

Tari Lujza

Lajtha László hangszerkutatói, mai tanulságokkal.<sup>1</sup>

1992., a Lajtha centenárium óta megsokasodtak a Lajtha László zeneszerzői, népzeneudósi és tudományszervezői tevékenységével kapcsolatos munkák. A tudós Lajtha életművének van azonban egy olyan része, amely az általános jellegű méltatáson kívül ma sem igazán kelt érdeklődést. Ez hangszerkutatói tevékenysége, mely a Dincsér Oszkárral közösen írt szentesi tekerőt<sup>2</sup> és részben a tárogatót<sup>3</sup> leszámítva, nem sok figyelemben részesül a hazai és nemzetközi szakirodalmi hivatkozásokat tekintetbe véve. A külföldi lexikonok jóformán nem is tudnak ilyen munkásságáról, de a Magyarország Zenei Története I.<sup>4</sup> és II.<sup>5</sup> kötetének Hangszerek, együttesek fejezete, ill. irodalma sem hivatkozik hangszer-történeti tanulmányaira.<sup>6</sup>

Hangszerkutatói munkáját egyedül Berlász Melinda méltatta röviden 1984-ben megjelent könyvében.<sup>7</sup> Joggal állapította meg, hogy az egyes hangszer-, hangszercsoport leírások a hangszer-történeti és zenei-történeti ismeretek közvetítésén túl egyben pontos muzeológiai tárgy-leírások, melyeket a gyűjteményvédelmi követelményekre illetve a muzeális hangszer-állomány növelésére tett figyelemfelhívások, javaslatok egészítenek ki. A hangszerábrázolásokról írt tanulmánya pedig egyúttal a hazai ikonográfiai kutatás korai jelentkezése.<sup>8</sup>

Hézagpótlónak szánt írásom célja felhívni a figyelmet Lajthának a modern hazai hangszerkutatói megalapozásában végzett munkájára. Majd 100 évvel a tanulmányok megjelenése után azonban arra is felelnünk kell az időközben alaposan kiszélesedett hangszerkutatói eredmények birtokában, hogy vajon jogos-e a csend Lajtha

---

<sup>1</sup> Az MTA BTK Zenei Tudományi Intézetében 2013. február 16-án az 50 éve elhunyt Lajtha László emlékére tartott emléknapon elhangzott előadás írott változata.

<sup>2</sup> Lajtha-Dincsér 1939. Újrakiadását ld. Berlász 1992: 228-236.

<sup>3</sup> Lajtha 1923., 1928. Újrakiadását ld. Berlász 1992: 189-190., 201.

<sup>4</sup> Rajeczky 1988.

<sup>5</sup> Bárdos 1990.

<sup>6</sup> Nem tért ki ilyen irányú munkássága bemutatására a Hagyományok Házában 2009-ben megrendezett kiállítás sem. Ld. Pávai 2009.

<sup>7</sup> Ld. „A hangszer-történeti kutató” c. fejezetet Berlász 1984: 81-91.

<sup>8</sup> Berlász 1984: 86-87.

hangszerkutatói körül. Helytállóak-e megfigyelései mai tudásunk szerint? Véletlen-e, hogy e tárgyú munkái a centenáriumi újrakiadás ellenére<sup>9</sup> alig hasznosulnak, vagy az ok csupán itthoni hangszerkutatóink állásában, a külföld oldaláról nézve pedig a tanulmányok magyarnyelvűségében keresendő?

Tény, hogy külföldön e munkákat nem ismerhették meg keletkezésük idejében, itthon pedig azokban az években nem akadt még senki, aki a szorosán vett hangszerkutatót folytatta volna. Ifjú kutatóként lelkesen vettem rá magamat Lajthának az 1920-as években írt hangszer-tanulmányaira. Ám be kell vallanom, hogy amikor az 1990-es évektől a Magyar Nagylexikon számára éveken keresztül hangszer szócikkeket írtam, köztük a Lajtha által tárgyalt lantról<sup>10</sup> és általa is említett egyéb lanttípusú hangszerről, mint theorba,<sup>11</sup> colascione,<sup>12</sup> chitarrone,<sup>13</sup> pandora<sup>14</sup>, koboz<sup>15</sup> mandolin,<sup>16</sup> már nem Lajtha munkájához fordultam, ahogy az általa szintén tárgyalt fidula egyik típusa, a citter esetében sem. Fontosabbnak tartottam a frissebb szakirodalom tanulmányozását.<sup>17</sup>

