Gyenge Enikő

Lajtha László, a vonósnégyes-szerző

A 20. század zeneszerzésében kevés ilyen impozáns kvartett-oeuvre-t találunk – mennyiségi viszonylatban csupán Milhaud, Sosztakovics és Bartók kvartettjei sorolhatók mellé. Lajtha nemzetközi zeneszerzői hírneve is egyik vonósnégyeséhez kötődik: 1929-es III. kvartettjét (op. 11) az amerikai Elisabeth Sprague-Coolidge alapítványa nemcsak jelentős pénzösszeggel díjazta, hanem számos amerikai és európai nagyvárosban támogatta a bemutatását. Előadásomban (mely egy hosszabb tanulmány része) megkísérelem felvázolni a műfaj lajthai megfogalmazásának sajátosságait, azaz:
1. mely tényezők vezethették Lajthát – számos 20. századi zeneszerzőtársával ellentétben – a kvartett-komponáláshoz (itt a mester tanulmányairól, életművének karakteréről és műfaji meghatározottságáról, a kortársak, elsősorban Bartók kvartett-művészetének hatásáról, a művek kortárs előadhatóságának szempontjairól, Lajtha kamarazene-tanári munkásságának hatásairól kell szót ejtenem)
2. hogyan nyilvánulnak meg a kvartettekben Lajtha esztétikai elképzelései és ebből következőleg milyen tipológiát képvisel a 10 vonósnégyes
3. végül bemutatom Lajtha néhány jellegzetes vonósnégyes-tételtípusát.

1. Először talán Lajtha szellemi profiljában, a zenetörténeti gyökerek tiszteletét közvetítő képzettségében, és ebből következően az életmű műfaji struktúrájában kereshetjük a magyarázatot. Egy olyan korban, amelyet a hagyományokkal való radikális szakításként új műfajok, elnevezések és struktúrák kikísérletezése jellemez, Lajthánál még a 10-20-as évek avantgarde periódusa is jellemzően klasszikus műfajokkal operál. (E körben még tán utalni sem kell a 69 opus műfaji megoszlásában megnyilvánuló sokoldalúságra.)

Technikai értelemben a kvartett műfaj kiválasztása törvényszerűnek tűnik. Zeneszerzés-tanulmányainak és személyes érdeklődésének egyik tengelyében Bach és Palestrina kontrapunktikája állott, a másikában többek között Beethoven késői vonósnégyesei – a fiatal Lajtha még a frontharcok szüneteiben is kontrapunkt-tanulmányokat végzett. Természetes hát, hogy a vonóskvartett, mint a polifonikus játékmódot igen favorizáló egynemű dallamhangszerek társulása Lajtha számára a legjobb terepnek kínálkozott, a későbbi zenekari kolorista itt még a homogén színezetű, hasonló karakterekre képes szólamok lehetőségeit értékelte. Ahogy Bartók I. vonósnégyesének elemzésében Kárpáti János kimutatta[1] az op. 131-es cisz-moll vonósnégyes hatását, Lajtha leveleiben is találkozunk éppen az op.131 konkrét inspirációjának említésével, ami aztán a III. vonósnégyes első és utolsó tételében öltött testet.

A mesterségbeli tudás elsajátításának folyamatában megfigyelhető, hogy az ifjú zeneszerző egyre többféle hangzó apparátusnak kerül a birtokába. Amint Berlász Melinda tanulmányában[2] olvashatjuk, periódusonként-évtizedenként preferált műfajok alkalmazását figyelhetjük meg. Ez a preferencia különösen jól látható az eléggé homogén képet mutató ’10-es és ’20-as évek viszonylatában. A ’10-es évek avantgarde hangú, útkereső zongoradarabjai után, a ’20-as évek Lajtha új élethelyzetéből is adódóan a kamarazene évtizedének volt mondható. 1919-ben elkezdett tanítani a Nemzeti Zenedében, és 1944-ig két tanévet

[1] Kárpáti, János: *Bartók kamarazenéje*, Zeneműkiadó Budapest, 1976. 179. o.
[2] Berlász, Melinda: „Műfajszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében I. ”, *Magyar Zene* 31 (1990), 99-107. o.

leszámítva mindvégig tanított kamarazenét, sőt három tanéven keresztül vonósnégyes játékot is.[3] Így feltűntek Lajtha közelében kamaraműveinek potenciális előadói: zenedei tanártársai, diákjai.

