

OBSERVATOR CULTURAL

S U P L I M E N T

Lajtha László, între „cei trei mari compozitori maghiari”, împreună cu Bartók Béla și Kodály Zoltán

Continuând seria de suplimente realizate în colaborare cu revista *Observator cultural*, Institutul Balassi – Institutul Maghiar din București le oferă celor interesați de istoria muzicii maghiare și în general de cultura maghiară un bogat material despre Lajtha László, un discipol și prieten al celor două genii ale secolului trecut, Bartók și Kodály, colaborator fidel și continuator al acestora în domeniul etnomuzicologiei, dar cu o traiectorie componistică și de viață diferită față de cei doi, ales ca membru corespondent al Académie des Beaux Arts din Paris după trecerea în neființă a lui George Enescu.

Lajtha László: „Muzica în universul umanismului”

Ecaterina STAN

Numele lui Lajtha László (30 iunie 1892, Budapesta, Ungaria-16 februarie 1963, Budapesta, Ungaria) nu prea este cunoscut în România. Chiar și în țările în care cultura beneficiază de serioase susțineri financiare, banii sînt puțini. Partiturile lui Lajtha László vor fi libere la cîntat abia în 2033, cînd se vor împlini 70 de ani de la trecerea sa în neființă. Pînă atunci totul trebuie plătit. Așa cere legea dreptului de autor. Să sperăm însă că și pînă atunci, dar mai ales după aceea, va fi prezent în sălile de concert, să sperăm că nu va fi uitat. Personalitatea sa muzicală și umană îl situează cu certitudine pe un palier înalt, îl situează între cei foarte mari ai secolului al XX-lea!

■ **Compozitorul Lajtha László** are un stil atît personal, cît și înscris în sonoritatea epocii, scriitura sa simfonică este clară, temele melodice sînt puse în pagină cu mare meșteșug de orchestrator, de fin cunoscător al posibilităților fiecărui instrument, precum și al înscrierii în formă. Muzica sa este dramatică, lirică, ludică, sinceră, evocatoare, eroică!

■ **Folcloristul Lajtha László** a adăugat valori perene în sipetul în care se păstrează glasul celor mulți și anonimi, cei fără de număr, care nu reprezintă altceva decît rădăcinile din care s-au înălțat, au crescut marii creatori! Lajtha László a fost părintele a ceea ce s-a numit TÁNCHÁZ (o mișcare de păstrare și promovare a dansului și muzicii tradiționale), știind bine că ancestralul sincretism dintre sunet și mișcare trebuie memorat și dat mai departe celor tineri! Muzicianul, urmînd pilda lui Bartók Béla, avea 18 ani cînd a plecat de unul singur prin Ardeal, să adune cîntece.

■ **Profesorul Lajtha László** a fost, timp de decenii, maestrul multor generații de discipoli. În 1919 a fost numit profesor la *Nemzeti Zenede* – echivalent cu statutul unui liceu de muzică. A predat compoziție, teorie, metodică, muzică de cameră, folclor, cor. Între elevii săi de seamă se numără și dirijorul, ajuns celebru, pe nume Ferencsik János.

Lajtha László a avut poziții importante în teritoriul administrativ al culturii, i s-au adus

onoruri mari. În 1935-1938 a fost directorul universității populare la Radiodifuziunea Maghiară, unde apoi a fost și director muzical, între anii 1945-1947, înființînd Orchestra simfonică a instituției. De subliniat că, atît cît a fost în această funcție, nu a acceptat să-i fie cîntat sau difuzat nici un opus, căci așa a considerat că este cîstit. A fost o vreme președintele Societății Maghiare de Etnografie. A fost membru fondator al Consiliului Internațional al Muzicii Folclorice, cu sediul la Londra.

A fost singurul muzician maghiar membru al Academiei franceze, al celebrului Institut de France – Académie des Beaux Arts, ales în 1955, la propunerea lui Florent Schmitt, pe locul pe care George Enescu l-a părăsit prin trecerea sa în neființă!

Cît de multe a făptuit muzicianul Lajtha László în cei 71 de ani de viață, chiar dacă a fost „doar” mezinul triumviratului alcătuit și din ceilalți doi mari muzicieni maghiari-universali Bartók Béla (1881-1945) și Kodály Zoltán (1882-1967)! Desigur, educația de acasă, drămuirea cu mare știință a timpului, concentrarea spre țintele foarte importante, disciplina riguroasă, chestiuni fără de care nu se poate realiza mai nimic, i-au fost de ajutor, i-au fost dăruite parcă genetic.

S-a născut la Budapesta. Tatăl, Lajtha Pál, era industriaș, mama, Ida Wiesel, era și ea o reprezentantă clasică a solidei clase burgheze. Peste ani, la maturitate, Lajtha László notează, despre anii copilăriei, precum că primul pas spre muzică l-a făcut prin a primi lecții de pian și că primele compoziții le-a semnat la doar șase ani. Primul profesor i-a fost celebrul Szendy Árpád, apoi a fost îndrumat și de Bartók Béla, pe atunci tînăr și la început de carieră didactică. Absolvă Academia de Muzică „Franz Liszt” din Budapesta în 1913, la clasa de compoziție a maestrului Herzfeld Viktor. Părinții consideră că muzica trebuie să rămînă doar o pasiune, nu o profesiune serioasă, așadar, în 1918 își susține și teza de doctorat în drept. Pelerin al muzicii prin Europa, Lajtha László poposește în 1909 la Leipzig, la Thomas Kirche, ca să învețe de-

spre Johann Sebastian Bach, devine apoi, pentru o vreme, discipolul unui elev al lui Franz Liszt, germanul Bernhard Stavenhagen, cu care lucrează la Geneva.

Încă din adolescență petrece mult timp la Paris, Vincent d'Indy, muzicianul întemeietor al Schola Cantorum (1894), i-a fost nu numai profesor, ci și mentor, cel care l-a prezentat elitei culturale franceze. Lajtha László a avut astfel privilegiul de a asculta în prime audiții mondiale și în prezența autorilor lucrări de Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky. Mediul parizian îl dezvoltă, îl marchează, îl influențează, fără însă a-i anula zestrea spirituală maghiară, curiozitatea mereu vie îndreptată spre toate zonele artei sunetelor.

Prima conflagrație mondială îi frînge cariera de pianist. Lajtha László face războiul pe front, ca ofițer de artilerie. Oricum, cariera de compozitor îl atrăgea mult mai mult, încă din copilărie. La 22 de ani se prezintă voluntar și, între două salve de tun, își notează ideile muzicale, citește *Jean Christophe* de Romain Rolland, studiază partituri de Bach, Mozart, Beethoven, Bartók, Debussy. La începutul războiului o cunoaște pe Hollós Róza, studentă la teatru, cea care îi devine soție. Cei doi fii ai familiei Lajtha – László junior și Abel – au devenit medici, specializați în oncologie și neurologie.

După război, Lajtha László continuă să compună, lucrările sale fiind remarcate de Bartók Béla, care îl consideră pe muzicianul de 28 de ani drept foarte valoros, novator, reprezentativ. În 1930, Elisabeth Sprague-Coolidge din SUA, o doamnă bogată și generoasă cu tinerii compozitori mai cu seamă, îi comandă un cvartet ce s-a bucurat de un succes enorm, succes ce l-a propulsat pe Lajtha László în atenția specialiștilor și a melomaniilor din Europa și din Statele Unite ale Americii. Petrece mult timp la Paris. Între prietenii săi



se numără, desigur, Bartók și Kodály, dar și Paul Valéry, T.S. Eliot, Huizinga, Madariaga, Foçillon, Thomas Mann, Florent Schmitt, Debussy, Hindemith, Prokofiev, Honegger, Milhaud, Ravel, Roussel, Barraud, Poulenc, Ibert, Messiaen, Auric, Harsányi Tibor, Nadia Boulanger, Robert Casadesus, André Navarra, Jacques Chailley, precum și George Enescu și Constantin Brăiloiu.

În 1930 este ales secretar al secției de etnomuzicologie a Comitetului Internațional de Arte Populare, cu sediul la Antwerp. În 1932 este membru fondator al Societății Triton, avînd ca scop promovarea muzicii noi.

În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, Lajtha László a fost din nou pe front, în subordinea lui fiind și cei doi fii ai săi. Și-a riscat cariera de ofițer, și-a riscat viața salvînd sute de evrei de la deportare, făcîndu-le acte false, ascunzîndu-i, salvîndu-i de la o moarte sigură. Există mărturii potrivit cărora ofițerul Lajtha făcea parte și din organizația rezistenței subterane maghiare, numită Kiska. N-a ezitat nici o clipă să facă fapte temerare, eroice, pentru a împiedica ororile acelor timpuri.

În 1947, Lajtha László este invitat în Anglia, unde petrece un an, scriind muzica filmului realizat de Georg Hoellering, film intitulat *Crimă în catedrală*, pe baza unui poem dramatic al poe-

tului T.S. Eliot, laureat în 1950 cu Premiul Nobel pentru Literatură, un poem despre Thomas Becket. Filmul a fost distins cu Marele Premiu al Festivalului Internațional de Film de la Veneția. Lajtha László folosește în această par-titură secvențe din *Simfonia nr. 3*.

Ungaria era acaparată deja de comunism și prietenii i-au recomandat să nu se întoar-că în țară. Revine însă la Budapesta, unde îi este luat pașaportul și află că a fost destituit din toate funcțiile. Timp de 14 ani nu a avut pașaport, așadar nu a putut merge nici la Paris, la Academia ce l-a ales ca membru; timp de 14 ani a avut de foarte puține ori un venit, a trăit din banii primiți din vânzarea obiectelor de preț din casă.

În 1951, primește Premiul Kossuth, pe care nu îl refuză de teama represiunilor, însă banii (și nu puțini!) îi împarte prietenilor ne-voiași. A fost persecutat politic, urmărit, inte-rogat de ÁVH (instituție similară cu Secu-ritatea din România). Situația aceasta cumplită a durat până în 1962, când i s-a per-mis să iasă din Ungaria. Ultimul an al vieții l-a petrecut călătorind, invitat să-și asculte opusurile cîntate la Oslo, Londra, Strasbourg, Monte Carlo. La Paris a putut în sfîrșit să-și ocupe fotoliul de academician, să susțină conferințe la Sorbona și să se întâlnească cu editorul Alphonse Leduc. Și-a revăzut fiii, și-a cunoscut nurorile și nepoții. După câteva luni

revine în Ungaria. Plănuia cu mare entu-ziasm prime audiții, drumuri prin țară pen-tru a culege folclor... Planurile i s-au năruit în într-o clipă. S-a stins din viață în 1963, pe 16 februarie, răpus de cel de-al doilea infarct. În acele momente muzicologul Molnár Antal nota că prin muzicianul Lajtha László „au fost amplificate bunătatea, seriozitatea, cul-tura și spiritul maghiar”.

Lajtha László a fost un model atît ca mu-zician, cît și ca om. Integritatea sa, imposibili-tatea sa de a face compromisuri, noblețea idealurilor cărora s-a închinat îl înscriu în uni-versalitate, îi înscriu în universalitate lucrări-le. Există 69 de compoziții cărora Lajtha László le-a dat număr de opus, precum și doar cîte-va, probabil nu suficient de elaborate, cărora muzicianul nu le-a dat număr. În 1928 sem-nează un contract cu editura pariziană Leduc, cu care muzicianul a colaborat pînă la sfîrși-tul vieții.

Creația lui este importantă mai ales în te-ritoriul simfonic. A scris nouă simfonii: *nr. 1* - 1936; *nr. 2* - 1938; *nr. 3* - 1948, ce cuprin-de secvențe incluse și în muzica filmului *Crimă în catedrală*, prezentată în primă audiție la Londra, în 1949, de Royal Philharmonic Or-chestra, dirijată de Sir Adrian Boult; *nr. 4* - 1951, Primăvara; *nr. 5* - 1952, prezentată în primă audiție în SUA, în 1960, de Orchestra Simfonică din Cleveland, dirijată de George Széll;

nr. 6 - 1955; *nr. 7* - 1957 - Revoluția/ Toamna, inițial avînd titlul *Plîngerea martirilor*, în care sînt citate la început celebra *Marseilleza* și în final Imnul Ungariei, scris de Erkel Ferenc, Simfonie prezentată în primă audiție la Paris, în 1958, pe 26 aprilie, la Salle Pleyel, sub ba-gheta dirijorului György Lehel, în fruntea Orchestrei Radiodifuziunii Maghiare. În Un-garia acordurile simfoniei au răsunat pentru prima dată la 16 februarie 1959, Orchestra Simfonică de Stat fiind dirijată de această dată de János Ferencsik. Lucrarea a fost prezentată apoi și la Londra, Paris, München, Rotterdam, Toronto, Amsterdam și Lisabona. La București *Simfonia nr. 7* a răsunat sub cupola Ateneului Român, cu ocazia împlinirii a 60 de ani de la Revoluția maghiară din 1956, în organizarea comună a Ambasadei Ungariei la București și a Institutului Balassi - Institutul Maghiar din București. Concertele au avut loc în zilele de 27-28 octombrie 2016, în interpretarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii „George Enescu”, dirijor Dénes István (Ungaria); *nr. 8* - 1959; *nr. 9* - 1961. Există și schița celei ce ar fi fost *nr. 10*, nefinalizată. Integrala simfo-niilor a fost transcrisă pe disc de cunoscuta și solida firmă Naxos, interpretate fiind de or-chestra Filarmonicii Pannon, dirijată de Nicolas Pasquet (Uruguay). Lajtha László a compus și suite, uverturi, divertismente, două simfo-niette pentru orchestră de coarde și *Simfonia*

Les Soli pentru coarde, harpa și percuție, lucrări camerale, muzică religioasă, coruri, lieduri și piese pentru pian.