Lajtha életrajzából ismert, hogy szorosán vett hangszertörténeti érdeklődése és munkássága egy lehatárolt időszakra esik. 1920-21-ben kezdődött, amikor megbízást kapott a Nemzeti Múzeum akkor kb. 80-100 darabból álló hangszergyűjteményének rendezésére, gondozására és fejlesztésére.<sup>18</sup> Az ott található történeti hangszerek tárgykörében írt utolsó publikációi 1929-ben jelentek meg,<sup>19</sup> de akkor már nem dolgozott a múzeumban. Tíz év múlva pedig már népi hangszerről, a szentesi tekerőről írta meg a fentebb jelzett és Dincser Oszkárral közösen jegyzett tanulmányt. Mivel a 2008-as Lajtha konferencián e témáról szóltam,<sup>20</sup> mondandómat a múzeumi hangszerekkel kapcsolatos leírásokra korlátozom.

Összesen 1 rövid cikkről és 3 nagyobb tanulmányról van szó, melyekben tárogató, lant, theorba, arciliuto, pandurina, mandolin, clavicembalo, cembalo, pochett, fidula, hárfajelentik a vizsgált hangszereket. Az egyes tanulmányok azonban nem korlátozódnak az egyszerű

---

<sup>9</sup> Berlász 1992. „Hangszertörténet, zenei ikonográfia” c. fejezet 187-236.

<sup>10</sup> Ld. Magyar Nagylexikon XI. kötet 2000: 786.

<sup>11</sup> Ld. Magyar Nagylexikon XVII. kötet 2003: 427-428.

<sup>12</sup> Ld. Magyar Nagylexikon V. kötet 1997: 524.

<sup>13</sup> Ld. Magyar Nagylexikon V. kötet 1997: 342.

<sup>14</sup> Ld. Magyar Nagylexikon XIV. kötet 2002: 474.

<sup>15</sup> Ld. Magyar Nagylexikon XI. kötet 2000: 157.

<sup>16</sup> Ld. Magyar Nagylexikon XII. kötet 2001: 638.

<sup>17</sup> Hadaway 1973.

<sup>18</sup> Berlász 1984: 81.

<sup>19</sup> Lajtha 1929a, 1929b.

<sup>20</sup> Tari 2009.

tárgyleírásra, annál többértékűbbek. Lajtha ugyanis a szoroson vett, pontos méréseken alapuló<sup>21</sup> muzeológiai tárgyleíráson kívül megismerteti olvasóját az adott zenetörténeti korszakkal, amelyben a hangszerek létrejöttek, annak társadalmi közegével, a zeneszerszámok használóival, akár a hangszeripar fejlődésének okairól, akár a hangszerek iparművészeti értéket is képviselő díszítettségéről ír. Megállapítja, hogy „A hangszerdíszítés oly ősi elem, amely még ma is él az európai hangszerkészítésben, és amelynek tulajdonképpen semmi köze sincs a hangszerhez, mint hangforráshoz. Egyik célja, hogy a hangszert összekapcsolja, összehangolja azzal a környezettel, amelyen áll. Megállapítja, hogy „A reneszánsz és barokk zongorák gazdag faragványai, miniatűrjei a hangszerből egyszersmind díszes bútordarabot is csináltak, amelynek nem volt szabad kirínia a zeneterem más iparművészeti szépségei közül. Ez a szerepe az orgona proscéniumának, amelynek gazdag faragása nemcsak a sípokat takarja el, hanem szinte önálló műremeknek számít, önállóan megkomponált díszítményeivel és szenteket, muzsikáló angyalokat ábrázoló faszobraival. Az orgonamesterművek proscéniuma szintén mestermű.”<sup>22</sup>

Lajtha két lantról írt tanulmányaiban látszólag nem tartozik a tárgyhoz, amikor a velencei Szent Márk templom „akkor oly nagy tekintélyű” orgonaművészéről, zeneszerzőjéről, Claudio Meruloról/Merlottiról, vagy követőiről, Andrea és Giovanni Gabrieliről beszél.<sup>23</sup> Részben azonban ezzel is fölvezet a hangszerek fejlődéséhez, módosulásához, a hangszerelési effektusok megváltozásához vezető utat, mely szoros összhangban állt a zenei stílus és egyben a hangzásigény megváltozásával.

