismerem, olyan művészet felé halad, mely kívül egyszerűnek akar látszani, de belül: bonyolult. Más szóval: gazdag, mint amilyen minden igazi művész fantáziája.”¹⁰⁸

8.5. Agnus Dei

Az ellenponttal gazdagon díszített szabad imitációs orgonabevezető már a második ütemtől tartalmaz cambiata-fordulatokat. A bal kéz szólamát egy oktávval feljebb ismétlő jobb kéz belépése előtt még hallunk egy választ: a felugró tiszta kvintre egy ellentétes irányú tiszta kvart felel. Ez pontosan ugyanígy megismétlődik a negyedik ütemben. A szubdomináns ötödik ütem legelső szólamában megjelenő témafej iránya lefelé fordul, a tétel további két orgonaközzjátékában ezt a módosulást már nem alkalmazza Lajtha. Kivételes témabelépés ez tehát. A pedál szólamban található téma azonban ismét *d* és *a* hangokon szólal meg, az erre adott kvart válasz iránya megváltozik, és szólamon belül marad. A pedál fellépő *E-A* tiszta kvart hangköze egyben a férfikar belépését segíti. Ez a bevezető kilencedik ütemében található, a közzjátékokban, mivel azok nyolc, illetve hétütemesek, nem lehetséges utalás.

Lajtha kvart-kvint párhuzamai sosem sematikusak, a kötelező, szabályt betartó magatartás nem vallana a mesterre. A tétel első kórus megszólalásában a

¹⁰⁸ Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz” *Magyar Zene* 34 (1993): 13-42. 20.

8.5. Agnus Dei

férfikar többnyire kvart párhuzamban mozog, a hangköz tartását és az együtt-mozgást szabadon meg-megszakítja¹⁰⁹ Lajtha, így teszi zenéjét a lélegzéshez hasonlatossá, gazdaggá és mégis egyszerűen természetessé. A tenor a „Dei” szóra tematikus anyagot hangoztat. Az ezt megelőző, a két szót összekapcsoló, basszusban lévő hangköz, a felugró tiszta kvart a pedál szólamát idézi. Az orgona imitációs szakaszai mellett a tétel három fontos pillérén található plagális irányú harmóniak fogják egységbe a tételt: az első két, recitálva előadott „qui tollis” rész e-eol-, és g-eol hangnemű. A harmadik szakasz az orgona utójáték. Itt is az orgona vezető szólamában találjuk meg az éneklő zenei ívet.

Az első, e-eol pillér két plagális lépést foglal magába. A harmóniak sora: e-d-a. A Gloria tételben is előforduló „qui tollis” szöveghez tartozó utasítás itt megismétlődik, az „o” szótag röviden éneklendő, az „l” mássalhangzót hosszan hangoztatja a kórus. A 17. ütemben, cambiata tükörfordítással induló orgona dallam az imitációba kezdő kórus nyolcadoló szólamaival kvart-, illetve tercpárhuzamban mozog. A „miserere nobis” könyörgés után az orgona egyedül marad, fokozatosan fogyó szólamaival elárul, a kétvonalas *h* hangon esdekel.

Az első közjáték a-eol hangnemű, az orgonabevezető imitációs témáinak tükörfordítását halljuk, teljes szabadsággal. Bár az első négy témafeje a fordításnak megfelelő irányú, mégis nagyszámú eltérés mutatkozik. Mindkét esetben ugyanis a mély szólamok kezdik a belépést és az első hangok tükörfordítás miatti ellentétes irányának köszönhetően gazdag variációs lehetőségek merülnek föl, amelyet a zeneszerző örömmel kihasznál. Az első témafeje harmadik hangját megrövidíti, ezzel egy hármashangzat felbontást nyer a második belépő téma intonálásakor, a 28. ütemben így egy *c-e-a* motívum hallható. A bevezetőben ez a második téma, annak második hangjának átkötése miatt metrikai viszonyaiban gyengébb, az első közjátékban ez az átkötés a harmadik belépő téma szövetébe kerül át. A harmadik ütemre mégis található átkötés, itt ez most a legelső szólam feladata. A negyedik belépő szólam pontos metrikai helyen, de megtörve az irányt, a legmélyebb szólamban jelentkezik. Az ötödik ütemben belépő pedál szólam most domináns funkciót tölt be, a-eol hangnemben *e* tonalitást hangoztat. A mezzofortéra felerősödő orgonaközjáték második fele e-fríg hangnemű.

A másodszor megszólaló „Agnus Dei” is e-fríg hangnemű. Szinte átmenet nélkül a g-eol „qui tollis” következik, amelyben ismét láthatjuk a zöngére vonatkozó utasítást. A „miserere nobis” alatt a tenor cantilenájával együtt hallhatjuk az orgona egy hangon való recitálását, könyörgését a 11 hangot 5-re csökkentve.

Újra az orgona bevezető témája következik négy ütemig, pontosan azonos szólamszövessel, a-eol hangnemben. Az 50. ütemben található dór fordulatot annak átmenőhang jellege miatt, illetve a következő ütem első negyedén lévő súlyos *f*

¹⁰⁹ A *Frig mise* Credojának utolsó kórus megszólalásánál láthattuk, hogy a női- és férfikar egymást imitáló, tükör-kánonban megszerkesztett kvartpárhuzamai a betetőzés előtt a nőikarban hangozt-, illetve a férfikarban ritmust váltanak.

hang miatt csak színezésnek halljuk. Az 5. ütemben, a bevezetőben a d-moll hangnem negyedik fokát hangoztatja a zeneszerző, míg az 52. ütemre érkező e-B⁶ fordulat modulációt idéz elő. Az a-eol hangnemben a pedál belépésekor megszólaló B-dúr hármas nápolyi színezetet ad a közjátéknak, de a következő ütem súlyos helyén megszólaló g-moll harmónia egyértelműen jelzi, hogy d-mollba modulál a zene.

Az Agnus tétel harmadik „Isten Báránya” imádsága ezen új hangnem dominánsán indul az 55. ütemben. Az előző tételekből ismerős, főleg plagális irányú legato ívek most az egész énekkaron szólalnak meg. A *d* tonalitás a mű végéig megmarad, a zenei mondat F-dúr, majd f-moll harmóniai mélypontja után végül pikárdiai terccel zárul a 62. ütemben. A zeneszerző dinamikával emeli ki a titkot. Az f-moll nónakkord a leghalkabb az 59. ütemben, egy dinamikai vákuumban megfogalmazott fordulatot hallunk. A „peccata” és a „mundi” szó hangsúlyos szótagjaira Esz-dúr, illetve A-dúr hármashangzatot helyez Lajtha László.

Ezt követően a „Dona nobis pacem” szövegnél, illetve ugyanezen mise Sanctus tételének „Pleni sunt caeli” részénél ellentétes irányú hármashangzat felbontást alkalmazó imitációkat találunk. A Sanctus tételben a mennyei dicsőségre utaló motívum lefelé ugrik, mintha a fény sugározna ránk, itt a békéért való sóhaj pedig felfelé száll (pontosan ugyanazokkal a nagy terc-tiszta kvart hangközökkel) halkan, beteljesülés reménye nélküli pusztaságként. A 66. ütem elején a főleg autentikus irányú ütemek után a basszus lép be egy váratlan plagális fordulattal. A mollbeli akkord után még fényesebbnek hat a záró dúr hármas. Lajtha mégis, az ötvenes évek borzalmait közepette is hiszi a beteljesülést; a „pacem” szóra az orgona *D* akusztikus dallamot szólaltat meg! A jobb kéz melódiája megdöbbenően hasonlít a „Béres legény” kezdetű népdal első két sorának fordulataira. A sötétség borzalmait a szekundsúrlódásban öltetik zenei testet. A bal kéz többnyire D-Esz, C-b hármashangzatfűzéseket hangoztat, a hátulról 5. ütemben azonban *e-f-asz*, majd *esz-f-asz* hangzatot játszik. A két ütemmel korábbi b-moll hármashangzat két hangja is erősen ütközik a pedálhanggal és a dallammal, illetve az előbb említett *f* központú ütemek is igen disszonánsak. A fény pedig a telt felrakású, kvintállású D-dúr akkordban ragyog fel, a ppp dinamikára történő elhalkulás és a jól ismert D-C-D fordulat még jobban segíti a katartikus élmény kialakulását!