În teritoriul creațiilor religioase semnea-ză un motet, două mise, un magnificat și trei imnuri, lucrări dintre care doar una compu-să înainte de 1945, celelalte fiind date în anii cei grei de după război, poate ca și o frondă a compozitorului împotriva ateismului impus de regimul comunist.

Lajtha László a scris și o operă comică, în două acte, intitulată *Pălăria albastră*, pe un li-bret de Salvador de Madariaga, și cîteva opu-suri pentru balet.

Articole, studii, precum și cinci monogra-fii sînt dedicate folclorului. Trebuie subliniat atașamentul muzicianului pentru folclor, de-clanșat poate și prin exemplul dat de Bartók Béla și Kodály Zoltán, precum am mai amin-tit. Lajtha László a fost un model atît ca mu-zician, cît și ca om. Integritatea sa, imposibi-litatea sa de a face compromisuri, noblețea idealurilor cărora s-a închinat îl înscriu în uni-versalitate. Dorința sa, *Ars poetica* sa, a fost notată concis, într-o frază: „Dacă ar fi să-mi asum un rol în istoria muzicii, atunci acesta ar fi acela de a duce muzica în universul *uma-nismului*, de a o scoate de sub influența altor «ism-e»... să fie așa cum era ea pe vremea lui Haydn și Mozart”. —

sursă: <http://lajtha.hagyományokhaza.hu>

Prietenia dintre Bartók și Lajtha

SOLYMOSI Tari Emőke

Les trois grands hongrois - cei trei mari compozitori maghiari. Așa se vorbea în anii '30 și '40 în Franța despre Bartók, Kodály și Lajtha. Născut în 1892, la Budapesta, mai tînăr cu doar unsprezece ani decît Bartók și cu doar zece ani decît Kodály, lui Lajtha László i s-a sortit un drum greu în devenirea sa ca compozitor în umbra (sau mai degrabă în au-reola) a celor două genii. Tînărul maestru a avut ocazia să studieze cu ambii colegi ai lui la Academia de Muzică (chiar dacă numai pentru perioade scurte): cu Bartók pianul, iar cu Kodály compoziția.

Bartók îl aprecia foarte mult pe discipo-lul său atît ca instrumentist virtuoz și com-pozitor în devenire, cît și pentru caracterul său. Între cei doi s-a legat foarte repede o prietenie profundă. În anii premergători Primului Război Mondial, prînzeau împreună de mai multe ori pe săptămînă, iar în timpul războiului (cînd Lajtha a servit timp de patru ani ca ofițer de artilerie), lui Bartók i-a reve-nit un rol cu adevărat romantic: avînd în ve-dere că logodna dintre Lajtha și Hollós Róza nu era agreată de către părinții acestora, cei doi corespondau prin adresa poștală a dom-nului profesor, de la Academia de Muzică. Între maestru și discipol s-a păstrat această relație strînsă timp de decenii: Lajtha pove-tea cu mîndrie că, „atunci cînd [Bartók] a emigrat, a plecat în America, eu am fost ulti-mul pe care l-a vizitat și la care a petrecut o întreagă după-amiază”.

Ca student la Academia de Muzică, Bartók era acela care l-a îndemnat să nu cedeze pre-siunii culturale austro-germane și mai degra-bă să inspire puțin aer proaspăt parizian... Astfel că Lajtha a petrecut sistematic perioa-de mai lungi în Capitala franceză, unde a stu-diat cu Vincent d'Indy (care conducea Schola Cantorum) și a legat prietenii pe viață cu nu-meroși artiști. Majoritatea compozițiilor sale au fost prezentate mai tîrziu la Paris, din 1928 renumita firmă Leduc devenindu-i editor. Acasă [în Ungaria], fără influența marilor maeștri francezi (precum Couperin, Debussy, Ravel), nu i s-ar fi putut forma limbajul con-

siderat atît de special. Societatea pariziană Triton, fondată cu scopul promovării muzicii noi, îi avea ca membri atît pe Bartók, cît și pe Lajtha. Este semnificativ faptul că, în deschi-derea primului concert Triton s-a interpretat un cvartet de Lajtha, și nu compoziția unui maestru francez! Bartók și Lajtha au colaborat și în calitate de membri ai comitetului Ligii Națiunilor (predecesorul ONU). (Probabil că activitatea desfășurată de Lajtha în domeniul diplomației culturale a fost impulsionată tot de către Bartók, prin faptul că acesta a pro-pus delegarea prietenului său la un congres de la Praga.) Tînărul maestru s-a bucurat în Franța de mai multe recunoașteri demne de invidie: pentru cele nouă simfonii remarcabi-le care constituie coloana întregii opere a lui Lajtha a fost considerat cel mai important simfonist al secolului al XX-lea. Ilustrul scrii-tor și filozof Romain Rolland (cărui i-a de-dicat trioul nr. 2) l-a comparat cu însuși Johann Sebastian Bach. Ce și-ar mai fi putut dori un tînăr muzician? (Romanul intitulat *Jean Christoph*, pentru care Romain Rolland a primit Premiul Nobel, a fost o experiență fundamentală pentru Lajtha, și această scriere i-a fost recomandată tot de Bartók.) Ce ar fi putut dovedi mai concis respectul Franței față de Lajtha, decît faptul că în 1955 a fost ales membru al Academiei Franceze, fiind al doilea compozitor ma-ghiar, după Liszt, care se bucura de aceas-tă postură onorantă.

Compozitorul operei *Castelul prințului Barbă-Albastră* nu și-a precupețit efortul de a-l sprijini pe tînărul său prieten în afirmarea lui. De exemplu: Bartók a făcut corecturile la ciclul de piese pentru pian intitulat *Povestiri*, dedicate lui, în timp ce Lajtha lupta în Primul Război Mondial. De asemenea, a depus toate diligențele pentru a-l readuce pe Lajtha de pe front, însă fără succes. Un alt gest semnifica-tiv al lui Bartók a fost declarația dată presei în anul 1920 (cînd Lajtha avea doar douăzeci și opt de ani și abia îi apăruseră cîteva piese pentru pian): „În afară de Kodály și Lajtha nu avem compozitori valoroși”. Iar peste cîțiva

ani îl numea pe Lajtha „un compozitor extraordinar de talentat și cu spirit întreprin-zător”. În anii '20, Bartók a fost cel care a scris primul articol enciclopedic despre protejatul său. Rugat să scrie muzică de film, l-a re-comandat pe Lajtha în locul său lui Georg Höllering, care a avut chiar trei colaborări cu Lajtha și i-a înlesnit ace-s-tuia încheierea unui contract de bun augur la Londra, pentru stagiunea 1947/48.

Dar să nu uităm că Lajtha nu era doar compo-zitor, ci și etnomuzicolog, coleg destoinic al lui Bartók și al lui Kodály și, în această activitate, lăsînd moștenire o culegere de folclor muzi-cal instrumental fără de care mișcarea de promova-re a dansului popular maghiar din anii '70 [*táncház*] nici nu s-ar fi putut imagina. Stu-dentul Lajtha a început să culegă muzică tra-dițională tocmai în momentul în care îl cunos-cuse personal pe Bartók (la data primelor culegeri avînd doar optsprezece ani), cîteva din-tre primele melodii culese au fost publicate de Bartók, fiind foarte probabil că în formarea tehnicii extraordinar de precise de notare a lui Lajtha a jucat un rol important și faptul că un timp au lucrat în aceeași cameră la notarea melodiile înregistrate pe cilindri de fonograf. (Lajtha a fost distins în anul 1951 cu Premiul Kossuth, pentru activitatea sa de culegere a folclorului muzical - este adevărat că banii pri-miți i-a împărțit celor a căror viață devenise imposibilă din cauza regimului de atunci ...)

Cînd un maestru influențează în aseme-neă măsură viața unui tînăr, există pericolul ca acesta să-l copieze pe maestru. Lajtha însă a militat toată viața pentru libertatea muzica-lă și și-a urmat propria cale: „Niciodată nu mi-am dorit să fiu ca Bartók sau Kodály, și dacă am vreun merit, acela este faptul că mi-am creat propriul meu limbaj muzical”. Și cu toate că pe Bartók (alături J. S. Bach, Mozart, Debussy) l-a considerat unul dintre cele mai importante *modele*, era foarte con-știent de diferențele lor de stil. Caracteristic pentru Lajtha: în momentul în care maestrul său l-a rugat să-i transcrie *Cvartetul nr. 4* pen-



Lajtha László și Bartók Béla la culegere de folclor

tru orchestră dublă de corzi, Lajtha l-a refu-zat pe Bartók, invo_cînd diferența sonorității lor orchestrale. Pînă în prezent [2008] nu s-a cunoscut nici o lucrare compusă de Bartók, care să fi fost transcrisă de către Lajtha. Însă nu demult s-a descoperit transcripția pentru pian la patru mîini a *Suitei nr. 1* pentru orches-tră mare (*op. 3* varianta anterioară), realizată de Lajtha probabil în 1913, în perioada în care îi erau cunoscute doar compozițiile avangar-diste pentru pian. Genul pianistic pentru patru mîini nu i-a fost caracteristic nici atunci și nici mai tîrziu. În întreaga operă a lui Lajtha exis-tă doar două baletе în această versiune (com-puse în anii '40). Este un adevărat miracol că după atîta timp a apărut un manuscris a cărui existență era doar susceptibilă. Poate că cele cîteva exemple de mai sus dovedesc că tran-scripția *Suitei nr. 1* realizată de Lajtha - pe lîn-gă faptul că este o curiozitate a istoriei muzi-cii - constituie o mărturie muzicală a unei prietenii de excepție între doi compozitori. —

(din programul de sală al concertului din 14 aprilie 2008 de la Sala Bartók Béla a Palatului Artelor din Budapesta, în care s-a in-terpretat în primă audiție absolută *Suita nr. I* de Bartók Béla în transcripția pentru pian la patru mîini de Lajtha László)

Traducere de BARA Hajnal

Lajtha László: cugetări despre muzică și tradiții

Aceste cugetări au fost selectate de muzicologul Solymosi Tari Emőke, din *Lajtha László összegyűjtött írásai* (Scrieri alese de Lajtha László), volumul I, pregătite pentru tipar și adnotate de muzicologul Berlász Melinda, publicate la Budapesta în anul 1992, la Editura Akadémiai Kiadó.

sursă: <http://lajtha.hagyományokhaza.hu/>

Cugetări asupra muzicii secolului al XX-lea

„Revoluțiile muzicale din secolul al XX-lea au fost consecințe istorice absolut necesare. Fără reacțiune. Sarcina noii generații este sinteza și nu înaintarea forțată. Disonanța și noile mijloace de expresie nu mai fac senzație. Orice efect are un contraefect. Ceea ce explică tot. Să luăm de exemplu curente naționale care astăzi sînt la modă în toate țările. Muzica a avut o perioadă în care s-a dedat la stilizare exagerată, pierzînd din vedere umanismul. În curînd însă și-a făcut apariția contraefectul sub forma folclorului muzical, răbufnind cu marile sale învățături din străfundul instinctelor umane. Epoca noastră, repet, este epoca inovațiilor și a căutărilor. Trebuie să acceptăm că geniul are o mie de fețe și că nu numai atitudinea eroică și romantică ce preamărește toate gesturile umane are dimensiuni supraomenești. Trebuie să renunțăm la eroismul romantic și depozitul sonor adesea emfatic ale secolului trecut, pentru a crea imaginea și vocea umană a omului de astăzi.” („Publicul și muzica de astăzi”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 259)

