

Szergej Rahmanyinov: Két a-moll *Études-Tableau* az opus 39. sorozatból

Szerző: Sógor Tamás

Eötvös Loránd Tudományegyetem – Bölcsészettudományi Kar

Ének-zene-matematika osztatlan tanárképzés 1. évfolyam

Témavezető: Dr. Ivanickaja Irina DLA főiskolai docens

Tartalom

1. Rahmanyinov életútja, főbb művei.....	3
2. Rahmanyinov stílusának jellemzői.....	3
3. Az etűd műfaji jellemzői.....	4
4. Rahmanyinov és az etűdök.....	5
5. Az op. 39. No. 6. elemzése.....	7
a. I. szerkezeti egység	7
b. II. szerkezeti egység	9
c. III. szerkezeti egység.....	11
6. Tonalitás, hiperkromatika.....	12
7. Az op. 39. No. 2. elemzése.....	14
8. Respighi és a hangszerelés.....	16
9. Az etűdök értelmezési lehetőségei, zenei szimbólumok.....	18
10. Bibliográfia.....	20
11. Melléklet 1. – op. 39. No. 2. kotta.....	21
12. Melléklet 2. – op. 39. No. 6. kotta.....	28

1. Rahmanyinov életútja, főbb művei¹

Szergej Rahmanyinov a Novgorod melletti Onyegben született 1873-ban. A szentpétervári konzervatóriumban és Moszkvában tanult zenét, tanárai közül Zverev volt rá a legnagyobb hatással. Tanulóévei alatt írta első, *fisz-moll zongoraversenyét* és *Aljeko* című operáját. Az op. 3-as *cisz-moll prelűddel* hírneves zeneszerző és zongorista lett, azonban I. szimfóniájának bukását kudarcként élte meg. Nyikolaj Dahl pszichiáter segítségével sikerült felemelkednie az alkotói hullámvölgyből. Rahmanyinov a II. (c-moll) zongoraversennyel óriási sikert ért el. Drezdában komponálta meg a II. szimfóniát, a *Holtak szigete* című szimfonikus költeményt, valamint a III. (d-moll) zongoraversenyt. A művész 1909-ben turnézott először az Egyesült Államokban, koncertjein hármas minőségben szerepelt: mint zongoraművész, karmester és zeneszerző. Egy évvel később visszatért Oroszországba, s befejezte a *Harangok* című kóruszimfóniáját, melyet Edgar Allan Poe verse ihletett. Vallásos érzéseit nagyszabású liturgikus művekben fejezte ki (*Aranyhajó Szent János liturgiája*, *Esti mise*). Az 1917-es forradalom után végleg elhagyta szülőhazáját. Az emigráció éveiben kevés új darabot írt, ezek közül a leghíresebb a III. szimfónia és a *Rapszódia egy Paganini-témára* című variációsorozat. Rahmanyinov 1943-ban hunyt el Beverly Hillsben.

2. Rahmanyinov stílusának jellemzői

Rahmanyinov stílusát értékelve két – egymásnak ellentmondó – vonásra figyelhetünk fel. A melankóliával, ábrándokkal és nosztalgikus vágyálmokkal átitatott későromantikus zene meghatározó egész életművében. Nagy tisztelője volt az orosz klasszikus zenének, irodalomnak és képzőművészetnek², újraértelmezte azokat a 19. századi toposzokat és tradíciókat, melyeken ő maga nevelődött. „A reménytelen szerelem lírai témáját fokozatosan az elérhetetlen boldogság ábrázolásának témája váltotta fel művészetében, az „áldott álom, szendergés” témáiban megmutatkozó vallásos irányultság kíséretében. A romantikus világkép egy másik vonatkozását is megjelenítette a zeneszerző: a tragikus témák a halál, az utolsó ítélet, a bosszúállás és a bűnhődés ábrázolásaiként csendülnek fel kompozícióiban.”³ Az érzelem-kultusz és a dallamközpontúság a komponista jellegzetes stílusjegyei közé tartozik. „A nagy zeneszerzők elsősorban mindig a dallamosságot tartották szem előtt, mert ez a zene lényege – mondta Rahmanyinov. A melódia maga a zene, minden zene alapelve, minthogy a

¹ http://fidelio.hu/fidipedia/klasszikus/zeneszerzo/szergej_rahmanyinov

² Keldis, Jurij Vsevolodovics: Az orosz zene története. Budapest, Zeneműkiadó, 1958., 400 o.