Felfedi a hangszerek készítőinek kilétét, rövid, tömör életrajzokat adja, ismerteti működési területüket, kitér a rájuk jellemző mesterjegyekre valamint a hangszereken keletkezett hibák kijavítóinak személyére és azok mesterjegyeire, vizsgálja a díszítmintákat – a lanttípusoknál pl. különböző mesterek által készített hangszerek azonos mór jegyeket viselő rozettáit mutatja be – vizsgálja a hangszerek és dekorációjuk anyagát a mahagóni indadíszről az elefántcsonton át a teknőcpáncélra, ezüst és gyöngyház-berakásokig. Nem utolsó sorban pedig kitekint a világba, az Európán túli más kultúrákra is, párhuzamot vonva egyes európai és ázsiai hangszerek között. „A hangszerek szerepében... úgy ázsiai, mint európai szempont: azoknak egyrészt kultikus és társadalmi, másrészt pedig művészi jelentősége... A kultikus hangszereken gyakran találkozunk ugyancsak kultikus jelentőségű díszítéssel. Ez az

---

<sup>21</sup> A hangszerek méréseit Bartók Béla szintén fontosnak tartotta a népi hangszerekkel kapcsolatban. Bartók 1936. BÖI 856., ld. még Tari 2011: 14. Sárosi Bálint is alkalmazta a hangszerek mérését (pl. a citeránál) és e sorok íróját, mint fiatal munkatársát is erre tanította.

<sup>22</sup> Lajtha 1929a, ld. Berlász 1992: 205-206.

<sup>23</sup> Lajtha 1929a, ld. Berlász 1992: 197.

ornamentika nem alkot külön csoportot az illető nép díszítő művészetében, hanem vegyesen fordul elő a többi motívummal.” – írja.<sup>24</sup> Alapvetően új dolgok ezek idehaza az 1920-as években, de még Európa nyugati részében is. A hangszerek műzenei és népi használatára egyaránt figyel. E szemléletmód egyik meghonosítójának Francis Williams Galpint tekinthetjük, aki a régi hangszerekről szóló, 1910-ben (második kiadásban 1911-ben) megjelent könyvében a nyugati műzenei hangszereket az orális tradícióval összefüggésben etno-organológiai szemléletmóddal közelítette meg.<sup>25</sup>

Tekintsünk ki, hol tartott a hangszerkutatás a tanulmányok keletkezésének idején Magyarországon és Európában? Lajtha milyen munkákra alapozhatta megfigyeléseit? Népihangszer-kutatásunk idehaza Kodálynak és Bartóknak köszönhetően 1907 és 1911, az első komoly hangszer-ismeretelméleti leírások óta<sup>26</sup> számottevő eredményeket mutathatott föl, de a műzenében használt hangszerek kutatásának Lajtha előtt nem volt még komoly előzménye, továbbá összességében is hiányzott még a modern, összehasonlító organológiai szemléletmód. Alig 30-40 évvel Lajtha munkássága előtt még a hangszerekre, zenei terminusokra vonatkozó szóhasználat is teljesen más volt. Sággh József Magyar Zenészeti Lexikonjában t.k. ezt olvashatjuk: „Klarinet, sipola v. fa-hangszer, mely rendszeren a zenekarokban használtatik; van C-, B-, A-, és Es-sípola, az utóbbit csak a katonai zenekarok alkalmazzák, míg hangversenyeken s színházi zenekaroknál rendszeren csak a három első fordul elő. Általános zöng terjedelme: kis e-háromvonalas f.”<sup>27</sup> Egy kivétel akad: egy modernebb nyelvezetű, hangszerleírásaiban pedig sok szempontból ma is helytálló, ám a hangszer történet számára jóformán ismeretlen mű, mely Bartalus István két zenetörténeti munkája.<sup>28</sup> Bartalus ezek közül az egyikben többek közt a lantot, pandorát, kobozt, citerát, cimbalmot, hegedűt mutatja be. Lajtha ismerhette ezt az írást és ismerhette Bartalusnak a „Bakfark Bálint lantvirtuoz és zeneköltő” címmel írt cikkét is.<sup>29</sup>