„Epoca noastră – pe drept sau pe nedrept – are tendința exagerată ca toate fenomenele complexe să le privească doar dintr-un singur unghi și la întrebările complicate care apar în urma acestui punct de vedere să răspundă cu o propoziție simplă afirmativă sau de negare. Și atunci cînd se poate, și atunci cînd nu se poate. Astfel preferă să categorisească compozitorii în doar două tabere, tabăra retrograzilor, a celor care privesc în trecut, și tabăra avangardiștilor, a novatorilor. Secolul nostru îi apreciază în general pe aceștia din urmă. Pretinde ca nimeni să nu se asemene predecesorilor și apreciază că unul dintre criteriile indispensabile ale măreției adevărate este noutatea pe care o poate aduce, care neagă tot ce este vechi și răscolește totul. Versurile lui Ady le putem considera o *ars poetica* a întregului secol: *nu-mi trebuie visele visate..., nu le-oi cînta în strună celor mediocrii ..., nu te teme, vapoare, pe puntea ta e roul de mîine...* Cu toate că în istoria muzicii găsim exemple interesante care dovedesc faptul că cei mari nu privesc mereu în viitor, ci adesea își întorc privirea spre trecut.” („Liszt și muzica modernă”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 260)

„I-am cunoscut pe Schönberg și Webern pe vremea cînd încă eram student la Academia de Muzică. Primele mele opusuri au fost prezentate la Viena împreună cu compozițiile lor. Dar în vremurile acelea noi umblam pe alte căi. Severitatea, cătușele sistemului lor serialist nu erau dorite nici de Bartók, Kodály, Honegger sau Milhaud. Aveam impresia că pentru Schönberg și adeptii lui era mai important sistemul decît muzica. Iar noi ne străduiam să compunem liber, fără orice îngrădiri. Eu și astăzi declar

că cel mai mare maestru al contemporaneității este Debussy, el a fost acela care «a deschis ferestrele» cu adevărat. Nu putea fi imitat, așa cum nici Bartók și nici Kodály nu pot fi imitați, deși mulți au încercat să-l imite [pe Kodály], dar degeaba.” („Există multe căi către frumos...” [Lajtha László despre stilul muzical, despre balet și despre film], în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 297)

„Iată una din moralele vieții lui Debussy: cel care arată calea adevărată autohtonă pentru arta patriei sale, cel ale cărui rădăcini sînt adînc înfipte în tradițiile culturii autohtone, oricît s-ar strădui să creeze ceva național – dacă este un om și un artist adevărat, dacă este un geniu care se ridică deasupra celorlalți –, creația sa va căpăta importanță universală. În acest fel a devenit Debussy, cel care căuta calea franceză, una dintre călăuzele întregii Europe, a întregii lumi muzicale.” („Claude Debussy”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 279)

„Pentru Debussy nimic nu era mai important decît materialul sonor. Rupe gratiile muzicii încarcerate în acele vremuri. «Aer liber! Soare! Dreptate!» – strigă el. Curăță din materialul sonor tot ceea ce a fost atîrnat de muzică de către industriași netaleantați. Și dintr-odată, cînd sub degetele sale strălucesc muzica precum aurul pur, descoperă că deține adevărul vechilor maeștri. Astfel se transformă revoluția lui Debussy într-o revoluție constructivă, iar Debussy însuși într-un adevărat model. Nu dă indicații în ceea ce privește modul de a deveni compozitor. Nu ne oferă legi, garantînd că prin respectarea lor ajungem pe calea cea sigură a muzicii. Dimpotrivă! Ceea ce putem învăța de la el este că toată lumea trebuie să-și ducă lupta proprie. Toți cei care au încercat să-l imite pe Debussy au eșuat. Generația care i-a urmat, la început s-a întors împotriva lui. Astăzi – la 29 de ani de la moartea sa – steaua lui este în continuă ascensiune. Aproape cu toții îi elogiază. S-a recunoscut faptul că a oferit cel mai mult din ce s-a putut, a dat exemplu. A oferit cel mai mult din ceea ce s-a putut pentru că am avut ocazia să învățăm de la el libertatea. Doar talentele mari pot trăi cu libertatea. Doar celor slabi le place să imite, doar aceștia au nevoie de bandă de mers.” („Claude Debussy”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, pp. 280–281)

„Educația muzicală organizată după modelul german a promovat în țara noastră [Ungaria] spiritul muzicii germane. Oricît de mult am aprecia munca celor care au făcut atît de mult în domeniul promovării culturii muzicale maghiare, cu toții au simțit, chiar și Liszt Ferenc, că această muzică nu este muzica noastră, această limbă nu este limba noastră, acest spirit nu este spiritul nostru. Formareaoului limbaj muzical maghiar a început odată cu culegerile de folclor ale lui Bartók și Kodály, cuprinzînd și moștenirea lui Liszt Ferenc. *Cealaltă cale, ville lumière, luminile Parisului*, și nu întîmplător, ci destinul a făcut ca, în 1910, cînd Bartók Béla și Kodály Zoltán își susțineau prima seară de autor, Debussy concerta la Pesta. Cînd am făcut cunoștință cu Vaughan Williams, cu 20 de ani mai în vîrstă decît mine, l-am privit cu respect și dragoste, dar și cu simpatia convenită marului artist care a găsit *lumina latină* și mai

ales *calea reînnoirii prin folclorul muzical*.” („Vaughan Williams”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 284)

„[...] orice muzică meritorie de film trebuie să fie muzică bună, indiferent de circumstanțele, motivele și criteriile exterioare. Acest lucru este posibil doar dacă muzica răzbate și de sine stătător, adică și fără film; tocmai cum povestea trebuie să fie bună, indiferent dacă este «fotogenică» sau nu. Pentru ca muzica să fie independentă, trebuie să aibă o anumită formă. Nu există muzică bună fără formă: dacă forma este proastă, însăși muzica este proastă. Melodia, armonia, contrapunctul, ritmul și forma sînt mijloace de rang egal ale expresiei muzicale. Scot în evidență structura și forma pentru că celelalte elemente nu sînt periclitare de film. Ar fi greșit să credem că filmul nu poate fi compus «planificat» datorită schimbării cadrelor și a faptului că filmul în întregime este determinat cu exactitate din punct de vedere al timpului. Muzica, în calitate de artă temporală, definește în mod esențial echilibrul temporal. Esența formei muzicale este tocmai acest factor de timp, și nicidecum formulele și rețetele pe care le aplică compozitorii epigoni, de mîna a doua, precum aplică zurgarii diferitelor motive. Formele clasice sînt exclusiv principii structurale.” („Muzică și film”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 272)

Cugetări asupra relației dintre muzica tradițională și muzica artificială

„Cîntecul popular m-a atras prin melodia ei. La Conservator am avut ocazia să învăț armonie, contrapunct și de fapt orice, dar nu aș fi putut învăța acolo cum se scrie o melodie, cum se naște ea. Nu am vrut să imit pe nimeni. Am vrut să mă eliberez de Wagner, de cromatica veche greoaie, respectiv de academism, la fel ca și colegii mei de an, Arthur Honegger și Darius Milhaud. Am descoperit spontaneitatea, cîntecul pur și instinctiv în melodia populară și nu în melodiile fabricate conștient, adesea hiperromatizate. Am ajuns într-o situație ciudată. În Ungaria, de cele mai multe ori se scrie despre mine că cea mai importantă particularitate a muzicii mele este caracterul francez. În Franța se vorbește despre folclorul maghiar și atunci cînd eu cred și pot dovedi că în muzica respectivă nu există nici urmă de folclor. Dacă există *folklore imaginaire*, atunci elementele folcloristice din muzica mea sînt elemente ale acestui *folklore imaginaire*. Nu neg că muzica mea are caracter maghiar. Nici nu poate fi altfel. Limba maternă, cultura de acasă determină stilul fiecărui artist. Eu iubesc folclorul maghiar, dar îmi place și cunosc într-o măsură mai mare sau mai mică și muzica popoarelor din Europa, și chiar din Asia și Africa. Uneori inserez în lucrările mele, precum un moto sau un citat, cîte un cîntec popular sau o imitație de cîntec popular: maghiar, englez, francez și chiar și ale altor popare. Cu toate acestea, permiteți-mi să declar că nu-mi place muzica folcloristică. În urma răspîndirii culegerii de folclor sînt tot mai mulți com-



Lajtha László în camera de lucru

pozitori care scriu suite de dansuri populare ale diferitelor popoare. Cîntecul popular însă nu poate mîntui pe nimeni, nu poate suplini talentul și inventivitatea. Depinde de om, cum poate folosi cîntecul popular și dacă în mîinile sale acesta se transformă într-o piatră prețioasă ori într-o formulă perimată, fără suflet.” ([Despre carieră.] în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 14)

„Fiecare artist poate asimila cultura populară în măsura în care întîlnirea cu această cultură este o adevărată experiență exterioară pentru artist. În muzica maghiară se vede și se aude clar cine sînt muzicienii pentru care muzica tradițională a fost o experiență. Cît de diferite sînt creațiile lui Bartók și Kodály inspirate de folclor, față de lucrările plagiatorilor lor! Căci aceștia din urmă i-au copiat pe Bartók și Kodály pentru că nu au perceput arta populară, ci modul în care cîntecul popular i-a influențat pe Bartók sau pe Kodály. Așadar ei nu s-au apropiat de arta populară. Nu există legi care să prevadă, care să stabilească cine, ce și cum să asimileze și să beneficieze de arta populară maghiară. Efectul direct al acesteia este o inspirație formatoare de spirit și stil. Însă nu și pentru plagiatori.” („Despre muzica populară maghiară”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 148)

„Vaughan Williams și noul stil al muzicii engleze confirmă calea pe care au ales-o Bartók, Kodály și muzica maghiară. Confirmă năzuința de evadare din sălbăticiunea, fundătura romantismului, cu ajutorul *folclorului muzical*. Chiar mai mult de atît. Indică faptul că un artist este cu atît mai bine înțeles de către întreaga lume, cu cît este mai național. Această afirmație înseamnă, de fapt, că pentru un compozitor folclorul muzical este precum pămîntul pentru Antheus: sursă de renaștere, izvor de putere, dacă el rețraiește esența și umanismul folclorului, și nu formalitatea; dacă în limbajul compozitorului elementele populare se integrează atît de organic și în așa fel încît să se adreseze tuturor popoarelor. Adevăr confirmat de către cei doi coloși trecuți în neființă deja: Vaughan Williams, în Occident, și Bartók Béla, în Est, care așezați față-n față ca două statui, cu mîinile întinse unul către celălalt, stau mărturie faptului că cultura europeană este *una singură* și indivizibilă.” („Vaughan Williams”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, p. 286)



Lajtha László, Kodály Zoltán și André Navarra (Galyatető, 1960)

Cugetări asupra cercetării muzicii și dansului popular, precum și asupra transiterii tradițiilor

„Cea mai mare greșeală și cea mai mare eroare este analizarea folclorului muzical ca un organism de sine stătător, rupt din context. Folclorul muzical maghiar este parte integrantă a culturii poporului maghiar, este conectat cu ea prin mii și mii de legături ca niște vase sanguine prin care se transfuzează viață. Toate efectele la care a fost și este supusă cultura populară maghiară au influențat și folclorul muzical maghiar. Efectele directe care au contribuit la formarea folclorului muzical maghiar au putut influența cultura populară în întregime sa, poate, tocmai prin muzică... Prin poporul maghiar înțelegem acea parte a populației pământului maghiar a cărei cultură o constituie aceea pe care o produce în mod tradițional pământul, și nu cultura elevată vest-europeană. Această cultură, în mod evident, nu se găsește în orașe. Este o cultură conservată de poporul pământului, departe de oraș. Esența, particularitatea acestei culturi este aceea că se bazează pe tradiție orală. (Potrivit lui Horváth János [istoric literar maghiar], poezia începe odată cu scrisul. Este adevărat. Dar putem spune și altfel: arta populară se termină odată cu începuturile scrisului.) În arta populară nu trebuie să fim esteticieni, nici o cultură orală nu cunoaște noțiunea de frumos și urât. Cu cât mai mult ne îndepărtăm de Europa, către est, cu atât mai mult dispărește acest criteriu de estetică.” („Despre folclorul muzical maghiar”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, p. 143)