9. Magnificat

Lajtha László briliáns zeneszerzési technikáját folyamatosan megismerve és azt is tudva, hogy szabadon szárnyaló fantáziájának semmilyen formai béklyó nem szab határt, a *Magnificat* című, nőkarrá és orgonára írott remekművének 32 ütemes orgonabevezetője nem is annyira meglepő. Az 1954-ben keletkezett művel kapcsolatban Mohayné Katanics Mária nyilatkozza:

Soha, de soha nem tudunk betelni azzal a mély alázattal, azzal a középkori lovagra jellemző hódolattal, ahogyan Lajtha Szűz Mária dicséretét átéli. Az Istenanya örömeinekét ugyan ki másnak is ajánlaná a Szerző, mint Gertrudis Margitnak és az „ő kis nővéreinek”. Hát ez bizony Tóth Margit – a bakonyi elvonultság idejében Gertrudis és a többi, szétkergetett nővérke, akik talán a legméltóbbak az isteni Szűz magasztaló énekét zengeni.¹¹⁰

Az ütemmutató hiányában indított a-eol kétszólamú imitáció igen egyszerű, ellenszólamból kialakuló, és azt továbbszövő alsó kvint válasz. Saját alázatos zenéjét Lajtha így jellemzi: „Elővettem én is a nagy palettát: rajta színek, - de a legkisebb ecsettel festettem, annak is összesodortam a szőr-pamacsát, hogy úgy rajzoljon, mint a hegyes ceruza, - és lehellet-szerűen raktam fel a színeket.”¹¹¹ A 8/8-ados ütemek után találunk 9/8-os, 10/8-os, 16/8-os, 7/8-os és 14/8-os ütemeket, amelyekben előfordul ellenpontoszó technika, tercmenet, végül oktáv kánon is. A 9. ütemben az orgonabevezető imitációjának autentikus fölépéses fordulattal tükröző, plagális irányban induló g-moll, éneklő téma következik, amely a kétszólamú bevezetővel hasonlóan tartalmaz cambiata-fordulatokat. A jobb kéz dallama több ízben a legato íven belül is hangismétléssel tagol. „Sans hâte”, azaz „sietés nélkül” utasítással kéri a zeneszerző a két szűkített négyeshangzattól és egyéb hangokból álló kvintolás felbontást. A disszonáns *cisz* szűkített terckvartakkord a *h* szűkített szeptimmal és egy *fisz* hanggal kiegészülve d-moll kvartszextakkordra oldódik, és szabad recitativóba kezd. A kifejezéssel teli fordulatokban gazdag szóló rész lényege az *a* hangról a *g*-re való lejtő. Ezt követően Lajtha C-dúrban fogalmazza meg a lehajló, hármashangzat felbontással induló éneklő témát. Ismételve a kezdő motívumot először gisz-moll hármashangzatot hallunk, ami ultra-tercokon kapcsolat. Ezután egy disz-moll szeptimakkord következik, ami után Fisz-dúr hármashangzatot szólaltat meg az orgona a jobb kéz szólamában. A sülyledő dallammal ellentétben a harmóniak emelkednek. A plagális irányú gisz-disz-aisz-moll sorozat után ismét ultra-tercokon fordulattal a D-dúr

¹¹⁰ Mohayné Katanics Mária: „Lajtha László - Emlékek, élmények” Magyar Zene 9 (1993): 85-88. 87.

¹¹¹ A részlet Lajtha László 1954. szeptember 17-én kelt fiainak szóló leveléből származik. Breuer, 229.

hármashangzat csillan meg.¹¹² A dallami ív tiszta kvinteket átölelő tercei is ezentúl már felfelé törekszenek.¹¹³ A pedál szólamban található két 8/8-os ütemes átkötött egészszólam, mint leghosszabb hangok, illetve a harmincketted kvintolák képviselik a szokatlanul hosszú orgonaelőjáték két szélső ritmikai értékét. Az éneklő téma utáni, ismét szűkített szeptimre alapuló, kilenc különböző hangot tartalmazó hangköztornyot hallunk. Itt azonban a gisz-szűkített terckvartakkordra nem egy fisz-szűkített szeptim épül és egy *cisz* hang, ahogy kellene lennie, ha pontosan átvenné az előbbi szerkezetet Lajtha, hanem a négyeshangzat fölé inkább egyvonalas *c-d-esz-fisz-g-b* hangokat komponál a zeneszerző. Ez a disszonancia most másodszor a-moll nónakkordra oldódik. A 9-8-as késleltetés után kiírt, egyszólamú orgona recitativo következik, majd egy f-moll, éneklő szakaszban az alábbi harmóniakat találjuk: f-moll, Asz-dúr, D-dúr. Ebben a részben tizenhatodos harmónia-ismételtetést hallunk a bal kézben. Beszédes recitativo szólal meg az orgonában, majd ezután már a kórust készíti elő Lajtha a-eol tonálisban. Erről az orgonaelőjátékról Lajtha költőien ír fiainak szóló levelében, hozzásegítve őket az élmény átéléséhez:

Ez a Magnificat feltűnően és szokatlanul hosszú orgona-előjátékkal kezdődik. Az orgona először azon téma felett fantáziál, amellyel később az énekkar belép, - énekelvén e szót: „Magnificat”, - s utána két igen édes-finom dallamot intonál, mindegyiket megismételve. A magatartás édeskészségét elveszi a kétszer hozott két téma közötti disszonanciában fortissimóvá dagadt tutti-orgona, amely consonáns akkorddal fejeződik be úgy, hogy a harmónia legfelső hangja tovább szól egyedül, - és egymagam írta, kicsit gregorián-szerű, de azért Lajthásan modern (a szónak nem a „modern” iskolákat jelentő értelmében), kifejező, s azt hiszem, nagyon szép recitativo ékelődik a dallamok közé. Az utolsó melódia azután puha, kicsit archaizáló akkordokkal fejeződik be és elkezd az énekkar.¹¹⁴

A kórusbelépés háromszólamú, a felső szólam ismétli az orgonabevezető első ütemét, de a továbbszövés szabad, kötetlen, áradó zene. Az orgona szólama a „Magnificat” ének alatti első három ütemben kísérő jellegű, a negyedik ütemben azonban komplementer ritmusban a kórus szintjére emelkedik. A jól énekelhető cambiata-motívum a fent említett ütemben az orgona jobb kéz szólamában található, tükörfordításban. Ezt követően egy kilencütemes, gazdag imitációs játék következik az „anima mea” szövegre. A cambiata-motívum fel-felbukkan, ugyanakkor az ereszkedő, illetve emelkedő skálamenetek szabad imitációs szerkesztésben gyönyörűen kiegészítik egymást. Az orgona csak a „Dominum”

¹¹² Vö.: Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1994). 32-35.

¹¹³ A D-dúr és a Cisz-dúr hármas szólal meg a felfelé törő triolákban.

¹¹⁴ Breuer, 229.

megszólításnál lép be, segítve a kórus pillérszerű hangzatait: B-dúr, G-dúr, D-dúr. Az orgona csipkeszerű tizenhatod-csillogású üres kvint és kvart hangközökkel kíséri az Urat magasztaló tercpárhuzamokat utalva „a hárfára, erre a jellegzetesen lajthai hangszerre.”¹¹⁵ Az „exsultavit”, az [„ujjong”] szó hangsúlyos szótagján nagy melizmát találunk, amely 64 nyolcadnyi értéket ölel fel. Az első két ütemben fauxbourdon technikával, utána pedig hármashangzat mixtúrával fejezi ki Lajtha László Szűz Mária lelkének határtalan örömét. Ez a formai rész a 64-66. ütemek mindhárom szolamában megtalálható cambiata-motívummal zárul. A szoprán I. tükörfordítást énekel a *b-d-c* hangokon, a szoprán II. szolamban az *a-f-g*, az altban a *d-b-c* fordulatot halljuk. Lajtha a pedál szolamba elhelyezett, a hat ütemmel korábban elhangzott, „Deo” szóra komponált imitációs motívummal szövi át a formai határt, a kórus levegővételét. Az ezt követő valódi gregorián részletet az orgona két önálló szolammal kíséri. Fiainak így ír a zeneszerző:

A mű folyamán háromszor idézem a „Liber officii” (három különböző tónusban¹¹⁶ írt) három különböző gregorián Magnificat dallamát. A polyphon kórus, amelyik helyenként tiszta harmóniakban homophon, ilyenkor unisonoban énekel. Ezeket a gregorián idézeteket alul egy igen mély orgona pedál-basszus kíséri, felette meg egy „douce flute” játszik egy, a recitáló kórustól egészen független dallamot.¹¹⁷

Egy fanfárszerű átvezető rész után a „Quia fecit mihi magna qui potens est” sor több érdekességet is rejt magában. A terc, tiszta kvart és tiszta kvint hangközökből álló áttört orgonacsipke kíséret a harmadik szótag után indul csak el, ami kitűnő példa a Lajtha féle zene és szöveg közötti aszinkronitásra és a sor lefutása után d-moll kvintállású hármashangzat-repetálással indítja a következő zenei részt. A „magna” szó központtal pedig egy harmóniai kupolát találunk: a legmélyebb hangzat egyben a legtágabb felrakású, a szélső szolamok széttartóan feszülnek, egészen a dinamikailag is kiemelt négy bés hármashangzatig. Ezután a harmóniaváltozás megkomponáltan lassul, az eddigi negyedes után háromnyolcados időközönként valósul meg. A dúr hármashangzatok sora kihagyva a segédharmóniát, az Asz-dúr hármas körül lévő Esz-dúrt: E-D-C-B-Asz-B-C-D. Ebből a zenei sorból is megérezhetjük, hogy „Quia fecit mihi magna qui potens est”, azaz valóban [„nagy dolgot cselekedett velem a Hatalmas”], illetve vele, Lajthával az Úr. A szorongató körülmények zeneszerzői forrását nem tudták kiapasztani, lelkének mentsvára a zene, amelybe érzéseinek sokaságát írhatja. A „sanctum nomen ejus”, azaz a [„Szent az Ő neve”] szövegrész kórusanyaga szinte

¹¹⁵ Weissmann János: „Lajtha László: A szimfóniák” Magyar Zene 17 (1992): 197-212. 209.

¹¹⁶ A Lajtha művében megtalálható három gregorián dallam tónusa: IV., VII., illetve II.