A 20-as évek hazai általános zenetörténeti kutatása folyamatában néhány év múlva két régi zenei témáról írt Gárdonyi Albert.<sup>30</sup> Ám az utóbbi tanulmányok már kívül esnek a Lajtha tanulmányok készítésén belüli időszakon, s épp csak megjelent Haraszti Emilnek a

---

<sup>24</sup> Lajtha 1929a Ld. Berlász 1992: 203.

<sup>25</sup> Galpin 1910, 1911.

<sup>26</sup> Kodály 1907, Bartók 1911.

<sup>27</sup> Sággh 1879: 167.

<sup>28</sup> Bartalus 1882b.

<sup>29</sup> Bartalus 1882a.

<sup>30</sup> Gárdonyi A. 1928, 1929.

hangszerekről írt egyetemi székfoglaló előadása.<sup>31</sup> Ebben Haraszti joggal állapítja meg, hogy „a hangszer történet még mindig gyermekkorát éri, noha megelőzte magát az alaptudományt, a zenetörténetet.”<sup>32</sup> Haraszti ezért hazai eredményre még nem is igen támaszkodhat. A modern hangszer kutatás megalapozásában kiemeli viszont a nagy belga triászt közt Fétis-t, kinek *Histoire générale de la musique* 1869-1876 közt publikált munkája, valamint Louis Antoine Vidal hangszer történeti könyve<sup>33</sup> párizsi tanulmányai idején bekerülhetett Lajtha látóterébe.

Hangszer történeti vonatkozású tanulmányai megírásakor nem láthatta még viszont a párizsi Musée de l’Homme hangszer gyűjtemény-osztályát, mivel azt André Schaeffner (mint Lajtha, ő szintén a Scola cantorum egyik növendéke) csak 1932-ben hozta létre a párizsi Musée de l’Homme-ban.<sup>34</sup> S bár Schaeffner 1936-ban megírta a hangszerek eredetéről és történetéről szóló munkáját, nem adta azt ki, hanem tovább dolgozott rajta, s könyve csak Lajtha halála után jelent meg.<sup>35</sup> Szintén jóval a hangszer témájú tanulmányok után, 1937-ben jelent meg Galpinnek az európai hangszerekről írt könyve.<sup>36</sup>

Lajtha minden kétséget kizáróan ismerte viszont – hivatkozik rá – a kölni Heyer-féle múzeum Georg Kinsky által készített, máig alapmunkának számító *Katalog des Musikhistorischen Museums* kiadványának 1912-ben megjelent második kötetét. (Az első kötet Kölnben 1910-ben jelent meg), melyről egy helyen ezt írja: „kinek kitűnő művéből... Saiten und Zupfinstrumente) több más adatot is vettem.”<sup>37</sup> Munkáiban hivatkozik Curt Sacs *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* c. 1920-as kiadványára, továbbá Praetoriusra, Matthesonra, Riemannra, Lütgendorfra. Az utóbbira való hivatkozás csupán a szerző nevének említése, s a hivatkozás alapja a témához kapcsolódóan csakis Lütgendorfnek az 1913-ban megjelent *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart* munkája lehet. (Az életrajzi adatokból idekíváncsozik, hogy Lajtha éppen 1913-ban doktorált közgazdaságtanból, s ugyanabban az évben kapta meg zeneszerzés diplomáját.)

Hogy a zenetörténeti leírásoknak nagyon is helye van, arra ő maga felel pl. a theorbával kapcsolatban: „A theorba jelentőségét bizonyítja, hogy a Szt. Márk-templomnak e hangszer

---

<sup>31</sup> Haraszti 1926.

<sup>32</sup> Haraszti 1926: 5.

<sup>33</sup> Vidal 1876-1878.

<sup>34</sup> Schaeffner 1932.

<sup>35</sup> Schaeffner 1968.

<sup>36</sup> Galpin 1937.