Hubay zeneakadémiai hegedűiskolájának hála, egymás után alakultak a kiváló magyar kvartett-együttesek. Lajtha, akinek kevés korai műve hangzott el valóban világszínvonalú előadók tolmácsolásában, nagy reményeket táplált például a Bartók-kvartettek egy részének bemutatását jegyző Waldbauer-Kerpely kvartett irányába.[4] A 20-30-as években indult több híres magyar kvartett nemzetközi karrierje: a Róth-, a Lehner-, a Végh-kvartetteké (később a Tátrai-kvartetté) és Lajtha több együttessel állt személyes – általában tanár-diák – kapcsolatban.[5] Valóban termékeny alkotó-előadó viszony alakult ki közöttük: a Róth-kvartett például nagyot lendített Lajtha karrierjén, amikor egyik 1928-as(?) párizsi hangversenyükön elhangzott Lajtha II. vonósnégyese, aminek közvetlen folyományaként született az op. 11-es III. vonósnégyes megrendelése és a már említett Coolidge-díj, amely a nemzetközi porondon ismertté tette Lajtha nevét. André Coeuroy úgy emlékszik, az 5. vonósnégyest a Végh-féle Új Magyar Vonósnégyes játékában hallotta,[6] és ismert Lajtha sokéves együttműködése a Tátrai-kvartettel, akik az utolsó négy vonósnégyes ősbemutatóját jegyezték.[7]

Fontos, talán meghatározó gyújtó hatást kell tulajdonítanunk Bartók vonósnégyeseinek is. Lajtha szoros szakmai-emberi kapcsolatokat ápolt Bartókkal, és bizonyára jelen volt a Bartók-kvartettek budapesti bemutatóin, így nemcsak a művek – nehezen túlszárnyalható – forradalmi újszerűségének hatását élhette meg, hanem egy viszonylag könnyen betanítható és előadható, a hangversenyéletben sikerrel kecsegtető műfaj ösztönzését is. A saját útját kereső, öntörvényű fiatal zeneszerző kevésbé mintát, mint inkább impulzusokat keresett Bartók vonósnégyeseiben. Ha összevetjük az időben egymás közelében keletkezett műveket, Bartók 1927 és 1934 közötti III., IV., V. vonósnégyesét, ill. Lajtha 1929 és 1934 közötti szintén III., IV., V. kvartettjeit, egy-két formai elemet leszámítva Lajtha útja határozottan más nyomvonalon halad. Úgy érezzük, szinte pedáns szándékossággal törekszik az – egyébként szintén Bartók ösztönzésére megismert – francia iskola, Ravel és a neoklasszicizmus nyelvezetébe kapaszkodva egyéni hangvételű kvartettekkel jelentkezni.

Éppen az 1929-es III. vonósnégyesben láthatjuk azonban, hogy talán Bartók fél évvel korábban hallott IV. vonósnégyesének mintájára Lajtha az életműben először alkalmaz 5-tételes felépítést.[8] Első látásra nincsen szó igazi, tükörelrendezésű hídformáról, de a tematikus

---

[3] Solymosi Tari Emőke: „A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László a Nemzeti Zenede tanára” – I. rész, *Parlando* 2007/4., 40. o.

[4] Lajtha és Waldbauerék datálható együttműködése az op. 9-es Trió-szerenád 1930-as bemutatójától kezdődik. Még ugyanabban az évben írta Lajtha a kvartettnek ajánlott IV. vonósnégyest (op.12.), talán legkevésbé populáris, előadói szempontból legkevésbé hálás kvartettdarabját, amit az együttes be is mutatott, de ezután nem játszották többet sem ezt a kvartettet, se mást Lajthától…

[5] Tanítványa volt többek között Magyar Gábor, a Székely Zoltán vezette Magyar Vonósnégyes csellistája, és Tátrai Vilmos, kedvenc hegedűse, a Székesfővárosi Zenekar, az Állami Hangversenyzenekar és a Magyar Kamarazenekar primáriusa, a Tátrai-vonósnégyes első hegedűse. Leveleiből tudjuk, hogy magánkeretek között több jelentős együttessel foglalkozott: a ’20-as években egyengette a később Amerikában híressé vált Roth-kvartett, a Végh-vonósnégyes, az 1946-os megalakulásától számos Lajtha-művet játszó Tátrai-vonósnégyes, a Lajtha-tanítvány Radnai Gábor vonósnégyese, majd az ötvenes évek végén a Bartók-kvartett útját.