³ Ivanyickaja, Irina: *Zenei témák – szimbólumok Sz. Rahmanyinov Prelűdök zongoraciklusában*. DLA értekezés. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2003., 96. o.

tökéletes melódia magában foglalja és létrehozza a saját harmóniáját.”⁴ A zeneszerző „műveinek többségén elsősorban Csajkovszkij, Liszt és Chopin hatása, a hagyományos formákhoz való ragaszkodás érződik. Melankolikus, későromantikus stílusát élete végéig áthatotta az orosz folklór, főként pedig a pravoszláv egyházi énekek világa.”⁵

A forradalmian új, modernnek és haladó szelleműnek számító művek kevésbé hatottak Rahmanyinov stílusára. Richard Strauss művei, a második bécsi iskola korai atonalis törekvései, Stravinsky „ritmus-injekciója”⁶, Bartók barbár világa és a népzeneből sarjadó munkássága alappillérnek számítottak a századfordulót követő években. Rahmanyinov szinte érintetlen marad az avantgárd, újító irányzatok mellett. Az első világháború és az 1917-es oroszországi forradalom azonban maradandó sérülést okozott a komponistának. A zeneszerzőnek emigrálnia kellett, egyetlen pénzkereseti lehetősége az állandó koncertezés és a turnézás volt.⁷ Ekkor keletkezett művein (az op. 39. *Études-Tableaux* sorozat szintén ide tartozik) eluralkodik egy fásult, mély pesszimizmus, és párhuzamosan feltűnik egy eddig ismeretlen agresszív hang is: a későromantikus és a modern stílusjegyek összekeverednek, az utóbbi egyre nagyobb térhódítása a műveket hallgatva és elemezve is nyilvánvalóvá válik, túlforrósított kromatika, szétfoszló tonalitás, érdes, rideg dallamok, merész és szokatlan harmóniai fordulatok jellemzik a lélekben megsebesült művész új kompozícióit. Kevés zeneszerző szerette olyan rendkívüli módon hazáját, mint Rahmanyinov. Az emigráció és a szülőföldtől való távollét végzetes csapásként nehezedett rá halála napjáig.⁸

3. Az etűd műfaji jellemzői

Az etűd „meghatározott játéktechnikai feladat megoldására készült darab. Formailag lekerekített kompozíció, ebben különbözik a céljában azonos ujjgyakorlattól.”⁹ A műfaj korai előzményének tekinthető Konrad Paumann orgonára írott *Fundamentum organisandi* című tabulatúráskönyve, Hans von Constanz *Fundamentbuchja* és a magyar zenetörténethez

⁴ Keldis: 401. oldal

⁵ http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/kszerzo/r_menu/1rahmaninov.htm

⁶ Copland, Aaron: *Az új zene 1900-1960*. Budapest, Zeneműkiadó, 1973., 49. o.

⁷ Bertensson, Sergei – Leyda, Jay: *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. Bloomington and Indianapolis, University Press, 1956., 207 o.

⁸ Keldis: 400 o.

⁹ Brockhaus, Heinz Alfred – Riemann, Hugo: *Zenei lexikon I-III*. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.). Budapest, Zeneműkiadó, 1983-1985., 536. o.

szorosan kapcsolódó *Il Transilvano* című mű, melyet Girolamo Diruta állított össze.¹⁰ Az etűd műfaja a 19. század elején lett igazán divatos, amikor az arisztokrácia mellett a polgárság is egyre nagyobb igénnyel szerette volna elsajátítani a hangszerjátékot. Reprezentáns képviselőkként megemlíthetjük Johann Baptist Cramer etűdgyűjteményét (*Études pour le piano-forte en 42 exercices*, 1. rész: 1804, 2. rész: 1810), Muzio Clementi *Gradus ad Parnassum* című sorozatát (1817) és Carl Czerny etűdjeit. A 19. században óriási népszerűsége tette szert a hangszeres virtuózok, s a közönség elbűvölésére gyakran játszottak koncertetűdöket. „A (mindenekelőtt C. Czerny által kialakított) etűddel mint technikai gyakorlattal szemben a koncertetűd nyilvános előadásra készül, de ugyancsak a technikai nehézségek szaporítása jellemzi, újabban kompozíciós problémákkal tetézve.”¹¹ A koncertetűd előadói követelményei között nemcsak a virtuozitás, hanem a mű kifinomult érzelmi hátterének minőségi visszatükrözése is elsődleges fontosságú. Az ekkor született alkotások közül kiemelkedik Chopin két, 12 etűdből álló sorozata (op. 10. és op. 25.) és Liszt Ferenc művei, a *Transzcendens etűdök*, melyek magas fokú technikai követelményeket támasztanak az előadóval szemben. Mellettük, többek között, Schumann, Mendelssohn, Brahms, majd Szymanowski, Prokofjev, Szkrjabin és Rahmanyinov, Debussy, Messiaen, Bartók és Ligeti is gazdagította az etűd műfajának repertoárját.