¹¹⁷ Lajtha László levele fiainak, 1954. szeptember 17. Breuer, 230.

másodlagos, Lajtha áradó, az orgonabevezetőből már ismerős dallamot használ fel *d* tonalitásból indulva. Az orgona pedál szólamát, a tizenhatodos mozgásban ismétlődő hangzatokat megszólaltató bal kéz anyagát és a jobb kéz szeptimet leereszkedő bensőséges dallamát egy egyszólamú repetáció követi. Az orgona szinte csak egy kóruszólam, tizenhatod mozgásával még közelebb tud kerülni a nőikar triola nyolcados imitációjához. Még abban is hasonul az énekszólamokhoz, hogy dallami íve ugyanúgy tartalmaz cambiata-fordulatot. Az „a progenie in progenies”, vagyis a [„nemzedékről nemzedékre”] két anyaga a terc felfutás imitációja, amely mindig az előző szólam befejező hangjáról indul, illetve a hangsúlyos szótagon való 55 hangot átívelő fauxbourdon, majd hármashangzat mixtúrás melizma. A szoprán 2:1-es modell-skálával elért „eum” g-moll hangzata a dinamikai csúcs és a harmónia miatt is kiemelést kap: Cisz-H-A-H-Cisz-H-A-D-g, majd g-nóna, végül D-e-H. Az alt szólamban elhelyezkedő nóna késleltetést az egész művön, sőt az egész egyházzenei cikluson belüli vokális szólamban található legnagyobb ugrás, egy nagy nóna felugrás előzi meg. Az orgonaközzjáték lehajló, vigasztaló tizenhatodtriolái visszautalnak (tartalmazva az ütemek utolsó nyolcadjain a jobb kézben, illetve a 87. ütem elején és a 88. ütem közepén a bal kézben a cambiata-motívumot), előremutat azonban a heves pontozásos rész, a pedál-recitativo majd a már tíz hangból álló hangzattorony is. Erről a pusztán hangszeres részről Lajtha gyönyörű költőiséggel ír:

A „Magnificat” szövege tizenkét strófára oszlik. A hatodik versszak előtt megint hosszú orgona-közzjáték van, amelyik az étheri tisztaságban elhaló énekkart folytatja egy idáig még elő nem fordult új melódiával, - s emelkedik, emelkedik, amíg egy igen luminózus fortissimóhoz nem ér: korál-szerű dallam, Mária himnusza, amelyet az orgona játszik. Ragyog az arany, ragyog az ezüst, ragyog a színes ablakokon betóduló napsugár, - és emelkedik a melódia, míg a himnusz harmadik strófájában a teljes orgona fff-jével be nem fejeződik a himnusz. – Az orgona pedálja kicsit virtuóz és beszédszerű, - s utána az előbb említett módon, halkan (!) éneklük a gregoriánumat.¹¹⁸

Az átvezetés érdekessége a 10/8-os ütem, utolsó negyedén a H-dúr zárlattal, illetve a 15/8-os ütem, az utolsó nyolcadán megszólaló Fisz-szeptimmel. Az ezek után felcsendülő szólisztikus recitálást Lajtha a pedál szólamra írja. A sűrűsödő és széttáruló menet legmélyebb hangja a dinamikai csúcspont, amely hangból egy hangközztorony bomlik ki. Az *F* pedál hang felett a cisz- és a disz-szűkített négyeshangzatot halljuk és még egy *gisz* hangot, tehát 10 különböző hangot. A következő, 100. ütemben kezdődő gregorián részt ismét két önálló szólam kíséri az orgonán, de ebben az esetben már a pedál szólamban is megtaláljuk a

¹¹⁸ I.h.

cambiata-motívumot. A tükörfordítás hangjai: *D-F-E* oly jellemzően nem kezdő és nem záró hangok, beágyazottan halljuk a félzárlat előtt. A minden emberi erőt megingató isteni hatalom előtt elbizonytalanodunk, félni kezdünk: a „*Deposuit potentes de sede*” bevezetőjeként az orgonában kétszer is halljuk a *Fisz-d* ultratercra fordulatot, amely hármashangzatok hangjaiból a zeneszerző lehajló motívumot alkot: „*Deposuit potentes...*”, vagyis [„Hatalmasokat levetett...”]. A sorok végét a zeneszerző autentikus zárlatokkal szilárdítja meg: a *d-E* autentikus állépésre az *a*-félszűk szeptim – *D*-dúr hármashangzat fölépés rímel a 114. 115. ütemekben. Az orgonabevezetőből ismerős, fölfelé kúszó dallam lesz a kifejezője és megéneklője az „*Esurientes implevit bonis*”, azaz az [„Éhezőket betöltött jókkal”] szövegrésznek. Az orgona egy oktávval feljebb játssza a kis szekund, nagy szext hangközökkel induló, felfelé ívelő dallamot, majd a szoprán II. szólam és az orgona szétvál, egymástól különböző ritmusokkal, olykor ellenmozgásban, megindító fordulatokkal érkeznek a 119. ütemben hallható *A*-dúr hármashangzatra. A „*Suscepit Israel puerum suum*”, vagyis a [„Felkarolta szolgáját, Izraelt”] dallama ismét oktávban szól, a következő sor, a „*recordatus misericordiae suae*”, azaz a [„megemlékezve irgalmasságáról”] *g*, *fisz*, majd *d* főhangokon hajol le a *h*-moll szext megnyugvásig. A „*sicut locutus est ad patres nostros: Abraham et semini ejus in saecula*”, vagyis az [„amint megmondta atyáinknak, Ábrahámnak és utódainak”] sor valóban a régmúltba réved: a 4. kottapéldán látható *Gesz-dúr*, *bebé-moll*, *cesz-moll* és *eszesz-moll* harmóniák idézik *Gesz* orgonapont fölött az ószövetségi időket!

18

Psalmodie lente et expressive *rit. molto.*

si - cut lo - cu - tus est ad pat - res nos - tros: Ab - ra - ham et se - mi - ni e - jus in

si - cut lo - cu - tus est ad pat - res nos - tros: Ab - ra - ham et se - mi - ni e - jus in

si - cut lo - cu - tus est ad pat - res nos - tros: Ab - ra - ham et se - mi - ni e - jus in

p **Violoncelle**

a tempo ($\text{♩} = 100$) *rit. a tempo*

sac - cu - la. *pp*

sac - cu - la. *pp*

sac - cu - la. *pp*

p **fermez**

Glo - *mf*

Glo - *mp*

4. kottapélda, Lajtha, Magnificat, 133-138. ütem

Esz- és F-dúr hármashangzatok láncolatából álló orgona-füzér után elérkezünk az imádságot lezáró doxológiához: „Dicsőség az Atyának és Fiúnak és Szentléleknek, miképpen kezdetben, most és mindenkor és mindörökkön örökké. Amen.” A „Gloria Patri” egy az alt szólamból kiinduló imitáció mindig tiszta kvinttel feljebb jövő reális válaszokkal, az „et Filio” pedig mind a kórusban, mind az orgonában egy üres kvint hangközben mozgó dallami ív, amely Esz-dúr hármashangzatra érkezik. Az „et Spiritui” 30 nyolcadnyi melizmája hármashangzatokból, azok fordításaiból, illetve üres kvintekből áll, motivikailag a korábbi részhez kapcsolódik. A „Sancto” szövegrész egy Cesz-dúron való megállással 42 hangot köt át. Mindkét hosszas melizma a kórusban és az orgonában ellentétesen hullámzó mozgású. Lajtha László szavakkal így fejezi ki a zene mélyén rejtő titkot: „...ezek a részek olyanok, mintha a lélek, a boldog, fiatal anyalélek kiáradna és lágyan hullámozva előntené az egész világot; - vagy, (hadd játsszak egy másik képpel), - mintha a tóvá csendesült

tenger felett, melyet lágyan fodroz a szél, lebegő angyal-kórus énekelne.”¹¹⁹ A „sicut erat” sor szaggatott esz-moll és Desz-dúr harmóniák erősen ritmizált váltakozása. A 147. ütem ismét Lajtha csodálatos hallását mutatja: az alt szólamból hiányzó Esz-dúr hármashangzat terc, a g hang hiányzik, csak az orgonában található. A zeneszerző pontosan érezte, elegendő ennyi hangerő a dúr hangzat tercének. A szoprán II. szólam mozgásának természetességét is biztosította a szűkített kvint ugrás elkerülésével.