„Folclorul muzical nu este doar o floare presată, ci și viață. Legea acestei vieți trebuie analizată și ea. Căci chiar dacă putem constata, cu ajutorul folclorului comparativ, caracteristicile muzicii unui popor și gradul de interacțiune între muzicile diferitelor popoare, despre viața și utilizarea muzicii încă nu am spus nimic. Ca să înțelegem mai bine, permiteți-mi următorul exemplu. În anumite zone din Transilvania trăiesc împreună maghiari și români. Culegând muzica din zone cu populație mixtă, m-a tulburat constatarea că un cântec considerat ungurească de către locuitorii unui sat este considerat românesc de către locuitorii de ambele naționalități dintr-un alt sat, aflat la doar câțiva kilometri distanță. Degeaba dovedesc din punct de vedere gramatical că o anumită

melodie este ungurească sau românească, dacă viața contrazice gramatica.” („Cugetări privind metoda de culegere, notare și sistematizare a folclorului muzical”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, p. 163)

„Un lucru este sigur: rezultatul muncii este ideal atunci când atât culegerea, cât și notarea și sistematizarea folclorului pot fi făcute de una și aceeași persoană. Degeaba există date mecanice, documentații independente de observarea și perceperea umană, nimic nu poate suplini munca inspirată a creierului uman. Cea mai bogată și mai sigură sursă a acestei inspirații este cunoașterea materialului la fața locului. Etnomuzicologia așadar necesită, precum științele naturii, *team-work*, adică munca unui grup care lucrează împreună și fiecare aspect, cât de mărunț ar fi el, își are propriul cercetător. Grupurile de acest gen trebuie să aibă, desigur, componența corespunzătoare obiectivului propus.” („Cugetări privind metoda de culegere, notare și sistematizare a folclorului muzical”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, pp. 156-157)

„În zilele noastre, tot mai multe științe sînt interesate de materialul oferit prin înregistrările de folclor muzical: etnografia materială, etnologia generală, istoria muzicii, a dansului, lingvistica și istoria literaturii. Așadar culegătorul de folclor trebuie să satisfacă, pe cât posibil, cerințele tuturor acestor științe. Cu cât ne îndepărtăm mai mult de cultura europeană, cu atât mai puține, mai profunde și mai clar vizibile sînt aspectele sociale, mai bine spus cele cultice ale muzicii. Dansurile popoarelor primitive sînt aproape exclusiv cultice, au sens cultic obiceiurile, procesiunile, gesturile și, de asemenea, majoritatea cântecelor au caracter cultic. Amintirea și fărîme ale unor asemenea trăsături cultice sînt păstrate în Europa (în special în Europa de Est) prin cântecul legate de credințele și obiceiurile populare care trăiesc și astăzi. Majoritatea jocurilor pentru copii, cu caracter popular, au fost cîndva obiceiuri populare arhaice ale adulților, frînturi din ele ajungînd astăzi în folclorul copiilor dintr-un trecut incredibil de îndepărtat. Așadar culegătorul care descoperă o asemenea melodie trebuie să noteze și obiceiul popular de care se leagă melodia, dacă dorește să prezinte adevăratele condiții de viață ale melodiei. Trebuie să noteze coregrafia dansului, întregul parcurs al jocului pentru copii, rolul social al instru-

mentului etc. Dar nici cel mai performant gramofon nu oferă informațiile necesare în acest sens. După cum observăm din asemenea culegeri (astăzi încă incipiente), viitorul este al filmului color și sonor. Numai cu această tehnică se pot prezenta unitar toate legăturile mult ramificate ale folclorului muzical, satisfăcînd criteriile și cerințele actuale ale științei.” („Culegerea folclorului muzical”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, pp. 52-53)

„A fost o enormă bucurie pentru mine să pot călători în Transilvania, căci am ajuns în Ținutul Secuiesc și în Cîmpia Transilvaniei în 1940, jubilînd 30 ani de la prima mea culegere de folclor. În vîrfurile Dealului Hoților există un sătuc ungurească: Egyházasfalu [Vlăhița], unde în timpul culegerii am intrat în biserică să văd ce carte de cîntece se folosește. De parcă m-ar fi urmărit duhul din Vitnyéd [localitate din Ungaria], pe băncile din biserică am găsit peste tot *Cantionale de Kájoni* (1676), edițiile de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, începutul secolului al XVIII-lea. Se cînta la fel de autentic și de frumos, precum odinioară la Vitnyéd. Aici am constatat că ceea ce în timpuri apuse constituia «repertoriul» lui Tinódi și al contemporanilor săi, și în istoria literaturii și a muzicii maghiare este cunoscut sub denumirea de cîntec de vitejie sau cîntare epică avînd conținut istoric, s-a înlocuit în uzul popular cu cîntece lumești sau de alt gen mai recente, dar fiindcă multe dintre cîntecele de vitejie – chiar și în cazul lui Tinódi – se refereau la teme biblice, uneori poznașe, precum *Cîntecul lui Noe*, mi-am dat seama (mi s-a dovedit) că acestea s-au transformat în cîntece cu caracter cultic. În timpul culegerii de cîntece populare genul aceste de cîntec cultic nu l-am considerat ca aparținînd folclorului, cu excepția cîtorva cîntece gen baladă din secolele XVI-XVII, care au ca temă evenimente reale. Constatarea la care m-am referit mai înainte mi-a deschis calea către un nou domeniu vast, și anume cel al cîntecelor cultice refugiate în categoria cîntecelor religioase și care au dat naștere la mult mai multe melodii din secolul al XVI-lea decît am fi crezut vreodată.” („Dr. Lajtha László”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, p. 300)

„[...] culegerea înseamnă întoarcerea la locurile vizitate cîndva în trecut. Adevăratele antichități se află atît de adînc în suflet și în memorie, încît culegătorul, cîntărețul și muzicianul deopotrivă au impresia că totul a fost notat, și numai la a patra-cincea vizită la bătrîni deja cunoscuți sau la alții recent întîlniți ies la iveală cele rămase acolo la culegerile anterioare.” („Dr. Lajtha László”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, p. 302)

„[...] dansul popular maghiar așadar nu poate fi notat într-o formă finală asemenea cîntecului popular. Pot fi descrise doar pașii și figurile care, din cînd în cînd, revin independent și variat, această repetiție determinînd, de fapt, structura propriu-zisă a formei respectivului dans. Figurile se repetă de obicei ca variantă, într-o nouă formă, poziția dansatorului, ritmul și variațiile de amplitudine a mișcărilor oferindu-le o nouă armonie. Caracteristic acestui dans, așadar, este repetiția variată a figurilor, ordinea apariției variantelor nefiind definită. Această particularitate specifică dansului maghiar se regăsește în atît de multe domenii ale vieții maghiare, încît dansurile de acest fel pot fi numite tipic maghiare deja pe baza acestui criteriu. Acest individualism determinat nu este caracteristic doar dansului maghiar, ci tuturor manifestărilor de viață importante, cînd

maghiarul se dovedește a fi maghiar. Dansurile populare maghiare sînt manifestări străvechi, profund înrădăcinate, ale poftelor de viață, de aceea oferă un orizont larg deschis improvizației ce dovedește forța de creație a tuturor artelor populare vii, dar și creării de noi și noi variante. („Dansul țărănesc”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, pp. 184-185)

„Cîntecul și dansul maghiar nu trebuie să se predea scolastic, de către învățători, ci de către persoane care practică dansul de plăcere. Dascălul să aibă sarcina de a căuta în sat femei sau bărbați în vîrstă de spre care știe că sînt cunoscători ai tradițiilor. Să-i dea ca exemplu pe aceștia și să-i roage să dea mai departe cunoștințele lor. Important este, așadar, să reinviem mediul în care cîntecul și dansul popular sînt capabile să trăiască, și nu predarea lor în școală, sub formă de curs. Să ne dăm silința ca noua generație să poată prelua mai lesne toate valorile și comorile trecutului. Numai atunci este viabilă soluția predării în școli a cîntecului și dansului popular, cînd nu mai există nici un țăran în sat care să poată face acest lucru, și trăiesc doar ultimele crîmpeie fragile ale tradiției.” („Despre folclorul muzical maghiar”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, p. 148)

Cugetări asupra relației dintre muzică și celelalte arte

„În artă regulile rigide academice nu au nici valoare și nici importanță. Mult mai important și un deziderat mai imperativ decît orice regulă este ordinea interioară! [...] acest criteriu face conexiunea între pictură și muzică. Aparent doar, poezia este mai aproape de muzică, decît pictura. Doar aparent, pentru că nici muzica nu suportă ideea de noțiune, precum nu o suportă nici pictura. Muzica nu poate exprima noțiuni, la fel cum nici pictura nu are subiect nuvelistic. Esența ambelor arte începe acolo unde se termină lucrurile care pot fi exprimate în cuvinte; ele evocă acea profunzime a sufletului unde noțiunea, cuvîntul nu poate pătrunde. Ambele arte se înrudesesc prin capacitatea de a spune intangibilul cu ajutorul a ceva foarte material, și mai au ceva în comun: esența – care în acest caz nu are nimic de-a face cu materia – o pot exprima numai cu condiția domnării necondiționate a materiei, prin cunoașterea foarte sigură a meseriei.” („Cuvînt de deschidere la expoziția lui Medveczky Jenő”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, p. 287)

„Epoca noastră a generat două arte cu caracter colectiv: filmul sonor și radioul. Primul este o ramură artistică atît de tînără, încît aspectele evoluției sale țin mai degrabă de problematica studiourilor, decît de cea a muzicii. Multă lume consideră că filmul este, de fapt, un nou gen de dramă muzicală pe cale să se nască. Am văzut însă și filme acompaniate de o muzică modernă excelentă, care dovedesc convingerea mea că publicul larg, chiar dacă nu are o educație specială, nu refuză instantaneu arta modernă. În cazul nici unuia dintre aceste filme nu a constituit un impediment muzica zilelor noastre. Dimpotrivă! Sîntem cu siguranță în pragul evoluției. Problemele cinematografiei impun nașterea unei noi arte. Sînt de părere că producția de film, contrar incertinelor cu care se dezvoltă, poartă în sine mari oportunități pentru muzica nouă, căci forma nouă cere substanță nouă.” („Publicul și muzica de astăzi”, în *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, p. 258) —

Traducere de **BARA Hajnal**

Simfonia „Revoluționară” a lui Lajtha László

SOLYMOSI Tari Emőke



Ultima vizită în Franța (Le Bourget, 1962)

Muzică absolută sau muzică programatică?

„[...] muzica simfonică este muzică absolută, se naște din străfundul emoțiilor și al instinctului” – a declarat Lajtha László uneia dintre cele mai apropiate colaboratoare ale lui, etnografa Erdélyi Zsuzsanna. „Nu sînt adeptul muzicii programatice. Nu cred în capacitatea muzicii de a exprima elemente de noțiune” – declara cu o altă ocazie. Dacă pentru Lajtha simfonia este muzică absolută și prin ea nu și-a propus să exprime nici un program ce nu ține de muzică, putem oare să enunțăm cu convingere faptul că *Simfonia a VII-a* (Op. 63, 1957) este ecoul înfrîngerii revoluției și al luptei de eliberare din 1956? Și dacă respectăm totuși acest principiu sugerat de Lajtha și general acceptat, cît de mult putem considera această lucrare o reflexie artistică directă asupra unui eveniment istoric?

Poate că frapează punerea în discuție a acestei chestiuni, dar ea este motivată și de titlurile variate ale compoziției. Căci, la prima audiție, simfonia purta titlul de *L'automne*, adică: *Toamna*. Un titlu care face o trimitere evidentă la toamna anului 1956, însă nu putem omite faptul că *Simfonia a IV-a* a lui Lajtha (Op. 52, 1951) poartă titlul: *Le printemps*, adică: *Primăvara*, iar *Simfonia Toamna* ar putea fi perechea acesteia. Într-o scrisoare adresată de către compozitor fiilor săi, scria despre *Simfonia a VII-a* că „într-adevăr, este o simfonie foarte tragică și dramatică, revoluționară” și „poate că în timp va purta titlul de *Revolution's Symphony*”. Așadar însuși Lajtha a acceptat titlul de „Revoluționară”, utilizat astăzi. Mai tîrziu însă îi atrage atenția muzicologul Weissmann János, un fost discipol al său stabilit la Londra, că acest opus „nu are nici un titlu”. Și pentru a sublinia acest lucru, adaugă: „La Londra tot așa s-a cîntat”.

Oare cuvintele acestea le-a scris din convingere? Oare se ferea să influențeze publicul prin programul sugerat de titlu? Sau poate că, după ce au trecut niște ani de la compunerea simfoniei, a considerat că, deși a fost inspirată de evenimentele din 1956, mesajul nu se limitează la acestea? Ori era doar precaut? Pe coperta partiturii publicate în 1960 de firma pariziană Alphonse Leduc scrie așa: *Septième symphonie pour orchestre*, adică *Simfonia a șaptea pentru orchestră*. Nici vorbă de toamnă sau de revoluție... Merită așadar să pornim o anchetă, poate reușim să dezvăluim fața adevărată a *Simfoniei a VII-a*.