<sup>37</sup> Lajtha 1927., ld. Berlász 1992: 197.

játszására 1685-ben négy, 1708-ban három állandóan szerződötett muzsikusa volt még. Ahol a zenekari élet ily élénk, ott a hangszerkészítőknek is sok a munkaalkalma, tehát előkelő mesterek szívesen telepednek meg.”<sup>38</sup> A mesterek közt ismerteti a 16. században Füssenből Itáliába került és ott a legnevesebb hangszerkészítőkké vált Tieffenbrucker család munkásságát. Lajtha ekkor még nem tudhatja, hogy Wendelin Tieffenbrucker azaz „Magnifico Mastro Magnó, leutaro” azonos Vendelino Venere-vel.<sup>39</sup>

Lajtha a másik neves velencei mesterről, Matteo Sellasról is szólt.<sup>40</sup> Leírásában olvashatjuk, hogy a mester műhelyének a cégére „alla corona” volt, s korona szerepelt a fába égetett M.S. monogrammos mesterjegyein is.<sup>41</sup> Ez a mesterjegy a University of South Dakota in Vermillion internetes közzétételének köszönhetően a Selass-féle lantokon látható egyéb finom rajzú díszítményekkel együtt mindenki által megcsodálható.<sup>42</sup>

Egy másik jeles hangszerkészítő és főleg lantkészítő mester, Joachim Tielke<sup>43</sup> személyével is foglalkozott Lajtha a Nemzeti Múzeumban található hangszere okán. Zenetörténeti háttérként részletesen bemutatta az északnémet terület zenei életét és Hamburg híres orgonistáit.<sup>44</sup>

A lantok és theorbák címmel 2006-ban Hernében tartott szimpozionon, illetve annak Münchenben megjelent írott anyagában Friedemann Hellwig írt részletesen számos új életrajzi adatot adva Joachim Tielke lantjairól, Angélique-jeiről és theorbáiról.<sup>45</sup> A sok új életrajzi adatból kiderül pl., hogy nem Tielkének a Lajtha leírása szerinti hegedű- és lantkészítő apja vándorolt el Hamburgba.<sup>46</sup> Az ugyanis tekintélyes königsbergi bíró volt, aki a fiát a leideni egyetemre küldte tanulni, s ott az ifjú az orvosi és filozófia szakon tanult. Johann Fleischer nevű hangszerkészítő apósa telepedett át Hollandiából Hamburgba, s Tielke nagy valószínűséggel még leideni évei alatt ismerkedett meg a hangszerkészítéssel. Hamburgban Goldt nevű sógora is lant- és hegedűkészítő volt, így a 17. század második felében és a 18. század korai éveiben a három legjelentősebb hamburgi hangszerkészítő család rokonságban

---

<sup>38</sup> Lajtha 1927., ld. Berlász 1992: 198.

<sup>39</sup> Layer 1966., Király 1994., Hoffner-Rosengard in MGG 16. 2006: 816-818. Tieffenbrucker theorbáinak fényképét ld.: MGG 13. 1966: 15. tábla.

<sup>40</sup> Lajtha 1927., ld. Berlász 1992: 197-200.

<sup>41</sup> Ld. Berlász 1992: 199.

<sup>42</sup> A Dakota National Museum anyagából közreadva ld.: [www.usd.edu/nmm](http://www.usd.edu/nmm) – University of South Dakota.

<sup>43</sup> Tielkéről ld. Hellwig, MGG Bd. 13. 1966:404-406. Hangszereinek fényképe uo. 19-20. tábla, valamint ld. Friedemann in MGG 16. 2006: 818-820.

<sup>44</sup> Ld. Berlász 1992: 194-197.

<sup>45</sup> Friedemann 2009.

<sup>46</sup> J. Tielke pontosított születési és halálozási adat: 1641 Königsberg – 1719 Hamburg.