Az üres *a-e* kvintre megérkezve az „Amen” következik kétütemes, kétszer nyolcad szünettel induló témafejjel, reális válasszal. A témafej utolsó három nyolcada nem más, mint a cambiata-motívum rák-tükör fordítása. A harmadik, a szoprán I. szólamban megszólaló belépés témafejének vége cambiata-motívumot is hoz, az ebből tovább fűződő imitációs játék a motívum tükörfordítását tartalmazza, majd a 164. ütemben ugyanúgy a cambiata-fordulatot halljuk, kialakítva a G-dúr hármashangzatot, amely hangzat után fauxbourdon technikával E-dúr hármashangzattal jut el Lajtha. Az „Amen” szót még szüneten keresztül is továbbszöve, az első szótag „A” vokálisát újra megütve és ismételten leírva a Fis-dúr szeptim akkord alakul ki, a négyszólamú nőikarrá bővülő záróakkordot a zeneszerző egy tercre felkúszó szoprán szólistával teszi még teljesebbé. Az orgonautójáték a piano dinamikájú kétütemes témafejjel kezdődik, majd az utolsó öt ütem már pp dinamikára érkezve, a tartott E-dúr felett tiszta kvintekben, 7/8-os ütemekben mozog, természetes és gazdag variációkban. Ennek a halk megfogalmazásnak, csendes titokzatosságnak megtaláljuk az okát a zeneszerző írásában:

Nem szerettem már régen Bach és a többi mesterek Magnificatjainak harsogó, trombitáló, barokkan-majesztuózus fortéit. Mert hát mi is ez a Magnificat? Mária hála-éneke... Hol van itt kiabálás, hol van itt hangos szó? Miért kell ide fortissimo énekkar s zenekar? Ez nem zsoltár, amelyben „hangos szóval dicsérjük az urat”, ez egy, a genezáreti tó partján alig-asszony elénekelt, félig leányhangon dalolt himnusz.... A kompozíciót női karra és orgonára írtam. (Tehát nem orgonakisérettel.) Hangosság, széles gesztus, trombitáló angyalok, mindez nincs az én Magnificatomban. Szelídség, báj, szépség, gyengédség, alázat, az igen...¹²⁰

Lajtha képszerű gondolkodásmódjára levélrészletei világítanak rá a legjobban. Elképzelését a festőktől tanulta. Említi Botticellit, a Giotto-iskola utáni festőket, majd Michelangelót, Rogier van der Weident, Rafaellót, illetve Fra

¹¹⁹ Breuer, 230.

¹²⁰ Lajtha László: 1954.szeptember 17-én, fiaihoz írt levél Breuer, 226-227. 229.

Angelicót. A *Magnificat*-ját lezáró doxológiáról is megindító képszerűséggel ír:

Csupa lágy és finom színekkel íródott a rövid „Gloria”, - és egy hosszabb, éppen olyan végtelen és a legszebb színekből szőtt „Amen”-nel fejezi be az énekkar, amely után az orgona mégegyszer elénk tárja az Amen-motívumból szőtt, gyönyörű, ovális, szőke fiatal Madonna-arcot...¹²¹

A kórus „Amen” motívuma imitáció nélkül jelenik meg a csendes orgonautójátékban. A motívum a 174. és a 175. ütemben átalakul, a záró E-dúr hangzat felett megszólalva már erősen hasonlít az Istengyermekek kezdetű katolikus népénekekre.

A *Magnificat* hangnemi tervét az egyházi kompozíciók közül a legnehezebb meghatározni. Minden ütem továbbblendít a kvintkörön, vagy éppen egy hangnembe illő akkordfordulat után már a következő harmónia azonnal elfeledteti velünk a tonikát. Kifejezést szolgáló árnyalatokról, kevert színekről beszélhetünk csak. Az aranyló, fénylő csillogás gyakran olyan mixtúra láncolatokban nyilvánul meg, amelyeken belül többszörös keresztállás vezet minket újabb és újabb hangnemek felé, elkerülve a kadenciákat. Ennek megfelelően a mű vázlatos menete a 3. ábrában látható.

¹²¹ I.m. 230-231.

Hangnem	Szerkesztésmód	Dinamika
a-eol	imitációs szerkesztés, szigorú kétszólamúság, változó hosszúságú ütemek	mp
g-eol ,C-dúr, f-eol	kvintolás, tizenhatodos kíséret a bal kézben, a jobb kézben orgonacantilena	p
a-eol „Magnificat” G-dúr „Et exsultavit”	főleg magas fekvés az orgona szólamában, hármashangzat mixtúra	mp f
IV. tónusú a-eol „Quiarespexit”	kétszólamú orgona kíséret	halk dinamika
d-eol „et sanctum”	orgonacantilena, kórus imitációs szakasz, mixtúra	mf
H-dúr orgona közjáték	orgona fantázia, csúcspont, recitativo a pedálban	fff lumineux, fényes, ragyogó, csillogó
VII. tónusú d-eol „Fecit potentiam” D-dúr „Suscepit”	A gregorián részt csak két női szólam énekli, a szoprán I. szólammal unisono orgonacantilena	halk dinamika p
II. tónusú Gesz-dúr „sicut locutus”	az orgonacantilena helyett egyszerűbb, hármashangzatos kíséret	mf kezdés, majd halkulás
Esz-dúr „Gloria”	kórus imitáció, hármashangzat mixtúrák	széles dinamikai skála
esz-moll „sicut”	egyszerű, hármashangzatos felelgetés a kórus és az orgona között, a sok melizma után az egyetlen staccato kórusrész	pp
A-dúr „Amen”	a cappella kórus imitáció	p
E-dúr orgona utójáték	a bal kéz is magas fekvés	teljes elhalkulás

3. ábra

10. Trois hymnes pour la Sainte Vierge op.65

10.1. I. Sequentia de Virgine Maria (Anonymus Zagradiensis)

Tóth Margit, Lajtha gyűjtőcsoportjának egyik tagja javasolta a zeneszerzőnek, hogy írjon Mária-himnuszokat, az imaszövegeket is ő ajánlotta hozzá.¹²² A Szent Szűzhöz írott három himnuszt Lajtha László Nadia Boulanger-nak ajánlotta. Nadia Boulanger 1887. szeptember 16-án Párizsban született, 1979. október 22-én halt meg. Apja a párizsi Conservatoire tanára, anyja orosz énekesnő. Boulanger francia zenepedagógus, zeneszerző és karmester volt. Fauré, Widor, Guilmant és Vierne tanítványa a párizsi Conservatoire-on, ahol 1909-1924 között zeneelméletet tanított. 1920-59 között az École Normale de Musique, 1921-től, ezzel párhuzamosan, a fontainebleau-i Conservatoire Américain tanára, 1950-től igazgatója. 1940-46 között az USA-ban élt. Ő volt az első nő, aki vezető francia, angol és amerikai zenekarokat vezényelt, lemezfelvételeket készített. A *Három Mária himnusz* első két tételét 1962 áprilisában mutatta be New York-ban. Nadia Boulanger igen sok XX. századi és ma élő zeneszerzőt, karmestert és előadóművészt tanított.¹²³ Lajtha László is járt szerdai, lakásán tartott előadásain, ahol egy alkalommal (a zeneszerző özvegyétől, illetve Szabó Miklóstól tudjuk) Stravinsky mellett ült.

A *Három Mária-himnusz* első tételének legelső ütemében két cambiata-fordulatot is találunk, az egyik tükörfordítás, a másik az eredeti motívum. Az orgonabevezetőt imitálja a szoprán, amely kezdő téma második fordulatát már felső váltóhangos késleltetéssel szövi a női szólam tovább. A főleg szekund- és terclépésekből álló, egymást kiegészítő két szólam *a* tonalitása végig, a teljes kórus belépéséig megmarad, alterált hangot nem találunk. A Zágrábi Ismeretlen Szűz Máriáról írott himnuszának, szekvenciájának magyar szövege Babits Mihály fordításában a függelékben található.

Minden versszak végén Szűz Máriát szólítja meg az imádkozó. Megáll a szó, meditál a lélek. Ez a zenében méltóságteljes többszólamúságban mutatkozik meg. A teljes dúr hármassok és az üres kvint váltakozásából érezzük az ünnepi elragadtatást, a reneszánsz mesterek iránti tiszteletet. Minden alkalmazott technika Lajtha László művészetében csak eszköz a kifejezés érdekében. Az Üdvözítő Szent Anyjának neve említése ereszkedő harmóniákban ölt zenei testet.¹²⁴ A tempójelzés a nyolcadok utáni nagyobb léptéket frissíti, élő marad a zenei folyamat annak ellenére, hogy sugárzik a tisztelet, érezhető a szeretetteljes megszólítás.¹²⁵ A mindig ugyanazon harmóniákat megszólaltató, kiemelt rész után viszont

¹²² Solymosi Tari Emőke: *Két világ között*. (Budapest: Hagyományok Háza, 2010). 277.

¹²³ Tanítványa volt többek között Aaron Copland, Astor Piazzolla, Dinu Lipatti, Igor Markevitch, Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner.

¹²⁴ Mária nevének éneklésekor a metrikailag súlyos helyen található harmóniák: F, *e-h* kvint, D⁶-C⁶-a⁶, végül *h-fisz* kvint.

¹²⁵ „Un peu plus allant quand même lent”, azaz „Egy kicsit mozgékonyabban, de mégis lassan”.

mindannyiszor különböző az orgonában a továbbszövés iránya.¹²⁶ Az egyes versszakok orgonabevezetője is fejlődést mutat. Az első versszak előtt nincs harmónia az orgona dallama alatt, egyszólamú bevezetőt hallunk, a szoprán I. és az orgona egyetlen szólama szigorú kétszólamú szerkesztésben csendül fel. A második versszak előtt a *h-fisz* hangok felett a kvintről a szeptimre kapaszkodik fel a legfelső szólam, a következő esetben ugyanez történik az E-dúr hármashangzat felett. A negyedik versszak előtt viszont a D-dúr harmónia szeptim hangjáról indul a dallam, és így már annak nónájáig is elér.

A második versszak „Ad Te clamant” szöveg dallamvonala fölfelé kapaszkodik, a mennyben ülőhöz szól az ima. A siralomvölgy megjelenítése kettős. Itt halljuk a legmélyebb énekhangot ezen a területen az egyvonalas *c*-t, illetve a 3/2-es ütem szext hangközben felfelé törő motívumai után hangismétléses, kromatikusan leszálló könnycseppeket komponál Lajtha. A folyamat, az egység érzetét ösztönösen is meg tudja teremteni a zeneszerző, az 5/4-es ütemben a szoprán II. szólamban a *cambiata*-motívum rák-tükör fordításban, az orgona szólamában tükörfordításban csendül fel.