În căutarea răspunsului vom analiza de această dată în primul rînd declarațiile compozitorului și mai ales pe cele făcute în ultimii ani de viață colaboratoarei lui, Erdélyi Zsuzsanna. (Etnografa a notat, între anii 1960 și 1963, tot ceea ce i-a povestit Lajtha în timpul culegerilor de folclor despre lucrările sale, despre carieră și principiile sale estetice, publicîndu-le în anul 2010 cu titlul *Caietul cu pătrățele*.)

Premiera și declarația

Lajtha László nu a fost prezent la premiера mondială a simfoniei, care a avut loc în data de 26 aprilie 1958, la Paris, la Salle Pleyel, transmisă în direct și de Radiodifuziunea Maghiară. Căci întorcîndu-se la Budapesta, în toamna anului 1948, după o ședere de un an la Londra, timp de unsprezece ani nu a primit pașaport din cauza opoziției sale față de ideologia comunistă. (O singură dată i s-a permis să iasă din țară, în 1957, pentru a participa la Congresul Internațional al Consiliului de Folclor de la Copenhaga.) În pretențioasa sală de concerte, alături de opusul lui Lajtha au răsunit, în interpretarea Orchestrei Simfonice a Radioului din Ungaria, lucrări de Beethoven, Mozart și Bartók. La pupitrul dirijoral ar fi trebuit să se afle unul dintre discipolii preferați ai lui Lajtha, Ferencsik János, sub bagheta căruia a avut loc premiера mai multor opusuri ale compozitorului. Ferencsik s-a îmbolnăvit și a fost înlocuit de Lehel György, un tînar de doar 32 de ani. Premiера noii simfonii a fost un succes imens, cu un ecou important. În baza celor relatate de către cei prezenți, despre recepția lucrării Lajtha i-a scris lui Weissmann următoarele: „Publicul a aplaudat și a tropăit aproape un sfert de oră, în Salle Pleyel răsunînd interminabil aclamația «bravo»”. (În mod evident au urmat prezențări și în alte orașe occidentale.)

Criticii erau entuziasmați, aprecîind atît compoziția, cît și interpretarea, și nu au ascuns faptul că au făcut conexiune între simfonie și Revoluția maghiară din 1956. De exemplu, în critica publicată în *L'Humanité*, Georges Leon menționează faptul că, deși compoziția nu este muzică descriptivă, avînd în vedere titlul, *Toamna*, se presupune a fi muzică programatică inspirată de drama anului 1956. Henry Barraud, cel mai bun prieten compozitor al lui Lajtha, la întîlnirea noastră [cu autoarea acestui studiu] din 1992 și-a amintit de premiера la care fusese și el prezent. Era de părere că această muzică reflec-

tă înfrîngerea sîngeroasă a luptei de eliberare a maghiarilor. „Dacă putem susține că muzica exprimă cu adevărat ceva – pentru că muzica nu poate nara sau reda în imagini lucrurile, ci coboară dintr-o zonă abstractă pînă la realitatea cea mai personală și cea mai concretă, precum adevărul luptelor stradale –, atunci această compoziție reflectă violența unui popor împotriva altui popor. Cînd am ascultat la Sala Pleyel premiера absolută a simfoniei, acest lucru părea atît de evident pentru mine, încît mi-am spus: «Doamne, ce i se va întîmpla, ce-l va costa?» În pauză și după concert am colindat toate culoarele, i-am căutat pe toți criticii muzicali și i-am rugat să nu menționeze acest lucru în criticile lor. Să vorbească numai despre chestiuni muzicale și despre nimic altceva, mai ales despre întîmplările zilelor noastre. Numai că, din păcate, dacă le spui așa ceva criticilor... Articolele din presă au ajuns și la Budapesta, atrăgînd după sine audieri la poliție. Lajtha a petrecut o întreagă noapte în beciul poliției. Mi-a povestit chiar el. S-a apărat, a încercat să salveze situația, pentru că era în mare pericol [...]. Argumentul lui a fost [tot de la el știu] că muzica nu are nici o treabă cu cele întîmplătoare. Muzica este o artă abstractă, nu comunică printr-un limbaj notoriu. Prin muzică se transmit sentimente și nu întîmplări. Aceasta era poziția lui tot timpul, și i-au dat drumul”.

După premiера absolută de la Paris și înainte de 16 februarie 1959, reprezentația din Budapesta, cînd la pupitrul Orchestrei de Stat se afla deja Ferencsik János, Lajtha a dat o declarație în apărarea sa. Merită să cităm în întregime textul: „În aprilie 1958, Orchestra Simfonică a Radioului din Ungaria a interpretat la Paris *Simfonia a VII-a*. În acest concert a avut loc premiера opusului meu, care ar fi trebuit să se întîmple inițial în țară. Concertul a fost transmis și de Radioul Maghiar. Și din această transmisiune s-a putut constata că simfonia a avut un efect furtunos asupra publicului parizian. Cred că acest efect a fost îmbucurător și pentru arta muzicală maghiară, nu numai pentru mine. Cu atît mai regretabil este faptul că în explicarea acestui efect s-au amestecat și remarci cu caracter politic, nu numai artistic. De aceea consider că sînt necesare cîteva clarificări legate de aceste remarci. *Simfonia a VII-a* am compus-o în 1957. Pornirile tragice, tristețea cînd sumbră, cînd sentimentală emanată de lucrarea mea le port în mine de mulți ani, precum le-au purtat în ei toți poeții maghiari. Este de la sine înțeles, căci istoria maghiarilor este plină de evenimente tragice care nu o dată au pus problema existenței. Acest proiect, care s-a copt în mine de-a lungul a mulți ani, a fost atins de evenimentele din 1956, precum jarul este atins de adierea vîntului. Ca artist nu aș aparține poporului maghiar, dacă nu m-ar fi afectat. Căci este vorba despre un eveniment istoric tragic, în care antagonismele răbufnite între maghiari au periclitat atît cele realizate, cît și viitorul. Instrumentele muzicale tînguesc din cauza tragediilor maghiare, spun rugi pentru adevăr și citează Imnul în speranța unui viitor pașnic. De altfel toate acestea vor putea fi auzite personal de toți, cînd *Simfonia a VII-a* se va cînta și aici, acasă”.

Ciclul simfoniilor tragice

După cum a arătat și Barraud, respectiv după cum se interpretează de obicei declarația, a fost un gest de apărare al lui Lajtha, încercînd să estompeze, să atenueze faptele. Textul însă conține mult mai multe adevăruri decît pare la prima citire. Acest lucru iese la iveală atunci cînd ne confruntăm cu raționamentul lui Lajtha referitor la simfonie, citînd notițele lui Erdélyi Zsuzsanna, ce au zăcut zeci de ani într-un sertar al ei. Compozitorul n-ar fi avut nici un motiv să nu fie sincer față de colaboratoarea sa confidentă. În 1960, i-a spus lui Erdélyi următoarele: „Deja după a V-a

Simfonie am simțit o dorință arzătoare de a compune o simfonie tragică nouă, mai bună, și această dorință neconturată a evoluat în mine precum jarul ce mocnește sub cenușă. Evenimentele din '56 au descoperit, cu forța unui vînt năprasnic, jarul de sub cenușă și l-au ațîțat, transformîndu-l într-un foc ce ardea învăpăiat înlăuntrul meu. Am scris *Simfonia a VII-a* în doar cîteva săptămîni. Am lucrat cu mijloace muzicale absolute, doar fragmentul din Imn le-ar putea sugera unora perioada de geneză a lucrării...”.

Trebuie însă să comparăm acest opus cu *Simfonia a V-a* (Op. 55, 1952). Într-o scrisoare adresată lui Weissmann, compozitorul face același lucru: „Aceasta [a VII-a] este și mai tragică decît a V-a, mai masivă, mai amenințătoare”. Altădată compară *Simfonia a VII-a* cu *a VIII-a* (Op. 66, 1959), menținîndu-și cu fermitate poziția sa precum că simfonia este muzică absolută: „În această eră tragică în care trăim, succesul mondial al *Simfoniei a VII-a* mă obligă! Se spune că a trezit în oameni amintirea evenimentelor din '56; *Simfonia a VIII-a* trebuie să fie un cîntec despre viața noastră tristă. [...] Voi învălui în formele muzicii absolute un cîntec cu adevărat bărbătesc”.

După ce termină această simfonie, despre *Simfoniile a III-a, a V-a, a VII-a și a VIII-a* susține că acestea au „un mesaj variabil, care se dezvoltă”, vorbește despre o „tetralogie” în care a spus tot ce trebuie spus despre tragedie. Apoi compune ultima creație de acest gen (Op. 67, 1961) și declară: „[...] cu *Simfonia a IX-a* am terminat un ciclu. Și anume ciclul simfoniilor tragice: a III-a, a V-a, a VII-a, a VIII-a și a IX-a”.

Dar în afară de faptul că cele cinci simfonii menționate, compuse între 1948 și 1961, sînt apropiate în ceea ce privește caracterul și atmosfera lor, există oare o concepție compozițională care să creeze o conexiune mai strînsă între ele? Mai întîi să vedem care este prima piesă din seria „simfoniilor tragice”. În scrierea *Simfoniei a III-a* (Op. 45), Lajtha a fost inspirat de figura Arhiepiscopului de Canterbury, Thomas Becket, un martir din Evul Mediu, sanctificat. Această simfonie în două părți a fost compusă în 1948, la Londra, pentru un film realizat de regizorul Georg Höllering în baza dramei în versuri *Murder in the Cathedral* (*Crimă în catedrală*) de T. S. Eliot. Este important de știut că, deși este vorba despre muzică de film, Lajtha nu a compus muzică aplicată, ci piesă de concert. Filmul a fost adaptat la muzica lui: „[...] Întîi a fost muzica, la care s-au compus imaginile și povestea”. „Nu pot să repet suficient de mult că nu am scris muzică programatică, și cu toate acestea un sfînt englez, Thomas Becket, s-a rugat precum secuii.” La sfîrșitul primei părți a lucrării răsună la suflători un coral evlavios din care al patrulea vers este preluat apoi de corzi. Simfonia următoare deplînge Transilvania: „[...] față de *Simfonia a III-a*, care se mișcă în sfera Absolutului, *Simfonia a V-a* pare să se fi născut din dragostea mea pentru Ardeal”. În această piesă sînt două coraluri, unul cuprinde o rugă cu binecunoscuta melodie a Maicii Domnului (interpretată la trompetă): „Nu uita de bieții maghiari...” (Acesta a fost „imnul” maghiarimii catolice înainte de Imnul lui Kőlcsey și Erkel.) „Cînd s-a cîntat această simfonie, am fost atacat dur pentru că deplîng Ardealul. [...] Szabolcsi, Tóth Aladár, Kodály [...] m-au întrebat cum de am îndrăznit să scriu așa ceva”.

Simfonia a VII-a față de a V-a are un mesaj mai general: „reflectă toamna anului 1956” și „destinul tragic al maghiarimii” în ansamblu. Și iată că, și în această simfonie, răsună un coral, dar de data aceasta din coral se desprinde primul vers al *Imnului* Ungariei. Așadar primele trei simfonii din seria celor tragice, folosind cuvintele lui Lajtha, sînt: „III. Absolutul, V. Ardealul și VII. Destinul tragic al maghiarimii. Cînd le-am compus, nu m-am gîndit că va cuprinde întreaga fatalitate a maghiarilor: Transilvania – Ungaria – '56 – Revoluția”.

Seria continuă cu opusuri cu o valabilitate din ce în ce mai generală: „În *Simfonia a VIII-a* am vrut să mă eliberez complet de patriotism. [...] din seninătatea intangibilă, pură, veselă ajung, prin melancolie și groază, la tragedia gigantică a ultimei părți”. În această „imensă frescă tragică” apar două motive dintr-un cântec dedicat lui Rákóczi: *Jaj, régi szép magyar nép (Vai de tine, popor maghiar năpăstuit)* și *De a sasnak körme között (Dar în ghiarele vulturului)*. (Lajtha a spus el însuși că vrea să transmită „caracterul maghiar al acestor simfonii tragice” cu ajutorul unor cântece maghiare.) „Pentru prima dată am avut senzația că eu, individul, nu mai cînt doar în numele meu, ci în numele tuturor confrăților mei și, prin ei, în numele întregului meu popor.” În final, Lajtha și-a dorit o voce a cărei valabilitate este deasupra națiilor. În acest scop a apelat la melodii gregoriene sau în stil gregorian. „Am vrut să compun muzică, nu mi-am propus sub nici o formă o muzică programatică, dar ceva ce poartă totuși un mesaj, un mesaj pentru întreaga lume sau cel puțin pentru întreaga lume creștină, și nu pentru mica Ungarie. Au refuzat să-mi dea pașaport, vor să-mi taie din rădăcini legăturile prin care aparțin Occidentului. [...] Atunci s-a născut în mine ideea *Simfoniei a IX-a*, care în părțile I-III spune, prin intermediul unor citate din cântece gregoriene:

Partea I: *Libera me, Domine*

Partea a II-a: *Eripe me, Domine*

Partea a III-a: *De profundis*”.