[6] Lajtha-interjú a *Beux-Arts* 1936. június 19-i számában, hivatkozva: Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról,* Editio Musica Budapest 1992, 125. o.

[7] Lajtha Lászlóné feljegyzései szerint a következő külföldi vonósnégyesek játszottak Lajtha-kvartetteket: az USA-ban a Kroll-, a Paganini-, a Curtis-, az Amati-, a Roth- és a Mallory-kvartettek; Nagy Britanniában a Hurwitz- és a Martin-kvartettek; Hollandiában a Radnai-kvartett; Franciaországban a Pascal-, a Quatrocchi-, az Indig-, a Lespine-, a Végh-, a Magyar (Quatuor Hongrois) és a Parrenin-kvartettek.

[8] Először, azaz talán mégsem: hídformára utaló koncepció uralja az 1928-as Trio concertant háromtételes szerkezetét is. Kifejezetten öttételes, karaktereiben is hídforma ezen kívül a IV. (op.12) és az V. vonósnégyes (op.20), eredeti címén az 5 etűd vonósnégyesre. Nem feledve a korai zongoradarabokban kedvelt szvitszerű tételfűzéreket sem, Lajtha később visszatér a 3-4 tételes ciklikus formákhoz.

anyagok tipológiája mutat tükörszerű megfeleléseket (lásd az 1. táblázatot). Jól látható, hogy Lajtha kedvelt és a korszak műveiben szinte elmaradhatatlan tételtípusa, a lassú fúga mérsékeltté alakítva a ciklusban kiemelt, központi helyen található. A két lassú tétel, bár quasi lassú bevezetőként *attacca* kapcsolódnak a következő gyors tételhez, annyira sajátos, kerek, önálló arcéllel rendelkező zenék, hogy de facto formálisnak tekinthetjük az *attacca* jelzést.

1. táblázat

Lajtha: III. vonósnégyes				
I. Andante 3/4 (attacca) polifonikus tétel tiszta neoklasszikus hangvétellel, következetes lineáris szerkesztés k. 6 + t. 5 tematika	II. Allegro 4/4 [stb.] Rondó (concerto grosso?) forma, szólampáros felrakás, homofon jelleg, élénk, színpadias tánckarakter neobarokk hangvétel (concerto grosso) skála-tematika	III. Commodo 2/2 groteszk fúga, neoklasszikus karakter, táncos jelleg (Liszt!, Prokofjev) Téma témafej: t. 8. + t. 5. codetta: skála-tematika	IV. Poco lento 4/4 (attacca) érzelmes espressivo-karakter, váltott szólamos kantilénák (Kodály) skála-tematika	V. Vivo 4/4 Polifonikus elemekkel gazdagított szonátaforma, groteszk, neoklasszikus karakter (Beethoven: op. 131 VII. Allegro!) t. 5. + t. 8. tematika

2. Az 1930-as évektől kezdődően – miután túljutott saját forradalmain – írásaiban, tudományos munkásságában és leveleiben Lajtha esztétikai elvei általában a következő alapvetéseket fogalmazzák meg:

Zenei nyelv és újítás, közönség és művészet viszonyának vizsgálatakor általában elveti a zenén kívüli szervezőelvek alkalmazását, a közönség ízlésével, igényeivel radikálisan szembe menő alkotói módszereket, így a szerializmust is. „A disszonancia és a kifejezés új eszközei immár nem keltenek feltűnést" – állítja egy 1937-es zenetudományi előadáson.[9] Máshol így fogalmaz: „Az előző nemzedékek sorra végigvitték forradalmaikat. Büszkék voltak rá, hogy mindinkább előretörtek az avantgarde felé. A mi feladatunk az eredmények begyűjtése, hogy érett, kiegyensúlyozott, de – a félreértések elkerülése végett – nem retrospektív vagy konzervatív stílust teremtsünk. A régi korok és stílusok elmúltak, nem térnek vissza többé".[10] Ezt a kiegyensúlyozottságot a francia szellem karakterisztikumának érzi Lajtha. Kedves barátjának, Henry Barraud-nak írja 1938-ban: „A józanság, az egyensúly és a harmónia értelme a valódi élethez való kötődés; a szépség biztos megérzése; a lágyság és az erő természetes egysége; az egymásba simuló szenvedélyesség és gyengédség; a míves ékesszólás és az alapjában mégis emberi pátosz; a muzsika, amely nem (csak) tintáról és papírról szól; a nagyság, mely a lélekből és nem külső zajokból táplálkozik, és a mértéktartás… ez a fajta tartás és ez a mértéktartás!..."[11] Számára a modern zene megújulásának útja egyszerű és magától értetődő: a kulcsszó a tehetség, az egyéniség áttörése egy olyan szintetikus zenei nyelv kialakításával, amely megszabadult mind a múltba nézés, mind az öncélú nyelvújítás kényszerétől. „Vannak olyan művészek, akik mindig újra megcsinálják, azt, amit már tudnak, és vannak olyanok, akik mindig azt csinálják, amit még nem tudnak. Tudom, hogy paradoxonnak tetszik ez az állításom, de talán rávilágít arra, hogy

[9] „A közönség és a mai zene" – előadás a firenzei Maggio Musicale fesztivál alkalmával rendezett zenetudományi kongresszuson. Magyarul in: *Pásztortűz*, Kolozsvár 1941. február, 67-71. o.
[10] Chamfray, Claude: „Lajtha", *Beaux-Arts* 1936. május 1.
[11] Levél Henry Barraud-hoz 1938. február 18.

miért keres és miért bizonytalan néha még a nagymester is."[12] Zeneszerzői útján a maga részéről szinte minden műben-műfajban másképpen valósítja meg az áhított szintézist: a régi mesterek technikáinak és szellemiségének bűvöletében, a kortársaktól való különbözés erős kényszerével, a népzene elemeinek sajátos alkalmazásával, és közben, egy-egy „túl" tetszetős megoldása közben – valljuk – cinkosan kikacsintva közönségére…

Annak ellenére, hogy műveiben az évek előrehaladtával egyre közvetlenebb módon jelentkezik a népzene hatása, a Chamfray-vel folytatott 1936-os interjúban nem a népzenét tartja a zeneszerzői szintézis egyedüli lehetséges útjának. „A magam részéről nemigen támogatom a folklórt a műzenében. Úgy vélem, csakis a zeneszerző személyisége, nem pedig anyaga kölcsönözhet értéket és jelentőséget a műveknek. Tudom, hogy a népművészet és a mi művészetünk két alapvetően különböző világ." Lajtha oly csodálattal tekint a népdalra, mint egy műalkotásra, egy gazdag és tökéletes zenetörténeti képződményre, ugyanúgy, ahogy a régi korok és népi kultúrák szellemiségét összegző gregoriánra is. „Sokszor nagyon megragad a dallamvonal egy-egy fordulata, a ritmus élete, a konstrukció és a kifejezés spontaneitása, a dallamokban megnyilvánuló zenei ösztön, anélkül, hogy fel akarnám használni őket kompozícióimban."[13]

Egy 1953-as, feleségéhez írott levelében ezt olvashatjuk: „Különben népzene s én: Avasi most rakja össze a Széki gyűjtést. Megmutattam neki a Trió utolsó tételéből a *ki Erdélyből…* részt. Nem ismert rá arra a széki keservesre, amely erre inspirált. Bene, – mondtam, – benissime!"[14] A trió alatt az 1945-es *Erdélyi esték* alcímű III. vonóstriót értette a szerző, amelynek 1953-ban készítette elő a kiadását a Leduc számára. Különös ez a rejtőzködés, éppen ennek a gondolatnak a megfogalmazása és a X. vonósnégyes komponálásának egybeesése, azé a X. vonósnégyesé, amelyet „Udvarhelyszéki Suite-nek" nevezett, és amelyről azt írta fiainak: „ez az első népdalfeldolgozás, amelynek opusszámot adok."[15]