A most következő orgonaközjáték, a harmadik szólistikus megszólalás az esdeklő, könyörgő versszakra mutat előre, ezért még kevesebb ugrás van a hangszeres átvezetés cantilenájában. A közjáték első nyolc lépése mind szekund hangköz, mindannyiszor a szomszédos hangra érünk. Ez az egyetlen ilyen, énekszerűen induló orgonaközjáték. A latin szavak jelentésének megfelelően felfelé törő és bizakodó a „terge”¹²⁷ és szűkített tercet hangoztató és kettőskötésekkel jajduló a „fletus”¹²⁸ szó dallamvonala. Lajtha a most következő megszólítást komponálja meg a legbensőségesebbre. Mária nevének éneklése előtt példátlan gazdagsággal ontja jól ismert motívumait. Az ütemvonalon átível a *cambiata*-fordulat rákfordítása az altban és az orgona jobb kéz szólamában, a pedál szólamban ugyanitt a rák-tükör fordítást halljuk, az ütemen belül nyolcadokban szólal meg a motívum a jobb kézben, illetve annak tükörfordítása a bal kézben. A szoprán a „Maria”-t ugyanúgy, mint eddig minden alkalommal, a motívum tükörfordítását hangoztatva énekli. Tíz negyed alatt hatszor szólal meg a *cambiata*-fordulat valamelyik változata.

A negyedik versszak kórusanyaga nemcsak, hogy nem nyolcad mozgással kezdődik, tehát nem imitálja az orgona dallamvonalát, de a szoprán II. szólam kvint imitációja a magasabb szopránban rögtön torlasztással lép be. Egyetlen hely a tételben, ahol a versszakot az egész kórus szólaltatja meg, eddig kivétel nélkül egy szólam énekelt. A torlasztott imitáció témafeje a felugró tiszta kvint, amelyet kisebb, nyolcadoló mozgásban megtalálunk az ezt megelőző közjátékban. A

¹²⁶ A Mária fohászok után *h*-moll, *E*-, *D*-, illetve *A*-dúr harmóniát találunk.

¹²⁷ Azaz „engesztel, letöröl”.

¹²⁸ Vagyis „könnyező”.

jövőbeni áhított eseményre utal ez az örömteli, felfelé feszülő ív. A versszak lényeges sora ugyanis, amit itt hallunk: [„hogya trónjánál megpihenjünk”]. A „tua collocet” hullámozó harmóniáit¹²⁹ melizmatikus kórus és komoly pedál szólám szólaltatja meg a nyolcaddal eltolt orgona jobb kéz kíséretével. Lajtha egyházi műveire oly jellemző hármashangzat mixtúrával, A-G hármashangzatok ringatózásával végződik az első himnusz. Az utolsó ütem pedál motívuma, az A-dúr kvintjén megállapodó akusztikus fordulat érzékletesen jelzi, hogy a ciklus hamarosan folytatódik.

Összefoglalva a tétel hangnemi rendjét, az a-eol bevezető ütemek és az első versszak után h-eol orgonaátvezetést hallunk. Az „Ad Te” kezdetű második versszakban a-eol és d-dór, majd ismét a-eol fordulat található. A minden versszak végén felcsendülő „Maria” megszólítás után E-dúr hármashangzat felett következik a kezdő téma, ami az „Audi voces” versszak elején h-eol hangnemben szólal meg. Az orgona szólamban az *f* hang kivételével minden egyes hangot leszállít Lajtha, az alt szólámot pedig d-dórban komponálja meg.

Az utolsó, „Ut nos” kezdetű versszak is d-dór tonalitású, amelyet a téma *c* hangról való indítása előz meg. A D-dúr szeptimakkordból a téma eljátszása során nónakkord lesz. A versszak végén a már említett hullámozó harmóniák után az a-mixolid „Amen” A-dúr hármashangzaton zár.

10.2. II. Prosella Mariana (Anonymus Gallicus)

A második himnusz nyersfordítását Ménesiné Mezősi Krisztina fordításában a függelékben olvashatjuk.

Az orgonabevezető minden szólamban imitált trichordját a kórus a második belépésénél veszi csak át, az első megszólalás, az üdvözlés a H-Cisz harmóniák váltakozása. A felfelé törekvő trichordokat az orgona megfordítja, transzformálja, igen erős disszonanciákat hallunk. Az 5. ütemtől kialakuló *H* orgonapont feletti F-hyperdúr terckvartakkord önmagában disszonáns. Az egyvonalas *e-f* súrlódást Lajtha még élesebbé teszi a pedál szólamban megszólaló kis *esz*, majd nagy *Aisz* hanggal. A 7. ütem jobb kéz szólamának eredete a tétel eleji trichord, de az imitáció belépéseit egy szólamba rendezi: *esz-cisz-d*, *b-gisz-a*. A 8. ütem első két nyolcadján az akusztikus sor hangjai szólalnak meg. Ebben az ütemben a bal kézben hallható B-dúr, majd b-moll hármashangzatok erős disszonanciát képeznek a pedál *H* hangjával együtt. A kórus belépését, a H-dúr hármas felett játszó orgona egy különleges, *gisz-cisz-b-c-d-e-disz-cisz-disz* fordulattal készíti elő, amelyben megtalálhatóak a *gisz-d* és a *b-e* tritónusz hangközök is. A feszültséget a dúr tercen hallható mordent oldja.

A kórus első megszólalása H-dúr és Cisz-dúr hármashangzatok egymásutánjából áll. Az imitált „Imperatrix” szó témája a már ismert trichord. A 16.

¹²⁹ C-B-C-d-C-B-E-B-C-d-Esz-d-c²-félszűk e⁹-félszűk a⁷.

ütem orgonaszólamának utolsó négy hármashangzata és az oldódó, záró negyed a fisz-moll és a C-dúr hármashangzatos váltakozó egymásutánja. Az „angelorum” szó melizmatikus, szárnyaló nyolcadmozgásai a kóruson belül előbb a teljes 9/8-os ütemnyi imitációval követik egymást *fisz* pentaton fordulattal kezdve, majd az altból indulva háromnyolcadonként sorjáznak a szólamok tetrachordjai. Az „angyali” fényességet Lajtha László a fríg környezetben az F-dúr hármason meg-megálló melizmatikus jambusok orgonakíséretével érzékelteti: a harmincketted szextola hangzatfelbontás után teljes arpeggiato játszatja a kvintállású harmóniát. Az E-D-E-fisz fordulatot játékosan megéneklő kórus hangos ütemét egy „Echo” követi. Az E-dúr megnyugvás után újabb fugato szakasz veszi kezdetét a 32. ütemtől, az egyre magasabb énekszólamok két, majd három ütemmel később követik egymást. A „miseros”¹³⁰ szó első szótagján hosszú, kesergő dallamvonalat kezd Lajtha, a jambusok most az angyali lebegés után az emberi létbizonytalanságot, a nyomorultak fájdalmas sántítását érzékeltetik. Ismét egy E-dúr hármashangzaton megállapodva elérkezünk a visszatéréshez. Jól megállapíthatóan nagy szexttel feljebb kezdődik az azonos tempómegjelöléssel ellátott orgonaimitáció, a kórusbelépés kezdő harmóniája már csak kisterccel van fentebb. Ezt megelőzi a bal kéz „BACH” fordulata a 47-48. ütemben, ugyanekkor a fordulat tritónusszal feljebbi párja¹³¹ a jobb kéz alsó szólamában szólal meg. A „Desolatos”¹³² szóra alkalmazott imitáció belépő szólamai egy, illetve két ütemmel követik egymást, a kötőív végén, a megnyugvó, egyre hosszabbodó harmóniák három esetben plagális irányt mutatnak. A legato alatt megszólaló harmóniák: G-F-e-d-C-h. Az F-e, és a C-h fordulat autentikus irányú. A most következő orgonaközjáték az egyik legdiszsonánsabb a műben: *Esz* pedálhang felett *e-h* üres kvint szól, majd *d-a* és *g-d* üres kvint, ez az E-dúr szextakkord után B-dúr szextakkorddá, illetve az *esz* hangot körülvevő *d-e-g*, vagyis az ezt követő d-mollt előkészítő hangzattá feszül. A Lajtha Lászlóra oly jellemző kórus kíséret orgonaszólo ismét ereszkedő harmóniasorral szólal meg. A kórusban és az orgona bal kezében megszólaló kíséret harmóniái: d-C-B, ami D-dúr hármashangzatra oldódik. Ennek a zenei folyamatnak a végén egy f-félszűkített kvintszextakkord vezet B-dúr felé, de oly hirtelen, hogy a D-B tercron fordulatot jól lehet érzékelni. A kórus felső szólamát az orgona kíséri dúr mixtúrával, felhasználva Lajtha kedvelt cambiata-fordulatát. Az alt szólam a „gratis” szóra egy teljesen új témát exponál. Ezt egy ütemmel később mindkét szoprán szólam követi, végig tartva a két szólam között a tiszta kvart hangközt. A „Quia plena gratia” szövegrész témája az orgona bevezetőjéből ismert fellépő három hanggal kezdődik, a trichord válaszai másfél ütemenként követik egymást kétvonalas *cisz*, majd egyvonalas *fisz* és *cisz* hangokon indulva. A fent említett imitációval kezdődő utolsó szövegsorra írt melizmatikus

¹³⁰ Jelentése: „nyomorultak”.