állt egymással.<sup>47</sup> Friedemann ír a Nemzeti Múzeumban lévő hangszerről is. Megállapítja róla, hogy Tielke lantjai közt ez egy új konstrukció, melynek előlapja még a régi vonásokat, eljárásokat mutatja. E hangszernek egy párját is megtalálta, így annak készítőjét beazonosította a nyak kiképzése, színezéke, díszítései alapján.<sup>48</sup> A theorbákat illetően pedig megállapította, hogy az igazi theorbák Tielke hangszereinél régiesebbek, az ő hangszerein látható hattyúnyakak saját újításainak tűnnek, mert a mester minden egyes theorbáján és angeliqiején megvannak. A könnyed hattyúnyak új konstrukció, mely elegáns vonást kölcsönöz a hangszernek.<sup>49</sup> Tielke hangszereinek közös vonása még, hogy minden nyak vagy kettős visszahajlású, vagy hattyúnyak, mely a Lajtha által fényképen bemutatott 1707-es hangszereken is jól látszik.<sup>50</sup>

*A tárogató vándorútja Perzsiából Európába* c. 1923-as Lajtha tanulmányhoz kapcsolódva új életrajzi adatként is említést érdemel, hogy a cikk előzményeként Lajtha 1921-ben már beszélt a témáról: ősszel a Néprajzi Társaságban tartott előadást. Az Ethnographia 1921-es évfolyamában a háború, Tanácsköztársaság és Trianon után írja Dr. Madarassy László főtítkári jelentésében, hogy a Néprajzi Társaság „a hosszú háború és a forradalmak alatt meggyöngült szellemi és anyagi erői”-nek megújítása céljából ekkor határozta el a következőt: „rendes havi fölolvastulmányainkat, melyek a forradalmak, a megszállás és a gyülekezési szabadság korlátozása következtében közel másfél év óta szüneteltek, újból megtartjuk”.<sup>51</sup> Az év során kilenc felolvasótulmányt tarthattak, „ami a békés idők évi hat-hét üléséhez mérten még haladást is jelent.” „Október hó 27-én Szendrey Zsigmond mutatta be” folklór-tanulmányát, „Lajtha László dr. meg a tárogatóról beszélt, a Nemzeti Múzeum anyagának bemutatásával megjelölve a tárogató útját a Csendes-tengertől az Atlanti-óceánig.”<sup>52</sup> Lajtha e munkájában is kitekint a világba, s megállapítja a hangszer „a mai oboa őse,”<sup>53</sup> továbbá jelzi kapcsolatát a török „szurna”, „zurna” nevű hangszerrel.<sup>54</sup> A névhasználattal kapcsolatos egyik megjegyzése: „szláv közvetítéssel él a név Felső-Magyarországon is, ahol a havasi kürtöt *szurmicanak* hívják” különösen fontossá válik annak

---

<sup>47</sup> Friedemann 2009: 80-82.

<sup>48</sup> Friedemann 2009: 93-94.

<sup>49</sup> Friedemann 2009: 94-95.

<sup>50</sup> Ld. Berlász 1992: 195. 2. kép, 207. 6-7. kép.

<sup>51</sup> Madarassy 1921: 149.

<sup>52</sup> Madarassy 1921: 149.

<sup>53</sup> Lajtha 1923., ld. Berlász 1992: 189.

<sup>54</sup> Lajtha 1923., ld. Berlász 1992: 190.

tudatában, hogy ez a hangszernev másol nem él. Kodály Zoltán viszont a fakürt szarmita megnevezésével találkozott a Gömör megyei pásztorok közt az I. világháború előtt.<sup>55</sup>

Ma már számos munka ismerteti az aulosok, tibiák és phorbeiak, mint hangszertípusok elterjedtségét az antik világtól és európai mediterrán térségtől Jáváig, Fekete Afrikától Kínáig, és ismert, hogy a törökökkel szomszédos örmények kultúrájában is nagy szerepet játszik. Az egyik ilyen alapmunka Lajtha halála után jelent meg.<sup>56</sup> A régi és újkori magyar tárogató-típus történeti kérdései és elterjedtsége ma is számos újonnan megjelenő tanulmányban vitára ad okot, a hangszert összességében azonban jól feldolgozottak tekinthetjük.