Cu Lajtha suspină „întreaga umanitate [...] din străfundurile cele mai adînci ale durerii și tristeții epocii”. Iar compozitorul jalește „în numele și împreună cu toți cei cu inimile îndurerate: *De profundis clamavi ad Te Domine!*”. Adică: *Din adîncuri te chem, Doamne!*

Cele cinci simfonii care formează ciclul constituie așadar o exprimare tot mai general valabilă a suferinței umane, a dorinței de eliberare din această suferință și a credinței neclintite în Dumnezeu – după cum reiese din muzică. Și mai au ceva în comun: în fiecare din ele răsună la diferite instrumente câte-un gen vocal, un coral, un cântec religios maghiar, un imn, un cântec al oștii lui Rákóczi, o melodie gregoriană...

Compozitorul își linge propriile răni – la fel precum a făcut-o prin opera sa comică *Pălăria albastră*, compusă între anii 1948 și 1950, care îl evocă pe Molière și îl invocă pe Mozart (și în care găsim, de exemplu, citatul exact al unui coral la patru voci compus de Bach) –, se refugiază într-o lume de vis din fața adevărului crud al maghiarilor: „[...] am cutureiat adîncurile destinului maghiar și sărăcia lui, Strada Principală (securitatea Statului) și izolarea – poate că a trebuit să scriu simfoniile pentru a nu fi nevoit să-mi arăt rănilor precum bătrînul soldat roman rușinat. Acum, cu *Simfonia a IX-a* se încheie epoca tragediilor, și prin ea devin un om nou, în primul rînd un om european”.

Poate că privind traiectoria în ansamblu a celor cinci simfonii tragice, reușim să înțelegem mai bine locul *Simfoniei a VII-a* în întreaga operă a lui Lajtha și mesajul ei adevărat, care în realitate este mai general decît o reacție artistică la înfrîngerea revoluției și luptei de eliberare din 1956.

Muzica

Să vedem însă cum este muzica *Simfoniei a VII-a*! Lucrarea are trei părți (caracteristic pentru simfoniile lui Lajtha). „În ce privește forma *Simfoniei a VII-a*, mi-am propus ca după două părți mari să urmeze o a treia parte, mai scurtă”. În partitură sînt indicate ca durată cîte 10 minute pentru primele două părți și partea a treia mai scurtă, de 6 minute.

Conform practicii generale a compozitorului de a menționa indicațiile de tempo și de interpretare în limba franceză, partea I începe modéré (moderato, adică în tempo mode-

rat), dar după a 18-a măsură specificarea caracterului este deja agité (agitato, adică agitat). Indicația de tempo pentru partea a II-a, în mod tradițional mai domol, este lent (lento), dar după măsura a 82-a se schimbă în agité. Și tot agité este indicația de tempo pentru partea a III-a. Așadar, atmosfera întregii lucrări este dominată de agitație și zbucium.

Un aspect deosebit în orchestrație este utilizarea saxofonului. (De fapt, saxofonul este caracteristic și *Simfoniei a V-a*.) Secțiunii corzilor și instrumentelor de suflat cu un uriaș efectiv (pe lîngă instrumentele de suflat de lemn există o echipă numeroasă de alămuri: 4 corni, 3 trompete, 3 tromboane și tubă!), respectiv celor două harpe, Lajtha le alătură un parc foarte variat de instrumente de percuție și adecvat ca proporție. La începutul partiturii îi atenționează însă pe dirijori să nu creadă cumva că numărul mare de instrumente de percuție ar servi unui caracter

paniamentului harpelor și al corzilor – o melodie tristă, cu o arcuire largă, pătrunsă de nostalgie, care se interpretează, potrivit partiturii, în stil „cantabil și cu multă expresivitate”. Precum temele menționate pînă acum, și aceasta revine pe parcursul părții I, de exemplu după noua temă tensionată, amenințătoare, agité: aici (de la măsura 124) această melodie răsună imnic la corzi, ca expresie a libertății și a înălțării dorite. Aceasta poate fi tema la care Lajtha se referă ca fiind „tema speranței”. Apoi revin temele anterioare variate, însă recognoscibile. Prima parte se termină cu bății crunte ale percuției, căreia i se alătură alăturile și corzile. Ca efect, acestui pasaj îi va semăna finalul ultimei părți din simfonie, dar efecte similare vor apărea și în partea a II-a a lucrării.

O indicație neobișnuită de metru (7/8) în partea a II-a poartă în sine durere, amărăciune și tensiune interioară reprimată. Orches-



Lajtha László în compania soției și a lui Florent Schmitt (Budapesta, 1954)

zogotos și brutal. Rolul instrumentelor de percuție este îmbogățirea paletelor timbrale a orchestrei. Este vorba totuși de mai mult: numărul mare de instrumente de percuție conferă întregii lucrări un efect extrem de dramatic și are un rol în structurarea formei.

Primei părți, cu o formă de sonată liberă, îi sînt caracteristice liniile melodice largi, curgătoare, cu o arcuire generoasă, atît de frecvente la Lajtha, demarcate adesea de pasaje răpăite, interpretate la instrumente de percuție. Muzica (cu trimitere la începutul *Simfoniei a V-a*) demarează cu un țipăt de durere în fortissimo („in medias res”, după cum spune Lajtha); tema principală care se dezvoltă din acest țipăt se repetă de cinci ori pe parcursul primei părți. Numai disonanță, tensiune, motive melodice descendente, tînguitoare. După un pasaj al instrumentelor de percuție (și al celorlalte instrumente folosite precum cele de percuție) urmează un pasaj nou, agité (de la măsura 19): la corzi începe o melodie construită numai din intervale mici, care se zbate și amenință în același timp, contrapunctată de suflători. Și această melodie revine de cîteva ori pe parcursul primei părți. După apariția pasajului de delimitare interpretată de percuție, urmează un nou material (de la măsura 67): personajul principal, saxofonul, interpretează – deasupra acom-

trația este elaborată cu măiestrie. Muzica pornește într-un tempo lent, și chiar la început cornul englez, fagotul și saxofonul sînt înzestrate cu un rol principal. Corzile intonează o melodie foarte tristă (de la măsura 19), vocea lor fiind preluată de flaute – cu intervențiile sinistre ale instrumentelor de percuție și ale alăturilor. Violoncelul interpretează o superbă melodie, de inspirație populară, acompaniată de corzi, harpe și instrumentele de suflat din lemn. Începe o nouă secțiune (de la măsura 54) cu solouri la instrumentele de suflat din lemn, apoi (de la măsura 83) corzile încep să plîngă de-adevăratelea, interpretînd o melodie cu reverberație profundă de bocet (agité). După sunetele speranței atmosfera devine din nou tensionată și (de la măsura 105) răsună un marș funebru la clarinet, apoi la corn. Mai tîrziu (de la măsura 118) vioara solo interpretează, în înălțimi eterice, o melodie ornamentată în stil popular, ce aduce un mesaj de consolare dintr-o lume superioară. Această melodie mirifică este întreruptă brusc, în repetate rînduri, de intervenția cu o intensitate foarte mare a orchestrei. După acest moment saxofonul, cornul englez și (numai cu rol de semnalizare) fagotul citează începutul părții a II-a, creînd un fel de cadru. Ascultătorul simte că după această voce reprimată și după atîtea prevestiri triste trebu-

ie să urmeze o explozie, ceea ce se întîmplă în Partea a III-a. Însuși Lajtha spune că: „După două părți ultima parte scurtă explodează”.

În partea finală, agité – în mod caracteristic compozitorului – găsim mai multe citate și referiri. Chiar la început, primele patru sunete citează melodia *Marseillezei*. Pare logică invocarea devizei Revoluției franceze din 1789 – libertate, egalitate, fraternitate – în legătură cu revoluția din 1956, dar interpretarea acestui citat în cazul lui Lajtha este mult mai complexă, deoarece declarase de mai multe ori că, din numeroase puncte de vedere, îi este străin procesul început prin Revoluția franceză. Astfel că acest scurt citat poate simboliza tocmai legătura dintre Revoluția franceză și comunism. Șaisprezecimile alerte, dominate la început de către corzi și mai apoi de către instrumentele de suflat din lemn, creează o asociere cu zgomotele războiului, ni se pare adesea că auzim ropotele puștilor. Acest zgomot este întrerupt uneori de cîte o melodie mai conturată, precum tema pătrunsă de speranță (de la măsura 35) sau marșul (de la măsura 40). Însă foarte curînd intervine o schimbare radicală: undeva înainte de mijlocul părții (în măsura 57), în contrast cu tot ceea ce a fost pînă acum, în timp ce răsună clopotele, clarinetele și fagoturile interpretează un coral la patru voci, ca un simbol al umanității pure și al credinței în Dumnezeu. Mai tîrziu auzim din nou *Marseilleza*, dar cele patru sunete de această dată evocă doar ritmul (și față de original apar inversat), apoi ne întoarcem în toiul luptelor și revin temele anterioare. La sfîrșitul părții (în măsura 134) revin mult mai puternic sunetul clopotelor și corulul – o rugă pentru pace –, din care se desface ca o superbă floare melodia Imnului compus de Erkel Ferenc: „Doamne, binecuvîntează-i pe maghiarii!”. Această organicitate este esențială. Însuși Lajtha spune despre coralul final că „este compus în așa fel, încît ultimele șapte sunete ale lui [...] să coincidă cu primele șapte sunete ale Imnului”. Prima strofă a rugii este interpretată fortissimo, pentru ca pînă la ultimul sunet să descrească intensitatea. Imnul nu se continuă. Urmează un piano care crește înfricoșător și explodează într-un fortissimo al întregii orchestre: Lajtha utilizează suflătorii și corzile cu scopul de a susține percuția. De parcă omului, maghiarimii care se închină în fața lui Dumnezeu i s-ar aplica un pumn direct în față sau ar fi călcat în picioare de către o putere cruntă.

Pentru auditoriul din acele vremuri, mesajul acestui moment înmărmuritor era foarte limpede: „Și-au dat seama ce semnifică finalul simfoniei, unde încheierea coralului coincide cu începutul imnului maghiar. Tragedia poporului maghiar. A unui popor mult mai ciuntit decît Ungaria ciuntă care-și pierduse frunzele, crengile și cele mai frumoase flori” – spune Lajtha. Acest pasaj muzical însă le-a atras atenția și celor aserviți regimului comunist. Dirijorul premierei mondiale, Lehel György, își amintește de reacția la citatul din Imn și „călcarea în picioare” a acestuia „cu un ritm necruțător de percuție”, spunînd: „[...] a fost suficient ca ideologia să traducă imediat acest fragment în proză politică și să declare simfonia ca fiind contrarevoluționară. Nu cred că prin muzică se poate scrie un asemenea program sau un asemenea manifest. Aceasta este o compoziție extraordinar de frumoasă. La Paris au primit-o cu entuziasm, deși nu cred că publicul francez cunoaște motivele Imnului Ungariei”. Publicul parizian a avut ocazia unei comparări foarte interesante prin faptul că la premiera mondială [a simfoniei] s-a interpretat și *Concerto*, un opus compus de Bartók Béla cu 15 ani în urmă, în America.

Pentru Lajtha, acest opus a avut o însemnătate extrem de importantă, invocîndu-l adesea în scrisorile sale ca o lucrare de referință. Între partea a II-a din simfonie și partea a III-a din *Concerto* există o rudenie evidentă: în ambele răsună melodia sacadată a unui

bocet, respectiv câte un coral (în *Concerto* îl regăsim în partea a II-a, în *Jocul cuplurilor*). Când în corespondența lor Weissmann János susține că coralul poartă în sine sensuri mult prea definite pentru a-și găsi locul într-o simfonie, Lajtha își apără vehement opinia și aduce imediat exemple privind recurgerea la coral în creații simfonice: menționează propria sa *Simfonia a V-a*, în care sînt două coraluri (după cum am mai văzut, ar fi putut face referire și la alte lucrări ale sale), respectiv menționează că „și în *Concerto* de Bartók se regăsește coralul”. Probabil că a apelat la coral, ce conferă o stare de spirit înălțătoare, inspirat de Bartók, dar influența directă a lui Johann Sebastian Bach în acest sens este mult mai elocventă.