¹³¹ Az egyvonalas oktáv hangjai: *e-esz-fisz-eisz*.

¹³² Azaz „vigasztalanok”.

terület páratlanul hosszú ívű, harminc ütemet ölel fel! Pontosan a „gratia” szó első szótagjára érkezünk vissza a kórus belépő, már a tétel elején hallott H-dúr hármashangzatához, amely ugyanazzal az ingázó fordulattal is folytatódik, mint a 12. ütemben. Ellentétes irányú hullámozást találunk az orgona és a kórus szólamaiban. A kivétel nélkül szomszédos alaphangú hármashangzatok a következők: H⁶-Cisz-H⁶-A-dúr kvartszext-H⁶-A-dúr kvartszext, majd H⁶-Cisz-H⁶, ismét A-dúr kvartszext-H⁶-Cisz-H⁶-A-dúr kvartszext-H-dúr kvartszext-A-H-dúr kvartszext-A-dúr kvartszext-H⁶-A-dúr kvartszext-H⁶-Cisz. Ezután kis imitáció indul a 97. ütemben. Az egyvonalas *gisz*, *fisz* és *cisz* hangokon kezdődő, egyre mélyebb szólamban történő egyszerű belépések harmadik tagja különleges helyen, nem az ütem első nyolcadján, hanem az ötödik nyolcadon kezdődik, ezzel a megszokott súlyviszonyokat felborítja Lajtha, amit az 5. kottapéldán követhetünk nyomon.

12

94-106

poco a poco cresc. al *mf* *mp doux*

I. *poco a poco cresc. al* *mf* *mp doux*

II. *poco a poco cresc. al* *mf* *mp doux*

C. *poco a poco cresc. al* *mf* *mp doux*

p *16' + 8'* *16'*

98 *pp* *♩ = 120 env.* *♩ = 132 env.*

I. *mp doux* *pp* *p*

II. *mp doux* *pp* *p*

C. *mp doux* *pp* *p*

perdendosi *Cymb.* *p* *pp* *perdendosi*

102 *toujours plus tranquille* *♩ = 116* *perdendosi*

I. *ti* *a.* *perdendosi*

II. *ti* *a.* *perdendosi*

C. *ti* *a.* *perdendosi*

toujours plus tranquille *♩ = 116* *pp* *perdendosi*

A. L. 2 3359

5. kottapélda, Lajtha, Három Mária-himnusz, II. tétel, 94-106. ütem

A 100. ütemben található, 9/8-dá kimerevített, emelt kvintű C-dúr nónakkord után az orgona több díszítő hang mellett a H akusztikus-hangsor hangjait szólaltatja meg. A plagális zárlat harmóniai: aisz-moll, E⁷, majd H-dúr akkord. A zeneszerző

mindegyikhez éles, metsző disszonanciát komponál. Az *aisz*-moll alatt *H* orgonapontot hallunk, felette az orgona jobb kéz dallama *gisz* és *a* hangokat szólaltat meg a kétvonalas oktávban, az E^7 akkorddal a pedál *aisz*- és a jobb kéz *eisz* hangja sűrűlödik. A megnyugvást megelőző fordulatot itt az orgona jobb kezében találjuk, a fekvő H-dúr hármashangzat felett az *aisz-eisz* tiszta kvint a legfelső szólamokban *h-fisz* hangokra oldódik.

Összefoglalva a harmóniai tervet, kiviláglik, hogy a két alaphang a tétel folyamán a *d* és a *h*. Az orgonabevezetőt indító d-dór hangnem után két módosított hang, az *asz* és a *b* is megjelenik. A 4. ütem második felében az orgona pedálszólamában fekvő marad a *H* hang, a kórus „Salve” belépése is H-dúr hármashangzaton történik. Az „angelorum” szövegrész már a 22. és a 24. ütem első ütésén, majd a 26. ütemtől többször is *e-h* kvintet, illetve E-dúr hármashangzatot szólaltat meg. A „Dignans tamen” imitáció e-mixolíd hangnemben hallható. A 41. ütemben található h-dór orgona visszatérést d-líd „Salve” követi. A 49. és az 50. ütemekben, a kórus szoprán II. és alt szólamaiban lévő *gisz* hang tovább él a d-dór orgonaátvezetésben is, az 52. ütemben azonban már csak díszítő jellegű, alsó váltóhangként csendül fel. A „Desolatos” a cappella szakasz d-dór hangnemben van. A 77. ütemben a H-dúr hangnem domináns szeptimét hallhatjuk. A „Quia plena” imitációs szakasz és a tételt záró „gratia” is H-dúrban található. Többféle vezetőhangot is komponál Lajtha. A 100. ütemben *c* hang, az utolsó előtti ütemben *aisz* hang vezet az alaphangra, a 104. ütem kétvonalas *d* hangja, és a bal kéz egyvonalas *e* hangja is a záró akkord tercére vezet.

10.3. III. Canticum de Magna Hungariae Regina (Petrus Cardinalis Pázmány)

A harmadik himnusznak, a sorozat utolsó tagjának latin szövege Pázmány Péter Magyarország Védasszonyáról szóló éneke. A tizenkét versszakból Lajtha hatot zenésít meg. Babits Mihály fordítása alapján is állíthatjuk, az imádság az egy, néha két szomszédos versszak elhagyása ellenére is egységes egész maradt.

A megzenésítés a dicsőséges, fényességes jelzőket fájdalmassá sötétíti. Az unisono *p doux* 9-8-as késleltetéseket éneklő nőikart kísérő harmóniak plagális irányban indulnak el és ugyanúgy, mint a dallamvonal, ereszkedőek. Az orgona széttartó szélső szólamai az alábbi harmóniakat rejtik: c-B-Asz-G. Az első versszak, mint a negyedik, a „Granum” szövegkezdetű is unisono csendül fel. Itt a tétel elején azonban meglepő módon több, tiszta kvart és tiszta kvint hangközterjedelmű, lefelé irányuló ugrást is hallunk.

A második versszak c-moll nónakkordja úgy csillan, mint a hajnali napsugár, az „Aurora surgens”. A két tiszta kvintből álló indítást szekundsűrűlödés követi a két felső szólamban. A „lucens” szóra már tiszta B-dúr hármashangzatot hallunk, az ezt megelőző ütemben még egy 9-8-as késleltetés csendül fel. A

harmóniasor hasonlóan az első versszakhoz plagális, de itt nem C-dúr hármashangzaton, hanem álzárlatosan, A-dúr harmónián halljuk a félzárlatot.

A harmadik versszak előtt meglepő módon, az előzményekből nem várt, magas regiszterben megszólaltatott e-moll, e-fríg fordulatot hallunk, az orgona itt a cambiata-fordulat rákfordítását játssza. Az egész versszak alterált hang nélkül került lejegyzésre, a zeneszerző e-fríg hangnemben képzelel el a „tévelygők kész hazába” vezető útját. Az „odor” szóra gyönyörű melizmát találunk a szoprán I. szólamban, valóban árad a „jó illatok árja”. Az orgona pontozott félkottái és az énekes szólamok negyed, és nyolcad értékű hangjai is hajlékonyak, áradóak. A harmóniai lánc is szomszédos hangokra épült hármashangzatokból áll. Az eddig a cappella megszólaltatott e-d-C fordulat most az orgonával nyer megerősítést. A „tévelygő” megharmonizálásához Lajtha a 36. ütemben egy valóban labilis akkordot használ, a d-moll szeptimet. A „Reduc” szóra komponált átkötött negyed után lehajló triola érzékelteti a Szűz Máriához szálló ima erejét, a fohász hatására ugyanis a „tévelygő” elszánja magát és jó útra tér.

A negyedik versszak előtt politonális orgonaátvezetést találunk. A pedál emelkedő, kromatikus szólamát a felső szólamok ereszkedő, gyakran tercokon, olykor poláris fordulatai keresztezik. A „Granum” versszak sötét harmóniákkal került megkomponálásra. Az esz-hypermoll, a Desz-hyperdúr, majd a plagális álzárlatos megfelelő akkordja, a Cesz-dúr következik egyvonalas *f* kiegészítő hanggal. A következő zenei sor b-moll harmóniája után a „carmen”, nagyjából a [„dal”] szóra a kisszekunddal lejjebbi a-moll akkord csendül meg, igen meglepő módon. Ennek az ütemnek a végén gyönyörű tercpárhuzamot hallunk az unisono kórus és az orgona háromvonalas oktávba lejegyzett nyolcadokból álló zenei íve között.

Az ötödik versszak Esz-hyperdúr nónakkordja csodálatosan festi a [„hajadon ölében ringó”] gyönyörű virágokat. A tétel során többször előforduló, a zenei sor elején lévő ismétléssel a stollen-stollen abgesang forma alakul ki. Itt is megismétlődik a „Lilium” szövegére komponált zene és Lajtha a „candens” szót illeszti a megfelelő hangokra. A „Sidus” f-moll késleltetett nónakkordjával a szerző ugyanígy jár el. Ez a versszak is a hangnem dominánsával, most késleltetett B-dúr akkorddal zár.