Lajtha a magyar hangszerábrázolásokról szóló tanulmányában ismerteti többek közt a pécsi székesegyház hangszert tartó szobortöredékeit. Helyreigazítja a régészek tévedését az ábrázolt hangszerrel kapcsolatban, s megállapítja: „Nem hárfa ez és nem is valami mandolin, hanem típusát illetően kétségtelenül a középkori fidula.”<sup>57</sup> A középkori hangszer mellé a néprajzi gyűjteményből egy török és egy montenegrói azonos hangszertípus képét közli.<sup>58</sup> A szobrokön látható hangszerábrázolások különbségeit, mint mondja „mai néprajzi ismereteink is megmagyarázzák: keleten egy időben, egy népnél, egyazon hangszer több változata is él. A középkori Európát is jellemzi e sajátság.”<sup>59</sup>

Ma már közismert, hogy a fidula-féle hangszerek a szájhagyományos zenékben gazdag sokféleségben maradtak fenn az arab-perzsa rebab/rebec, kemene típusoktól az olasz lyra és lyra di Creta típusig, a szerb, bosnyák guszlétől a bolgár gadulkáig, az orosz gudok-ig.

A háromhúros hangszer a horvát népzeneben a Dél-adriai térségében líra, kicsinyítő formában lijera, lirica. Dalmáciában lijerica névvel ismert, s a hangszertípus ottani elterjedtséget Lajtha is jelzi. A fidula-típusú líra kapcsán felsorolja a különböző névváltozatokat is.<sup>60</sup>

Hasonló gondolatokat fogalmaz meg 1984-ben Felix Hoerburger a kínai qín kapcsán.<sup>61</sup> E hangszert a kutatók a legkülönbébb hangszerként írják le (lant, citera, pszaltérium stb.). Hoerburger megállapítja, hogy a hangszerek neve gyakran a hangszertől függetlenül vándorol tovább: Ugyanazoknak a hangszereknek különböző neve lehet és fordítva, ugyanolyan hangszernevek gyakran más hangszert takarhatnak. Tipikus példa erre az antik görög dobnév, a Tympanon, mely, mint cimbalom vagy mint cembalo (megjegyzem: a magyar cimbalmot

---

<sup>55</sup> Ld. Tari 2001a: 187. Emlékeztetni szeretnék rá, hogy a fakürt *szarmita* nevét 1997-es gömöri gyűjtésemkor még ismerték a 90. évük felé járó öreg pásztorok. Ld. uo. 258-as jegyzet. Pedig az ő generációjuk már trombitán játszott, nem fakürtön. Ld. Tari 2010: 151., 155.

<sup>56</sup> Becker 1966.

<sup>57</sup> Lajtha 1929b, ld. Berlász 1992: 219.

<sup>58</sup> Lajtha 1929b, ld. Berlász 1992: 219. 4-6. kép.

<sup>59</sup> Lajtha 1929b, ld. Berlász 1992: 220-221.

<sup>60</sup> Lajtha 1929b, ld. Berlász: 219.

<sup>61</sup> Hoerburger 1986.



említi) egész más hangszer típusokat jelent. A tanbur név különböző európai és előázsiai nyelvben és kultúrában előfordul úgyis, mint dob, és mint hosszúnyakú lant. Ez a tény azt mutatja, hogy a megnevezések a maguk útját járják: vagy a hangszerrel együtt vándorolnak, vagy nem.<sup>62</sup> A qín esetében a névhez 19 chordofon hangszer megnevezését sorolja fel,<sup>63</sup> amik közt lant, hárfa, hegedű és hegedű család, citera, csembaló, zongora, gitár, cimbalom egyaránt van. Felsorol további 5 aerofont (3 orgona, 1-1 szájharmonika, harmonika) és 4 idiofont (harangjáték, xilofon, doromb és ún. játékdoboz).<sup>64</sup> Az ellentmondásos megnevezéseket tovább színesíti, hogy a népzeneben és műzenében egyaránt használatos hangszerekről van szó. Ehhez hozzáteszi még, hogy Nepálban a tibeti-burmai nyelvcsaládban dobtípusokat jelent a szó.<sup>65</sup>