3. Ha a zeneszerző pályáját az irodalomban megszokott módon három periódusra osztjuk fel, megfigyelhetjük, hogy két ízben foglalkozott intenzíven a műfajjal: 1920 és 1930 között, a kamarazene évtizedében, amikor első négy vonósnégyesében kikísérletezte a maga számára az együttest rátalálva saját hangjára, ill. az életmű betakarító szakaszában, a szimfóniák évtizedében, amikor 1950-1953 között utolsó négy kvartettjét komponálta. A '30-as, ill. '40-es évek csupán egy-egy kvartettel gazdagították az életművet.

Amint a 2. táblázatból is látható, a kvartettek zenei nyelve és kompozíciós módszerei látszólag egyfajta egyenes vonalú fejlődés útját járják be az avantgarde hangütésű kompozícióktól kezdve az egyre áttetszőbb zenei világot képviselő neoklasszikus kompozíciókon keresztül a népzenei elemek egyre hangsúlyosabb jelenlétén át a deklaráltan népdalfeldolgozásnak nevezett utolsó opuszig.

[12] „Liszt és a modern zene", *Magyar Csillag*, 1943. április, 480-486. o.
[13] Chamfray, Claude: „Lajtha", *Beaux-Arts* 1936. május 1.
[14] Levél feleségéhez 1953. július 26.
[15] Levél fiaihoz 1954. szeptember 17.

2. táblázat

Az alkotói pálya stiláris folyamatai a vonósnégyesek tükrében									
1923-1930				1934	1942	1950-1953			
I. kvartett op.5, 2 tétel (1923)	**II. kvartett** op.7, 4 tétel (1926)	**III. kvartett** op.11, 5 tétel (1929)	**IV. kvartett** op.12, 5 tétel (1930)	**V. kvartett** op.20, 5 tétel (1934)	**VI. kvartett** op.36, 4 tétel (1942)	**VII. kvartett** op.49, 4 tétel (1950)	**VIII. kvartett** op.53, 4 tétel (1951)	**IX. kvartett** op.57, 4 tétel (1953)	**X. kvartett** op.58, 3 tétel (1953)
avantgarde →		neoklasszikus, neobarokk hangvétel, karakterek, technikák		→	népies hangvétel →		népies tematika →		népdalfeldolgozás
Bach, Palestrina, Franck		Beethoven, Liszt, Prokofjev, Ravel	Brahms, Bartók	Bartók avantgarde címválasztás: kvartett-technikai „tanulmányok”		Bartók, Kodály, Sosztakovics, Lajtha, a balettszerző, saját népdalfeldolgozások, verbunkos hang			népdalfeldolgozások stilizált
kromatika feszültség zsúfolt hangzásképgyors tételek: „a ritmus apoteózisa”		diatónia ’concerto grosso’ írásmód áttetsző formálás és karakter, „a ritmus apoteózisa”	eklektikus kromatika „a ritmus apoteózisa”	magyaros hangvétel (gyors tételek) diatonikus, áttetsző, elegáns, hangzásképneoklasszikus ízlés „a ritmus apoteózisa”		sajátos neoklasszikus-folklorisztikus eklektika magyaros tematika, verbunkos népdalszerű tematikus fordulatok, „soros” témaszerkezet „a ritmus apoteózisa”			népdalok szubjektív átköltése, cigányzenekar hangszerelés modorában, kiírt díszítések
		diatonikus, áttetsző, elegáns, hangzásképgroteszk (balettzene!) ritmusdallamok	komor, feszült, zsúfolt hangzásképvaskos felrakás, ritmusdallamok villódzó scherzo-karakter	diatonikus, áttetsző, elegáns, hangzásképritmusdallamok		népi-együttes hangzás cigányzenekar (cimbalom-utánzó kíséret) áttetsző, elegáns hangzásképeszközök látványos-színpadias eklektikája ritmusdallamok			népi-együttes hangzás cigányzenekar (cimbalom-utánzó kíséret) áttetsző, elegáns hangzásképritmusdallamok
tipikus tételtípusok kezdeményei: 1. lassú kromatikus fúga 2. induló vagy concerto jellegű diatonikus gyors tétel, ritmikus kísérettípus 3. áriaszerű lassú tétel		füzérszerű formák fúgák: Beethoven+Liszt fantáziaszerűen díszített vonósszólamok: népi hegedűstílus	lassú franciarondó, füzérszerű formák népi hegedűstílus	egyéni, érzékeny lassúk polifónia inkább linearitást jelent füzérszerű formák népi hegedűstílus		elszigetelten: visszatérés a tematikus kontrasztelemekhez és a reprízes klasszikus formákhoz füzérszerű formák népi hegedűstílus népi együttes hangzás			füzérszerű formák reprízes formák népi hegedűstílus népi együttes hangzás