Lajtha în anii '50

Cînd Lajtha în declarația sa despre *Simfonia a VII-a* scrie că: „de ani de zile o port în mine...”, nu se referă numai la compozițiile anterioare, ci în general la întreaga sa viață. În ce situație se afla compozitorul în anii 1950, fiind exilat în propria lui țară? Ca să înțelegem întorsătura tragică din viața lui, trebuie să ne întoarcem în 1945. Din acest an, Lajtha era considerat o personalitate importantă, cu o poziție de conducere în viața muzicală maghiară. Timp de un an și jumătate, a fost directorul muzical al Radioului Maghiar. În 1946 i s-au încredințat conducerea Muzeului Etnografic Maghiar și elaborarea planului de lucru al acestuia, dar peste cîteva luni a fost nevoit să renunțe la această poziție. În 1947 a devenit vicepreședintele Societății Maghiare de Etnografie și director, apoi, din vara următoare, director general al unei instituții de învățămînt denumite Nemzeti Zenede (Școala Națională de Muzică). Numai că, în 1949, Zenede a fost comasat cu Școala Superioară de Muzică din Capitală (astfel născîndu-se Conservatorul de Stat de Muzică din Budapesta), prin urmare instituția pe care o conducea a fost scoasă de sub autoritatea sa. Dacă aruncăm o privire asupra activității desfășurate de Lajtha în diplomația culturală, putem menționa că a făcut parte dintre cei care, în 1947, la Londra, au înființat Consiliul Internațional al Muzicii Folclorice, păstrîndu-și calitatea de membru al conducerii pînă la sfîrșitul vieții sale – chiar dacă timp de treisprezece ani nu a putut călători în străinătate.

În calitate de compozitor, cu *Cvartetul nr. III* (Op. 11) a obținut recunoașterea Fundației „Elizabeth Sprague-Coolidge” și un substanțial premiu în bani, iar *Trioul pentru corzi nr. II* (Op. 18) a fost elogiat de însuși Romain Rolland. În perioada interbelică lucrările sale figurau adesea pe afișe în importante orașe culturale occidentale precum Parisul, unde a funcționat și editorul său, Leduc, și unde Lajtha era menționat ca unul dintre „les trois grands hongrois” („cei trei giganți maghiari”, adică Bartók, Kodály și Lajtha).

Stagiunea 1947/48 petrecută la Londra a însemnat o cotitură în destinul său. La expirarea contractului a primit mai multe invitații din Occident, iar prietenii îl sfătuiau să nu se întoarcă în Ungaria în toamna anului 1948. Fiii lui (Lajtha László junior și Lajtha Ábel, ambii personalități marcante ale lumii științifice internaționale) au povestit cît de mult s-a frămîntat tatăl lor în acea perioadă, dar rădăcinile l-au chemat acasă. Simțea că nu poate compune în altă parte. Fiii lui însă au rămas în Occident, ceea ce a agravat situația compozitorului. Era deja suspect datorită vastelor relații occidentale și editorului său parizian – ca să nu mai vorbim de originea sa burgheză –, dar nu ascundea nici faptul că ideologia comunistă îi este străină. Erdélyi Zsuzsanna a declarat în repetate rînduri că marginalizarea lui Lajtha se datora și faptului că a refuzat să ia poziție împotriva Cardinalului Mindszenty József, Arhiepiscop de Esztergom. Lajtha s-a trezit dintr-odată în

afara vieții muzicale oficiale. Nu avea serviciu, piesele lui nu prea se mai cîntau, era considerat un adept „al cosmopolitismului și formalismului vest-european”, cererea lui de a primi pașaport a fost refuzată în mod consecvent timp de paisprezece ani, astfel rupîndu-se de cea de-a doua patrie, Parisul, respectiv de viața spirituală de acolo, dar și de fiii lui și de familiile acestora, pe care nu i-a putut vedea în această perioadă.

Un timp au trăit din vînzarea picturilor și a altor obiecte de valoare ale familiei, dar în anul 1951 situația soților Lajtha s-a deteriorat, de aceea Lajtha a cerut pașaport de emigrare. Cererea lui a fost refuzată, însă s-a încercat reglementarea situației. Din fericire, Lajtha avea binevoitori, persoane care-l respectau, care l-au ajutat, precum Asztalos Sándor și Ujfalussy József, care lucrau în Ministerul Culturii Populare. În 1951, lui Lajtha i s-a decernat Premiul Kossuth, clasa I, pentru activitatea etnografică, și nu pentru activitatea componistică. Lajtha a considerat acest gest ca fiind extrem de umilitor, și oricum nu voia să accepte nimic din partea comunistilor. În consecință – pentru că premiul nu putea fi refuzat –, considerabila sumă de bani ce i s-a convenit a împărțit-o în întregime victimelor comunismului.

În același an i s-a permis să creeze un grup de culegători de folclor muzical. A primit mîină liberă în stabilirea materialului de cules și în alegerea colaboratorilor. Astfel a putut participa la culegerile de folclor de mare

În cariera lui Lajtha, anii 1950 au însemnat, pe de o parte, marginalizarea plină de amărăciune, iar pe de altă parte refugiul în creație și în munca științifică.

importantă din zonele de dincolo de Dunăre, realizînd astfel cercetarea straturilor istorice ale folclorului muzical. Grupul de culegători de folclor muzical (în care oamenii cei mai apropiați lui erau muzicologii Erdélyi Zsuzsanna, demisă din Ministerul de Externe pentru că nu voia să intre în partid, precum și Tóth Margit, o călugăriță din ordinul cistercian) i-a asigurat un venit modest, dar sigur, însă – avînd în vedere că în anii '50 era deja mai în vîrstă – călătoriile efectuate în condiții vitrege (8-10 zile pe lună) și munca de notare a culegerilor l-au epuizat.

Cu toate acestea, și-a continuat activitatea creatoare cu o intensitate nemaîntîlnită: în anii '50 (și la începutul anilor '60) a compus majoritatea simfoniilor și cvartetelor ce constituie esența operei sale și, ca o luare de poziție politică, a compus un șir de lucrări sacre: în 1950 (!) și 1952, cîte o misă (trebuie să menționăm că Lajtha era reformat, deci abordarea unui astfel de gen nu surprinde numai datorită mediului politic), în 1954 – Magnificat, în 1958 – trei imnuri dedicate Fecioarei Maria. Era un om cu coloană vertebrală, nu l-au putut înfrînge niciodată. „Drama muzicală populară”, intitulată *Fata pribegită*, care prelucrează masacrul de la Siculeni, scrisă împreună cu unul dintre cei mai buni prieteni ai săi, Tamási Áron, a fost scoasă din repertoriu după doar nouă reprezentații, fiind considerată o „incitare iredentistă, șovinistă”.

Există o scrisoare adresată fiilor săi, în 1958, care caracterizează foarte bine întreaga epocă: „[...] în stagiunea din acest an, în Ungaria, nu s-a interpretat în fața publicului nici o lucrare de-a mea; cu toate că pe afișele îndrăgitelor concerte susținute pe parcursul verii în grădina Károlyi figurează douăzeci de compozitori maghiari, începînd cu Kodály, cu cîte-o lucrare orchestrală, eu sînt

singurul compozitor omis din program. Din motive politice, evident, ceea ce mi s-a spus în față”. Documentele aflate în arhivele securității Statului maghiar stau mărturie faptului că se scriau rapoarte despre Lajtha și îi erau ascultate convorbirile telefonice. În 1955 a primit cea mai importantă distincție din viața sa: a fost ales membru corespondent al Academiei Franceze de Arte Frumoase (Institut de France – Académie des Beaux-Arts). Era al doilea compozitor maghiar, după Liszt Ferenc (ales în 1881), căruia i se acordă această recunoaștere, și de atunci un singur compozitor maghiar s-a mai bucurat de această distincție: Ligeti György, în 1998. Guvernul maghiar însă nu i-a permis lui Lajtha să plece la Paris, astfel că discursul de primire a titlului l-a ținut de-abia peste șapte ani, în 1962, cînd în sfîrșit putea să călătorească în Occident. După înfrîngerea Revoluției din 1956, Lajtha a făcut infarct miocardic. Cercetînd cauzele îmbolnăvirii, un an mai tîrziu, îi scria prietenului său, Henry Barraud: „Deja în 1949 a trebuit să-mi înăbuș sentimentul de libertate și să mă retrag într-o singurătate îngîmfată. Mereu singur, mereu în alertă, fără odihnă, fără relaxare... într-o atmosferă amenințătoare”.

Mai tîrziu a spus următoarele: „Acum vor să-mi zdruncine prestigiul, singurul lucru care mai ține sufletul în mine... încearcă să mă izoleze. De aceea nu mi se aprobă călătoriile în străinătate, de aceea le este interzis orchestrelor și soliștilor maghiari să-mi interpreteze orice compoziție în turneele lor în străinătate”. (Chiar dacă nu era interzisă în mod oficial programarea opusurilor lui Lajtha, fapt este că acestea se interpretau foarte rar. Am văzut că *Simfonia a VII-a* a avut premiera la Paris, în 1958, în interpretarea unei orchestre maghiare. Spre norocul tuturor, Lajtha avea cîțiva discipoli fideli – Ferencsik János, Tátrai Vilmos –, care au inclus în programul lor cîte-o compoziție a lui, asumîndu-și orice risc.) În cariera lui Lajtha, anii 1950 au însemnat, pe de o parte marginalizarea plină de amărăciune, iar pe de altă parte, refugiul în creație și în munca științifică. În orice caz, sub cenușă mocnea într-adevăr jarul...

Lajtha în zilele revoluției și ale luptei de eliberare

Se pune așadar problema astfel: dacă *Simfonia a VII-a* a lui Lajtha este o jelire a luptei de eliberare din 1956 – cel puțin parțial –, unde se afla el în acele zile decisive? Despre acest lucru avem mărturia exactă a lui Erdélyi Zsuzsanna, căci se aflau împreună, și cu Tóth Margit, în drumurile lor de culegere. În data de 22 octombrie au ajuns la Sopron. A doua zi au auzit vestea Revoluției, iar Erdélyi Zsuzsanna, care avea patru copii mici, n-a putut să doarmă cîteva zile din cauza grijilor. Au dus-o la spital și au sedat-o. Cînd și-a revenit, șeful secției de boli interne le-a oferit celor trei o mașină austriacă de livrări medicamente, care să-i ducă acasă. Lajtha însă – nu se știe din ce motiv – nu voia să accepte oferta. Erdélyi Zsuzsanna s-a întors repede la familia sa, însă Tóth Margit a rămas alături de Lajtha la Sopron.

Mult după 4 noiembrie au reușit să ajungă acasă cu trenul, care i-a dus pînă în gara din Ferencváros. De acolo Lajtha a făcut o oră, cărîndu-și bagajele pînă acasă, în locuința de pe strada Vác. Peste cîteva zile a suferit primul infarct, după care s-a refăcut. După recuperare, în 1957, a compus *Simfonia a VII-a*, pe care a terminat-o în decembrie. În anul următor, simfonia a avut premiera mondială la Paris. Exact la patru ani după premiera de la Budapesta, pe 16 februarie 1963, imediat după întoarcerea sa dintr-o culegere din județul Vas, la 71 de ani a suferit al doilea infarct miocardic, care i-a fost fatal.

Pro și contra în socialism

În final – ca un fel de epilog – trebuie menționată și receptarea, după moartea lui Lajtha, dar încă în perioada socialistă, a *Simfoniei a VII-a*. Este interesant că tocmai acel muzicolog, pe nume Breuer János, care a publicat studii excepționale despre Lajtha, și cu ocazia centenarului compozitorului (1992) a scris prima biografie pe adevărat complexă a acestuia, cu peste 15 ani mai devreme, în 1975, scria despre Lajtha că, dintre muzicienii maghiari, el a fost cel care, în anii '50 și '60, s-a „împotrivit” cu cea mai mare vehemență și consecvență „societății socialiste”. Dintre „numeroasele dovezi” a invocat faptul că Lajtha a jelist „înfrîngerea contrarevoluției maghiare” printr-o simfonie.