Lajtha a magyar múzeumi hangszerleírásaiban a formai megközelítésen, a névhasználaton és számos más kérdésen kívül a hangszerek funkcionalitását is figyelembe vette (a hangszerek a koncertéletben). A tanulmányokat időbeliségükben figyelemmel követve észlelhetjük, hogy míg első hangszer tárgyú cikkeiben a hivatkozások csupán utalások, az utolsókban (pl. a hangszerábrázolásokról szóló tanulmányban) a pontos idézés, a lexikális tudás másokkal megosztása, terminológiák, szakkifejezések finomítása is megtörténik. Munkái ilyen értelemben is és olvasmányélményeinél fogva is egyre gazdagabbak. Könyvtárában jelen vannak a magyar néprajzi vonatkozású művek, amelyek mellé számos hímzésekkel, faragásokkal és egyéb díszítésekkel kapcsolatos munka kerül nemzeti múzeumi évei alatt. Találhatók olvasmányai közt 1922-ben Jénában kiadott buddhista mesék, kínai fafaragások, a római művészetről szóló 1925-ben megjelent művészettörténeti könyv, 1926-ban megjelent arab irodalom. Korábról pedig megvan könyvtárában a Münchener Alte Pinakothek katalógusa és egy sor indiai művészetről írt, 1913-23 közt megjelent munka. Nyilván nem véletlen, hogy a nemzeti múzeumi időszakban a hangszerek iparművészeti jelentősége is foglalkoztatja, különösen, amikor a díszített hangszerekről ír. Ebben még mindig elhanyagolt fejezetnek mondja nálunk a hangszer történetet, mely pedig „Kelet és Nyugat ősi, nagy kultúráinak kölcsönhatásait, fejlődését, összeolvadását, tehát: ajándékait, cseréit és örökségét” jelenti.<sup>66</sup> Mai tudásunk alapján nem érthetünk vele egyet abban, hogy valamennyi hangszerünk „keletről, Ázsiából származott hozzánk.” Az is csak részben igaz, hogy „A

---

<sup>62</sup> Hoerburger 1986: 285.

<sup>63</sup> Hoerburger 1986: 290.

<sup>64</sup> Hoerburger 1986: 291.

<sup>65</sup> Hoerburger 1986: 292-293.

<sup>66</sup> Lajtha 1929a, ld. Berlász 1992: 202.

hangszerek készítésének, fejlődésének s felhasználásának elvei ... teljesen mások Európában és Ázsiában.<sup>67</sup> Az sem áll, hogy „Európa szempontja a tisztán művészi.” Az ellenben tény, hogy „A hangszerdizítés olyan ősi elem, amely még ma is él az európai hangszerkészítésben, és amelynek tulajdonképpen semmi köze sincs a hangszerhez, mint hangforráshoz.”<sup>68</sup>

Nem új gondolatok ezek ma már, ám Lajtha előtt idehaza senki sem írt le hasonlókat. Természetes, hogy a tudományok mai állásának tágabb ismeretei szemszögéből kritikusan olvassuk újra műveit és évtizedekkel később számos kérdésben kiegészíthetjük, vagy megcáfolhatjuk nézeteit. Munkáit azonban értelmetlen számúznunk, legalábbis a hazai szakirodalomból. Föltehetnénk a kérdést, mire jutott volna Lajtha a hangszerkutatóban, ha módjában állt volna folytatni a munkát, ahogy tervezte. De nem érdemes feltennünk ilyen kérdést. Feltételezésem szerint ugyanis a hangszereken játszott, megszólaltatott zene iránti érdeklődése és az időhiány megakadályozta volna abban, hogy a zenetudománynak ezt az ágát művelje. S ahogy Kodály és Bartók szükségszerűen felhagyott a szorosán vett hangszerkutatóval, mert fontosabbnak érezte a hangszereken megszólaltatott zene vizsgálatát, úgy Lajtha számára is ez érkezett ez a fordulat 1930-tól, amikor intenzívebben hozzájárított a hangszeres zene gyűjtésének.<sup>69</sup> Életének e rövid hangszerkutatói közjátéka azonban nem volt terméketlen. Noha ilyen tárgyú munkái külföldön nem válhattak ismertté, mert csak itthon és magyarul jelentek meg, a megjelent munkákkal korán csatlakoztunk az új európai hangszerkutatói módszerekhez.

---

<sup>67</sup> Lajtha 1929a, ld. Berlász 1992: 202.

<sup>68</sup> Lajtha 1929a, ld. Berlász 1992: 204.

<sup>69</sup> Ld. Tari 1992, 1993.