Lajtha útkereső, avantgarde időszakában, a ’10-es és ’20-as években Lajtha szorosan kapcsolódik mintát nyújtó nagy elődeinek (Bach, Palestrina, C. Franck) stílusához. A vonósnégyesekben is alakuló zenei nyelv elemei: a szigorú polifónia, a kromatikus hangzás egyeduralma, egyfajta, sokszor öncélúan feszült hangvétel, vaskos hangszerkezelés, gyors tételeiben azonban már itt megjelenik későbbi egyéni tételtípusa, a motorikus (időnként concerto jellegű) energikusan gyors tételtípus. Sajátságos és később is megfigyelhető lajthai megoldás a hangszerpárokban történő hangszerelés. Két másik emblematikus tételtípus kezdeményeit is megtaláljuk már: Lajtha jelenlegi kedvencét, a lassú vagy mérsékelt, szigorúan szőtt kromatikus fúgát, valamint a kíséretes ária módjára alakított lassúzenék prototípusát.

Az 1929-es III. vonósnégyessel a kvartettműfajba is beszivárog a neoklasszikus hang. Az öt tételben számos Beethoven-, Liszt-, Ravel-, Prokofjev-áthallás van. A 131-es opusszámú cisz-moll kvartett nyitófúgájának – kissé idegesebbre hangolt – méltóságteljes vonóshangzására ismerhetünk rá a nyitó kettősfúgában. A zárótétel kezdése pedig a Beethoven-mű VII. Allegro tételének ideges gesztikájára emlékeztető módon indít. A II., III., IV. tételek az előzőkben emlegetett lajthai tételprototípusok szép példái.

A II. Allegróban megjelenik a jellegzetes Lajtha-féle gyorstétel: itt határozottan concerto grosso hangvétellel, egy motorikus ritmikai alapra konstruált, elegáns, alapvetően diatonikus elvű zene. Úgy tűnik, legfontosabb dallami szervezőeleme is a ritmus, és csak egyetérthetünk Fábián László megállapításával, mely szerint „Kodály a melódia és harmónia, Lajtha pedig a ritmus és melódia jegyében komponál”, és e markáns túlsúly miatt sokszor „szépséges témákat is ritmusnak érez a hallgató”.[16] A ritmusnak ez a hegemóniája nem él a népzenei ritmuselemek egyik legérdekesebbjével: a rendkívüli osztások és egyéb ritmikai-metrikai aszimmetriák eszközeivel. Nem, Lajtha itt a neoklasszicizmus és francia iskola talaján áll. *[Hangzó példa: III. vonósnégyes op.11. II. Allegro]*

Az 5-tételes ciklus középpontjában található mérsékelt tempójú fúga a kromatikus, sajátságosan karakteres Lajtha-tételek egyike. Groteszk csetlés-botlást idéző színpadi zene is lehetne, témája kétféle anyagból áll össze, egy ugrásokkal tagolt „ágáló” és egy levezető, skálamenetekben mozgó. A tétel egésze a Lajthára nagyon jellemző variált füzérforma, a fúgatéma és kissé diatonikusabb variánsa szabad kontrapunktikus eszközökkel kerül feldolgozásra. *[Hangzó példa: III. vonósnégyes op.11. III. Commodo]*

A IV. vonósnégyes zenei nyelve mintha kissé szigorúbb, gesztusai feszültebbek, a nagyszabású öttételes kompozíció, mindazonáltal neoklasszikus formai elemeket hordoz, például egy különleges, strófák-tagolta lassú francia rondót.