A hatodik versszak előtt az orgonában már többnyire moll hármashangzat mixtúra található. Fesz-moll akkordot ritkán látunk leírva, itt egy ütemmel később H-dúr kvartszext-, majd két ütemmel később Fisz-dúr akkord hallható. A hangszerek királynőjén megszólaló különös hangzatnak bizonyosan értelme van, Lajtha leírhatta volna ezt a fordulatot is: *esz-desz-e-esz*. Ő azonban a legmélyebb szólamban megszólaló *F* pedálhanghoz úgy érezte, nem illeszthet e-moll hármashangzatot. A 3/2-es ütem a-eol hangzatát különös fordulattal írja körül, a cambiata-fordulatokból szőtt motívum *d-esz* és *g-asz* lépése erősen ütközik és

súrlódik a tartott *e*, illetve *a* hangokkal. A versszak remek prozódiajű témája igen szabadon utánzott. Bár a leugró nagy tercből tiszta kvint lesz, és később kis terc, a belépő szólamok kezdőhangjai pedig *e*, *h* és *c* hangok, a tökéletes prozodiát biztosító ritmust Lajtha megtartja. Imitációit ritmusukról a legkönnyebb felismerni. Igen szép motívumismétlést találunk a „caelestia” szóra a szoprán II. szólam és az orgona jobb kéz szólama között, az eltolás egy negyed értékű. Lajtha mp expresszív utasítással emeli ki a „sint” szóra kezdődő, egyvonalas *c*, *esz* és *b* hangokon indított imitációt, amely egy 5/4-es, *g*, *b* és *esz* hangokon kezdődő újabb imitációhoz vezet. Az „Amen”-t megszólaltató kórus könnyen énekelhető harmóniákat tart,¹³³ az igazi disszonanciát az orgona játssza. Az egyházi műveire oly jellemző jól énekelhetőség mellett az utolsó négy ütem Lajtha hallatlan akusztikai tudásáról és kórushangzással kapcsolatos tapasztalatairól is árulkodik: az alt szólam dinamikája pp, a szoprán II. szólamé ppp, ezzel szemben a legfelső sorban pppp dinamikai jelzést találunk. Lajtha László mindent lejegyez, ami ahhoz szükséges, hogy kiegyenlített, egységes hangzást érjen el. Az orgonában olykor tíz szólamot szólaltat meg, a kórusban azonban nem találunk divisit. A himnuszok zárótétele az éteri C-dúr harmóniában cseng ki.

Az 4. ábrában az első, a 3. a 4. a 6. versszakok hangnemeit, illetve a tétel végén található kódát, az „Amen” imitációját vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a zeneszerző a tengelyrendszer tonikai funkcióját képviselő hangnemeket alkalmazza. A tétel utolsó hat ütemében, a záró C-dúr akkordok ellenpólusaként a Gesz-dúr hármashangzat is megjelenik, gazdaggá téve így a hangnemi felépítést.

c-eol; e-fríg; Esz-dúr; a-eol; Esz-dúr „Amen”; C-dúr
--

4. ábra

¹³³ A két ütemenként váltó harmóniák: C-D-C-b-C-Desz-C-Gesz-C.

11. Lajtha László hatása a dolgozat írójára

A dolgozat megírása közben foglalkoztatott a gondolat, ki találkozhatott még Lajtha Lászlóval. Idősebb muzsikussal beszélgetve szándékosan tereltem a szót Lajtha Lászlóra és ha áttételesen is, de emberi nagyságát jól jellemző, hiteles történeteket kaptam. Schunk László nagybőgőművész hallotta tanárától, Montag Lajostól¹³⁴ az alábbi történetet. Montag Lajos fiatalon, 23 évesen bekerült a Budapesti Opera Zenekarába, ahol néhány év múlva szólamvezető lett. 1944-től Lipcsében dolgozott, és csak hosszas gondolkodás után döntötte el, hogy hazajön. 1946-ban azonban az Opera Zenekara nem vette vissza tagjai közé. A Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara is csak a nagybőgő szólam utolsó pultjában biztosított helyet a professzornak. Lajtha László bejött a zenekari próbára, körülnézett, majd így szólt: „Mit keres ott, az utolsó pultban, Montag tanár úr? Üljön ide előre!” A nagybőgő professzor így lett egy évig, amíg az Opera Zenekara vissza nem vette tagjai közé, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának szólamvezetője.¹³⁵

Lajtha nemcsak azt tudta, ki Montag tanár úr, de tisztában volt saját maga képességeivel is, hogy ki ő valójában. Istentől kapott tehetségét fáradtságot nem kímélve bontakoztatta ki mindannyiunk örömére. A mai táncház-mozgalom neki - precíz lejegyzéseinek, kemény gyűjtőmunkájának - köszönhetően is ily virágzó, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának megalapításával a klasszikus zenei életet gazdagította, karmesteri és szerkesztői tevékenységével a kortárs zene széleskörű megismertetésén is fáradozott. A francia zene magyarországi térnyerése is neki köszönhető.

Zeneszerzői technikájának legfontosabb ismérve a motivikus gondolkodás, az imitációk szabad alkalmazása. Témái dallamvonalának eredetiségét értékesebbnek tartja, mint a szólamok közötti összhangot. Egyházzenei alkotásaiban előszeretettel ír melizmákat, jellemzőek kvart- és kvintpárhuzamai, mixtúrái. Jól énekelhető, egyszerű motívumai egy sejtől építkeznek, dallamívei nagy részben szekundlépések sorozatából állnak. Zenei nyelvezetét meghatározza a gregorián ének és a népdal ismerete, szeretete. A kórossal ellentétben a közreműködő orgona, vagy szimfonikus zenekar szólaltatja meg a disszonanciák jelentős részét. A szöveget festi zenéjében, emellett a reneszánsz zene ismeretét a plagális fordulatok jelenléte is bizonyítja.

Életműve emberi erényeinek hű tükre. Egyénisége, jelleme, kisugárzása magával ragadta a körülötte élőket, munkatársait. A historizmust jóval megelőző, kis előadói apparátusra és vibrato nélküli játékmódra vonatkozó gondolatai felvillanyoznak, munkabírása, kulturáltsága, az új iránti nyitottsága és igényessége inspiráló, szándékos elhallgattatása pedig művei bemutatására serkentenek.

¹³⁴ Montag Lajos (1906-1997).

¹³⁵ Schunk László személyes elmondása 2016. január 20-án.

Magányosságáról Ujfalussy József is ír:

Részletező, elemző monográfiának is nehéz feladata lenne ma már annak nyomon követése, hogy Lajtha László (hozzá hasonló másokkal együtt) hogyan lett zeneéletünk nagy magánosává. Hogyan vállalta végül öntudatosan ezt a különállást, alakította következetes magatartássá a bírálat, az ellenkezés és az egyet nem értés keserű szenvedélyét. Az azonban az ő életútján is megmutatkozott, hogy elkülönülés és elkülönítés egymásnak kiegészítői. Ki tudja hol végződik az egyik és hol kezdődik a másik?¹³⁶

Végh Sándor szavai Bartókról Lajthára is igazak. Egyik budapesti koncertje alkalmából Végh Sándor ezt mondta: „Bartók a szabadság fáklója”. Talán szabad Lajtha Lászlót ezen felbuzdulva ekként tisztelnem: Lajtha az igaz, élő magyar zene tanára.

Erdélyi Zsuzsanna jegyezte le *A kockás füzetbe* Lajtha László szavait 1962. november 21-én Szombathely és Budapest között a vonaton:

A zene nem aszketizmus, hanem maga a meleg élet, meleg vér, amely él és lüktet, kacag és sír, de ott van minden taktusban. Az az igazi muzsikós, az az igazi zenehallgató, aki egészen oda tudja adni magát a muzsikának. Az a lélek, mert olyan, mint egy fehér lap, amelyre azt írhatok fel, amit akarok, és aki akár könnyesen, akár mosolyogva, gyengéden visszamosolyog reám, azt érzem, hogy egészen az enyém, hogy ujjammal áthatoltam a testén a szíve legmélyéig. Magamhoz szorítottam, s örömmön, bánaton, tragédián, szerelmen keresztül együtt tudunk repülni vele az Úr Isten napja melegítette láthatatlan Végtelenbe.¹³⁷

¹³⁶ Ujfalussy József: „Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveihez” Magyar Zene 14 (1976). 196-200. 197.

¹³⁷ Erdélyi, 77.