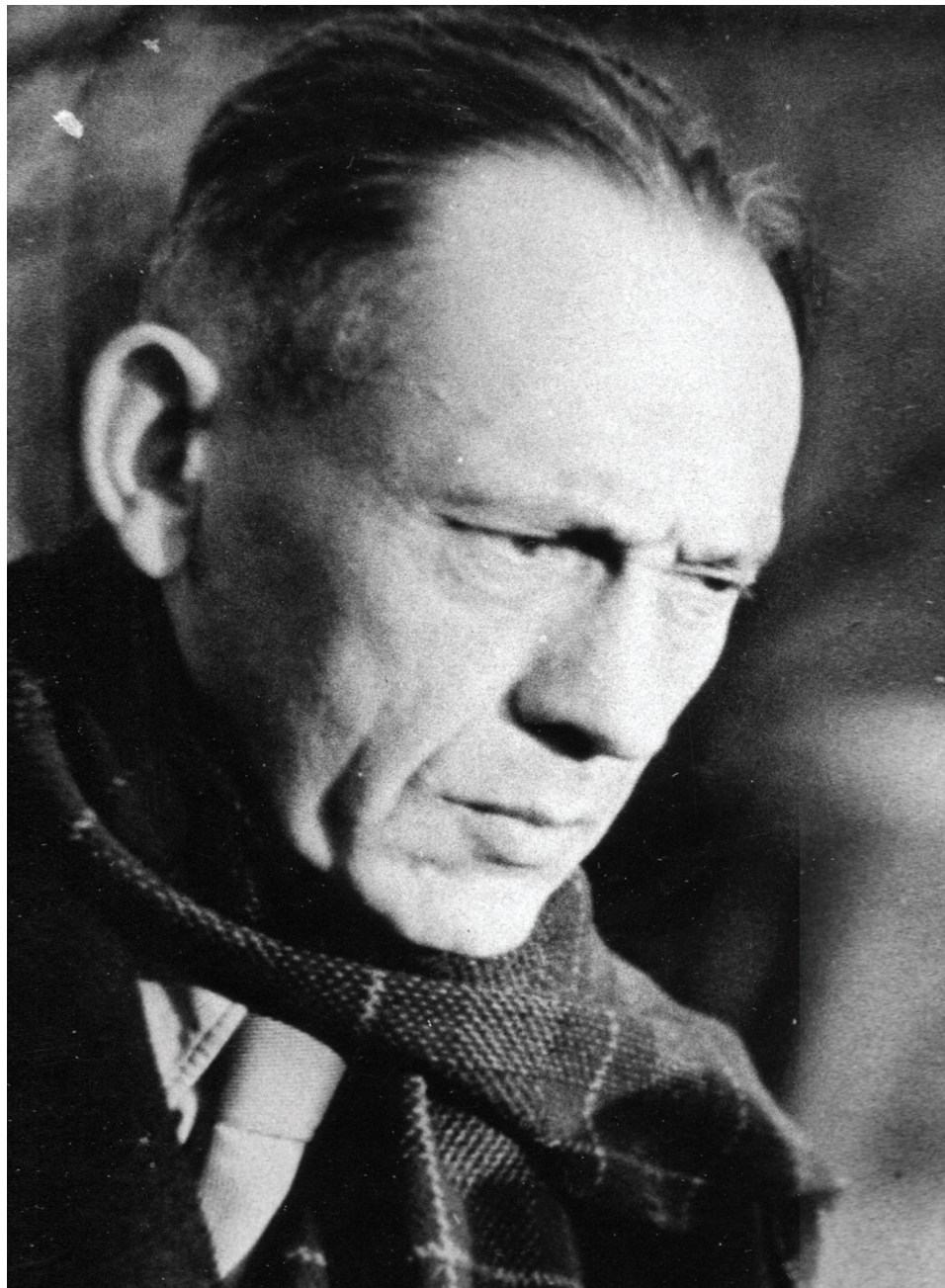
Lajtha părăsise deja această lume de 12 ani, însă un astfel de enunț, în anii '70, a împiedicat în mod vădit interpretarea compozițiilor sale, respectiv aprecierea obiectivă a operei lui componistice. (Și ca să rămînem la *Simfonia a VII-a*, în memoriile citate deja ale dirijorului Lehel György, acesta a spus că lucrarea s-a putut înregistra la Radioul Maghiar de-abia în 1983, deci la 25 de ani după premiera mondială. Iar discul cu această simfonie a apărut în 1994, la o editură străină, Marco Polo.)

Istoricul și esteticianul Ujfalussy József, care la începutul anilor '50 îl ajutase atît de mult pe Lajtha în cadrul Ministerului Culturii Naționale, iar prin Premiul Kossuth și înființarea grupului de culegere de folclor i-a făcut viața mai suportabilă într-un moment cînd acesta se afla într-o situație insuportabilă, a ripostat rapid la judecata sumară a lui Breuer, apărîndu-l pe Lajtha. A prezentat viața compozitorului, legăturile lui cu Parisul, faptul că „și-a ales un drum diferit” față de Bartók și Kodály, devenind „marele singuratic al vieții noastre muzicale”, un „străin”. A vorbit despre caracterul uman al lui Lajtha, „despre spiritul său mereu critic și dorința lui de mai bine și de nou”, despre principalitatea lui. A povestit cum Lajtha „și-a asumat neînfriecat riscurile ajutorării celor prigonii” în timpul ocupației germane. A scos în evidență faptul că, în perioada instalării comunismului, compozitorul – care ar fi putut rămîne în Occident – s-a întors în Ungaria: „A venit acasă atunci cînd în toată țara asta nu exista un colțșor pentru el. Nu s-a întors din drum, a rămas acasă și a muncit aici. S-a retras și mai mult, și numai cei mai apropiați prieteni de-ai lui știau că – spre rușinea noastră – se confruntă cu probleme grave de supraviețuire”.

Ujfalussy a încercat să apere *Simfonia a VII-a* susținînd că Lajtha nu a comemorat înfrîngerea Revoluției (numită pe-atunci contrarevoluție), ci a faptului în sine: „Lajtha, la fel ca cele mai mari personalități contemporane lui, inclusiv Ady, Bartók și Kodály, era profund pătruns de sentimentul tragismului maghiar conform tradiției romantice. Această trăire a fost adîncită înzecit de experiențele proprii. Căci această contrarevoluție s-a alăturat șirului de tragedii naționale”. Dacă ne amintim de declarația lui Lajtha despre acest opus, putem constata o similitudine în argumentație. Ujfalussy – citîndu-l pe muzicologul Szabolcsi Bence – își încheie eseul astfel: „E timpul să-i oferim și lui Lajtha László satisfacție morală”.

Să nu uităm că Ujfalussy și-a scris articolul în 1976. Atunci, în acel regim, în situația politică dată, o astfel de susținere a lui Lajtha era un gest de curaj maxim. Tot de „satisfacție morală” ține și străduința noastră de a privi personalitatea și lucrările lui Lajtha în sistemul relațional muzical, estetic, psihologic și istoric complex în care s-au născut. Intenția mea a fost ca prin această scriere, prin analizarea circumstanțelor *Simfoniei a VII-a*, „revoluționare” să adaug un mozaic la considerațiile lui Ujfalussy. (Articol apărut în Magyar Művészet, anul IV, nr. 4, decembrie 2016, p. 97) —

Traducere de BARA Hajnal



12.12.2018
19.00
Gina Patrichi 8

serată muzicală LAJTHA László est

în program / műsoron:

Lansare

Suplimentul Lajtha publicat de Revista
Observator Cultural, în seria *Trei
compozitori maghiari din secolul XX*
(Bartók, Kodály, Lajtha)

Lapbemutató

Observator Cultural Lajtha-melléklete
*A 20. századi három nagy magyar
zeneszerzője* (Bartók, Kodály, Lajtha)
sorozatban

Recital cameral

Szerenadă pentru trio de corzi, op. 9
Cântece populare maghiare
pentru voce și pian
Șase piese pentru pian op. 14

Kamarakonzert

Szerenád vonóstrióra, op. 9
Magyar népdal
énekhangra, zongorakísérettel
Hat zongoradarab op. 14

Expoziție

*Capitole din viața compozitorului
Lajtha László*

Kiállítás

*Fejezetek a zeneszerző
Lajtha László életéből*

prezintă / bemutatja
Ecaterina Stan
muzicolog / zenetudós

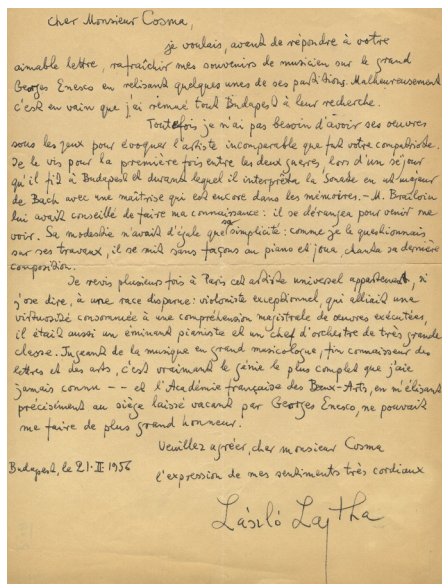
invitată de onoare / díszvendég
Gyurkó Csilla

participă / közreműködik
Borsos Edith, Csendes László, Florin Matei, Iancu Theodor, Cătălin Răducanu

 Institutul Balassi
Institutul Maghiar
din București

Lajtha László despre George Enescu

O scrisoare din 1956 către muzicologul Viorel Cosma



Stimate Domnule Cosma,

Aș fi vrut, înainte de a răspunde amabiliei dumneavoastră scrisori, să-mi împrăstiez amintirile de muzician legate de marele George Enescu recitind câteva dintre partiturile lui. Din nefericire, am răscolit în zadar întreaga Budapestă în căutarea lor.

Totuși, nu e nevoie să am în fața ochilor operele sale pentru a-l evoca pe artistul fără seamăn care a fost compatriotul dumneavoastră.

L-am văzut prima dată în perioada dintre cele două războaie, cu ocazia unui sejur al său la Budapesta, când a interpretat *Sonata în Do major* de Bach cu o măiestrie de care ne aducem încă aminte. Domnul Brăiloiu îl sfătuipe să mă cunoască: s-a deranjat să vină să mă vadă. La el, modestia nu era egalată decât de simplitate: când l-am întrebat despre lucrările sale, s-a așezat fără nici o ceremonie la pian și a cântat și fredonat ultima sa compoziție.

L-am revăzut de mai multe ori la Paris pe acest artist universal, aparținând, aș îndrăzni să spun, unei rase dispărute: violonist excepțional, ce îmbina o virtuozitate desăvârșită cu o înțelegere magistrală a operelor executate, era, în același timp, un eminent pianist și un dirijor de mare clasă. Gândind muzica precum un mare muzicolog, fin cunoscător al literaturii și artei, este într-adevăr geniul cel mai complet pe care l-am întâlnit vreodată...

Și Academia Franceză de Arte Frumoase, alegându-mă chiar pe locul lăsat vacant de către George Enescu, mi-a făcut cea mai mare onoare.

Vă rog să primiți, stimate domnule Cosma, expresia sentimentelor mele cordiale,

Budapesta, 21.II.1956

László Lajtha

Scrisoarea se află în patrimoniul Muzeului Enescu din București, căruia îi mulțumim pentru acordul de publicare a acestei scrisori.

Supliment realizat în colaborare cu Institutul Balassi –
Institutul Maghiar din București

cu sprijinul Ministerului Afacerilor Externe și Comerțului Exterior
din Ungaria

 Institutul Balassi
Institutul Maghiar
din București

 Külgazdasági és
Külügyminisztérium



Kodály Year
Zoltán Kodály (1882-1967) anniversary
Celebrated in association with UNESCO

Kodály-év
Kodály Zoltán (1882-1967) évfordulója
Az UNESCO-val közösen ünnepe

Acest supliment conține fotografii puse la dispoziția noastră prin bunăvoința moștenitoarelor Gyurkó Csilla și Gyurkó Tünde, de către cercetătorii Institutului de Muzicologie al Academiei de Științe din Ungaria: Dalos Anna și Ozsvárt Viktória, din moștenirea Lajtha, păstrată în Arhiva muzicală maghiară a secolelor XX-XXI.

Redactori-coordonatori: **BARA Hajnal** (Institutul Balassi),
Ovidiu ȘIMONCA (*Observator cultural*)

Corectură: **Alina CIULACU, Mirela VIȘAN** (*Observator cultural*)

Layout: **Maria VLĂDULESCU** (*Observator cultural*)

Institutul Balassi – Institutul Maghiar din București
Strada Gina Patrichi nr. 8, 010449, București, România
Telefon: 0040 21 317 00 90
Site: www.bukarest.balassiintezet.hu/ro/
Facebook: facebook.com/InstitutulMaghiar/