Az V. és VI. vonósnégyesek címhasználatukkal tűnnek ki: eredetileg 5, ill. 4 etűd vonósnégyesre. Zenei megformálásuk alapvetően neoklasszikus, és a gyors tételek lapidáris, derűs hangja magyaros karaktereket idéz fel. Címadásukban az avantgarde objektivitás-kultuszát véljük felfedezni, valamint a zeneszerzőből kiütköző tanárt: az V. vonósnégyes kottájának előszavában magyarázatot is kapunk arra, milyen értelmet szán szerzőjük az etűdöknek. Egy-egy technikai probléma megoldását is céljául tűzi ki (I. ritmus és telt hangzás II. „piano” játékmód és a vonókezelés finomsága – mint egy lassú keringő III. könnyed virtuozitás IV. polifónia V. pizzicato – alla marcia.), de a romantikus etűdök módjára előadási darabok is. Külön figyelmet érdemel a ’polifónia’ című tétel, Lajtha legpoétikusabb kontrapunktikus lassúinak egyike. *[Hangzó példa: V. vonósnégyes op. 20. IV. tétel – polifónia]*

[16] Fábián László: „Lajtha László művészete” *Magyar Zene* 33 (1992), 348. o.

Azon a pályán, ami Lajtha vonósnégyeseit a népzenei elemek kreatív asszimilálásához vezette, az ötvenes években keletkezett utolsó négy darab jelenti a tetőpontot. Nem tudhatjuk, hogy e populárisabb hangütésben milyen szerepe volt a Lajthát körülvevő társadalmi légkör kényszerítő hatásának, a szerzőt ismerve, szándéka ellenére aligha lehetett volna „tetszetős" művek megírására késztetni.

Ha a X. vonósnégyest maga a szerző nevezte igazi népdalfeldolgozásnak, ezért a táblázatban foglaltakra utalva eltekintünk külön elemzésétől, külön kell szólnunk a VII-VIII-IX. kvartettekről. A század nagy kvartettszerzői, Bartók és Sosztakovics letisztult stílusának hatását véljük ezekben felfedezni, és a népdalfeldolgozásokban annyira otthonos Kodályét, de meghallhatjuk Lajtha, a balettszerző hangját is. Ami viszont itt szembeötlően új, a zeneszerző szinte önfeledten merül bele a saját népdalfeldolgozások során megtalált és kipróbált verbunkos stílusba. Érdekes, ahogy kissé karikírozva jól felismerhető gyermekdal-befejezést kerekít egy harsány fanfártémának, ám a görbe tükröt azonnal leteszi, és szinte nyers őszinteségre vált. *[Hangzó példa: VII. vn. I. tétel]*

Elszigetelten ugyan, de a formaszerkezetekben visszatérnek az eddig mellőzött tematikus kontrasztelemek és a reprízes formák. Sajátos neoklasszikus-folklorisztikus eklektikának lehetünk tanúi, mely verbunkos vagy a népdalszerű tematikus fordulatokon át a népdalmotívumokból építkező tematikán keresztül a „soros" témaszerkezetekig terjed, mindig nagy gondot fordítva a ritmikus profil már említett hegemóniájára. A kvartetthangzásban megjelenik a népi bandákat idéző kíséretformula, itt-ott a cigánybandák cimbalomjátékát utánzó effektusokkal, és mindez áttetsző, elegáns, mondénnak is mondható nagyvonalúsággal. *[Hangzó példa: X. vn. I. tétel]*

Végezetül elmondható, hogy Lajtha vonósnégyesei ma nem részei a kvartettek 20. századi repertoárjának, még Magyarországon sem. Ennek csak kis részben lehet oka a darabok helyenként rendkívüli technikai nehézsége. A legutóbbi időkig a darabok CD-n nem voltak hozzáférhetők. Most készül a kvartett összkiadás a Hungaroton gondozásában – az Auer-vonósnégyes már 6 vonósnégyest feljátszott a 10-ből, kiváló kritikai visszhangot keltve – így hamarosan meghallgatható lesz ez a kiváló muzsika.