12. Függetlenség

12.1. Motetta

Motetta	Motet	Motet
Az embernek napjai az embernek napjai ó rövidek	Nos jours sont déterminés nos jours sont déterminés oh ils sont trop courts	Des Menschen bestimmte Zeit des Menschen bestimmte Zeit oh wie kurz gefasst
és az ő hónapjainak száma Tenálad tudva vagyon ó Uram, ó Uram!	et le nombre de nos mois est entre tes mains, tes mains, Seigneur, oh Seigneur, oh Seigneur!	und die Zahl seiner Monden seiner Monden stehet steht bei Dir fest oh Herr, oh mein Herr!
Határt vetettél néki határt vetettél néki határt vetettél határt vetettél néki	Tu nous as prescrit nos limites, tu nous as prescrit nos limites, Tu nous as prescrit prescrit nos limites	Du hast ein Ziel gesetzt Du hast ein Ziel gesetzt Du hast ein Ziel gesetzt ein Ziel gesetzt
melyet által nem hág. Mert mi csak jövevények jövevények jövevények vagyunk Te előtted és idegenek idegenek idegenek amint fejenkint a mi atyáink is.	que nous ne dépasserons point. Car nous ne sommes que des étrangers, des étrangers devant toi, Seigneur, des voyageurs, des voyageurs, des voyageurs, comme l'ont été tous, tous nos pères.	Das wird er nie überschreiten. Denn wir sind Gäste wir sind Gäste nur denn Gäste Gäste sind wir bloss vor Dir ach und Fremdlinge bloss Fremdlinge bloss Fremdlinge bloss wie einst unsere unsre Väter alle.
Ide és tova hányattatunk Ide és tova hányattatunk ide és tova hányattatunk	Pour nous, point d'arrêt sur la terre, Pour nous, point d'arrêt sur la terre, pour nous, point d'arrêt sur la terre;	Wir fahren dahin und werden verjagdt Wir fahren dahin und werden verjagdt wir fahren dahin und

		werden verjagt
és el kell mennünk és el kell mennünk és el kell mennünk mint az árnyék	nous partons bientôt nous partons bientôt, nous partons bientôt comme l'ombre	und wir verschwinden und wir verschwinden und wir verschwinden wie ein Schatten
mikor elhanyatlik mikor elhanyatlik.	quand elle décline, quand elle décline.	welche, vertrieben wird welche vertrieben wird.
Mert csak idegenek vagyunk mi, ide és tova hanyattatunk és el kell mennünk mint az árnyék mikor elhanyatlik.	Nous sommes étrangers devant Toi et voyageurs comme nos pères, nous partons bientôt comme l'ombre quand elle décline.	Und ist kein Aufhalten auf Erden Denn wir sind Fremdlinge und Gäste und wir verschwinden wie ein Schatten der vertrieben wird.
Mint az árnyék elhanyatlik mint mikor elhanyatlik az árnyék.	Comme l'ombre décline, comme l'ombre décline.	Wie ein Schatten schwindet dahin wie wenn vertrieben wird ein Schatten.

12.2. Mise

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison!	Uram irgalmaz, Krisztus kegyelmezz, Uram irgalmaz!
--	--

Gloria in excelsis Deo! Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus Te, benedicimus Te, adoramus Te, glorificamus Te.	Dicsőség a magasságban Istennek! És a földön békesség a jóakarátú embereknek! Dicsőítünk Téged, áldunk Téged, imádunk Téged, magasztalunk Téged.
Gratias agimus Tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus	Hálát adunk Neked nagy dicsőségért. Urunk és Istenünk mennyei Király,

Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe	mindenható Atyaisten. Urunk Jézus Krisztus, egyszülött Fiú.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.	Urunk és Istenünk, Isten Báránya, az Atyának Fia, Te elveszed a világ bűneit, irgalmazz nekünk! Te elveszed a világ bűneit, hallgasd meg könyörgésünket! Te az Atya jobbján ülsz, irgalmazz nekünk! Mert egyedül Te vagy a Szent, te vagy az Úr, te vagy az egyetlen Fölség, Jézus Krisztus, a Szentlélekkel együtt az Atyaisten dicsőségében Amen.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum,	Hiszek az egy Istenben, mindenható Atyában, mennynek és földnek, minden láthatónak és láthatatlannak Teremtőjében. Hiszek az egy Úrban, Jézus Krisztusban, Isten egyszülött Fiában, aki az Atyától született az idő kezdete előtt. Isten az Istentől, Világosság a Világosságtól, valóságos Isten a valóságos Istentől, született, de nem teremtmény,
consubstantiallem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex María Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio	az Atyával egylényegű; és minden általa lett. Értünk, emberekért, a mi üdvösségünkért leszállott a mennyből. Megtestesült a Szentlélek erejéből Szűz Máriától, és emberré lett. Poncius Pilátus alatt értünk keresztre

Pilato, passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.	feszítették, kínhalt szenvedett és eltemették. Harmadnapra feltámadott az Írások szerint, fölment a mennybe, ott ül az Atyának jobbján, de újra eljön dicsőségben, ítélni élőket és holtakat, és országának nem lesz vége.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam, sanctam, catholicam, et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.	Hiszek a Szentlélekben, Urunkban és életünkben, aki az Atyától és a Fiútól származik; akit éppúgy imádunk és dicsőítünk, mint az Atyát és a Fiút. Ő szólt a próféták szavával. Hiszek az egy, szent, katolikus és apostoli Anyaszentegyházban, vallom az egy keresztséget a bűnök bocsánatára, várom a holtak feltámadását és az eljövendő örök életet. Amen.
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus, qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	Szent vagy, szent vagy, szent vagy, mindenség Ura, Istene. Dicsőséged betölti a mennyet és a földet. Hozsanna a magasságban. Áldott, aki jön az Úr nevében. Hozsanna a magasságban.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	Isten Báránya, te elveszed a világ bűneit: irgalmazz nekünk. Isten Báránya, te elveszed a világ bűneit: irgalmazz nekünk. Isten Báránya, te elveszed a világ bűneit: adj nekünk békét.

12.3. Magnificat

Magnificat anima mea Dominum Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Magasztalja lelkem az Urat, és szívem ujjong üdvözítő Istenemben. Tekintetre méltatta alázatos szolgálóleányát: Íme ezentúl boldognak hirdetnek az összes nemzedékek,
Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus.	mert nagyot művelt velem ő, aki Hatalmas: ő, akit Szentnek hívunk.
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.	Nemzedékről nemzedékre megmarad irgalma azokon, akik istenfélők.
Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae, Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.	Csodát művelt erős karjával: a kevélykedőket széjjelszórta, hatalmasokat elűzött trónjukról, kicsinyeket pedig felmagasztalt; az éhezőket minden jóval betölti, a gazdagokat elbocsátja üres kézzel. Gondjába vette gyermekét, Izraelt: megemlékezett irgalmáról, melyet atyáinknak hajdan megígért, Ábrahámnak és utódainak mindörökké.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Dicsőség az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek, miképpen kezdetben, most és mindörökké. Ámen.

12.4. Trois Hymnes pour la Sainte Vierge

Sequentia de Virgine Maria

Te honorant superi matrem omnis gratiae Maria	Téged egek áldanak, minden kegyek asszonyát, Mária!
Ad Te clamant miseri de valle miseriae Maria	Bűnösök kiáltanak e siralomvölgyön át, Mária!
Audi voces terge fletus nos commenda Filio Maria	Halld szavunk, töröld le könnyünk, kérd érettünk szent Fiad, Mária!
Ut nos suo voce tua collocet in solio Maria Amen.	hogy majd trónjánál pihenjünk a Te érdemed miatt, Mária! Ámen.

Prosella Mariana (Anonymus Gallicus)

Salve, Domina caelorum, Imperatrix angelorum Dignans tamen miseros.	Üdvöz légy, mennyek Úrnője, Angyalok Császárnője, ki mégis méltatod a nyomorultakat.
Salve, mater pietatis Desolatos solans gratis	Üdvöz légy, jámborság Anyja, ki a vigasztalanokat ingyenesen vigasztalod
Quia plena gratia.	Mert kegyelemmel teljes vagy.

Canticum de Magna Hungariae Regina (Petrus Cardinalis Pázmány)

O gloriosa, o speciosa, stella luminosa; Domina mundi, mater gratiosa! Aurora surgens, lucerna lucens, sol radiis fulgens; illuminatrix, tenebras excludens.	Óh dicsőséges, óh ékességes, csillag, fényességes! Világ úrnője, kegyes anya, édes! Felkelő hajnal, lámpa, mely nem csal, nap dús sugarakkal: tőled az éj fut, s kigyullad a nappal.
Palma virtutum, nectar caelicum, odor aromatum	Virtusból pálma, egek nektárja, jóillatok árja,

Reduc errantes ad regnum paratum. Granum excussum jubar effusum sidus animosum, nostrum exaudi carmen sonorosum!	vezesd a tévelygőt a kész hazába! Zamatok magva, fények patakja, lelkeink csillagja, fordítsd figyelmed e zengő szavakra!
Lilium candens, rosa rubescens, viola redolens, Sidus aureum gremio recondens.	Fehér liliom, rőt rózsaszírom, viola-fuvalom, s az arany csillag ring öledben, hajadon.
Virgo Maria mundi gloria, duc ad caelestia, hic exulantes ut sint in patria Amen.	Szűzeknek szűze, világnak tűze, vezess égbe győzve, ne maradjunk itt honunkból száműzve! Ámen.

13. Bibliográfia

- Berlász Melinda: *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.
- Berlász Melinda: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz” *Magyar Zene* 34 1993.
- Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból*. Budapest: Püski Kiadó, 2002.
- Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica, 1992.
- Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Dobszay László: *Gregorián példatár*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzenei Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság, 1990-1997.
- Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- Fábián Imre: *A huszadik század zenéje*. Budapest: Gondolat, 1966.
- Fábián László: *Ős és utód nélkül*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2014.
- Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010.
- Horváth Márton Levente: *Egy műfaj illegalításban – Misekompozíciók Magyarországon 1949 és 1969 között*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneakadémia, 2013.
- Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Lajtha: *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.
- Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.
- Mohayné Katanics Mária: „Lajtha László - Emlékek, élmények” *Magyar Zene* 9 1993.
- Nemes László Norbert: *A Contextual Study of László Lajtha's Magnificat*. DLA disszertáció, University of Alberta Canada, 1999.
- Solymosi Tari Emőke: *Két világ között*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneakadémia, 2013.
- Ujfalussy József: „Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveire” *Magyar Zene* 14 1976.
- Weissmann János: „Lajtha László: A szimfóniák” *Magyar Zene* 17 1992.