4. Rahmanyinov és az etűdök¹²

Rahmanyinov 1911 nyarán ivanovkai birtokán komponált 9 etűdöt zongorára. A kiadás előtt azonban ezek közül hármat visszavont és az íróasztalának fiókjába tette. Amikor Borisz Aszafjev elkészítette Rahmanyinov műveinek listáját, és átnyújtotta a szerzőnek ellenőrzésre, a komponista kihúzta a lapról a c-moll és d-moll hangnemben komponált két etűdöt és a következő megjegyzést írta a margóra: „A törölt etűdök a fiókom mélyén hevernek. Sosem fogom őket kiadatni.” Rahmanyinov életében valóban nem, de halála után 5 évvel a Muzgiz Kiadó vállalta a c-moll és d-moll etűdök publikálását. A harmadik visszavont a-moll etűd az op. 33-as sorozatból kimaradt, de 1917-ben alapos átdolgozás után az op. 39-es *Études-Tableaux* 6. darabja lett.¹³

1916 októberében, a téli koncertszezonnak indulása előtt komponált Rahmanyinov néhány etűdöt, mely az op. 39-es sorozatban jelent meg. A moszkvai közönség és a kritikusok csodálkozva

¹⁰ Denizeau, Gerard: A zenei műfajok képes enciklopédiája. Budapest, Rózsavölgyi, 2009., 205. o.

¹¹ Brockhaus 536 o.

¹² Bertensson: 414. o., 416. o.

¹³ Bertensson 173. o.

konstatálták a zeneszerző új, drámai hangját. Idézzünk egy részletet egy korabeli kritikából, mely a Russkaya Muzykalnaya Gazeta című folyóiratban jelent meg.

„Az op. 39-es Etűdökben Rahmanyinov új fényben tűnik fel. A könnyed lírikus érzéseit tartózkodóbban, koncentráltan és elmélyülten fejezte ki. Hangvétele az esz-moll etűdben drámai, a fisz-mollban pedig démoni – ez az etűd a legjobb a sorozatból!”¹⁴

Rahmanyinov összesen nyolc etűdöt játszott el az új gyűjteményből Moszkvában, a hallgatóság és a sajtó egyhangúan elismerte a zeneszerző tehetségét, komponistaként és előadóművészként egyaránt. Jurij Engel kritikája felhívja figyelmünket arra a tényre, hogy Rahmanyinov újonnan komponált ciklusának alaptónusa, hangulati háttere mélyen depresszív:

„[Az etűdök] bűbajos darabok, függetlenül az előadójuktól, még akkor is, ha ő maga Rahmanyinov (habár mindig megnyerőbb az ő előadásában, ebben biztos vagyok). 8 mű közül 7 moll hangnemben íródott. [a sorozat egészét tekintve 9-ből csak 1 dúr hangnemű] Új érzésvilág lebeg a teljes sorozat fölött. Az egyikben halványodó árnyékok (2, a-moll), egy másikban viharos erők gyülekeznek (6, a-moll), egy újabban szakadék tűnik fel sűrű felhők között (5, esz-moll), de sehol sem találunk boldogságot, nyugalmat, enyhülést...”¹⁵

Rahmanyinov két sorozat *Études-Tableau*-t publikált az op. 33 és op. 39. jegyzékszám alatt.¹⁶

opus-szám	No.	tempójelzés	hangnem	a keletkezés dátuma
op. 33.	No. 1.	<i>Allegro non troppo</i>	f-moll	1911.08.11.
op. 33.	No. 2.	<i>Allegro</i>	C-dúr	1911.08.16.
op. 33.	No. 3.	<i>Non allegro, presto</i>	esz-moll	1911.08.23.
op. 33.	No. 4.	<i>Allegro con fuoco</i>	Esz-dúr	1911.08.17.
op. 33.	No. 5.	<i>Moderato</i>	g-moll	1911.08.15.
op. 33.	No. 6.	<i>Grave</i>	cisz-moll	1911.08.13.
op. 39.	No. 1.	<i>Allegro agitato</i>	c-moll	1916.10.05.
op. 39.	No. 2.	<i>Lento assai</i>	a-moll	?
op. 39.	No. 3.	<i>Allegro molto</i>	fisz-moll	1916.10.14.
op. 39.	No. 4.	<i>Allegro assai</i>	h-moll	1916.09.24.
op. 39.	No. 5.	<i>Appassionato</i>	esz-moll	1917.02.17.
op. 39.	No. 6.	<i>Allegro</i>	a-moll	1911.09.18. Revideálva: 1916.09.27.
op. 39.	No. 7.	<i>Lento lugubre</i>	c-moll	?
op. 39.	No. 8.	<i>Allegro moderato</i>	d-moll	?
op. 39.	No. 9.	<i>Allegro moderato, Tempo di marcia</i>	D-dúr	1917.02.02.

¹⁴ Bertensson 201. o.

¹⁵ Bertensson 174. o.

¹⁶ Bertensson 414. o., 416. o.

Megjegyzések: az op. 33-at Gutheil Kiadó adta közre 1914 áprilisában, az op. 39-et a Russian Music Editions, 1920. október 9-én.

5. Az op. 39. No. 6. elemzése

A mű három nagyobb szerkezeti egységre tagolható: I. 1-36. ütem; II. 36-94. ütem; III. 94-121. ütem.

a. I. szerkezeti egység (1-36. ütem)

Az etűd egy *c*-ről induló és kromatikusán *a*-ig emelkedő *unisono* motívummal indul.

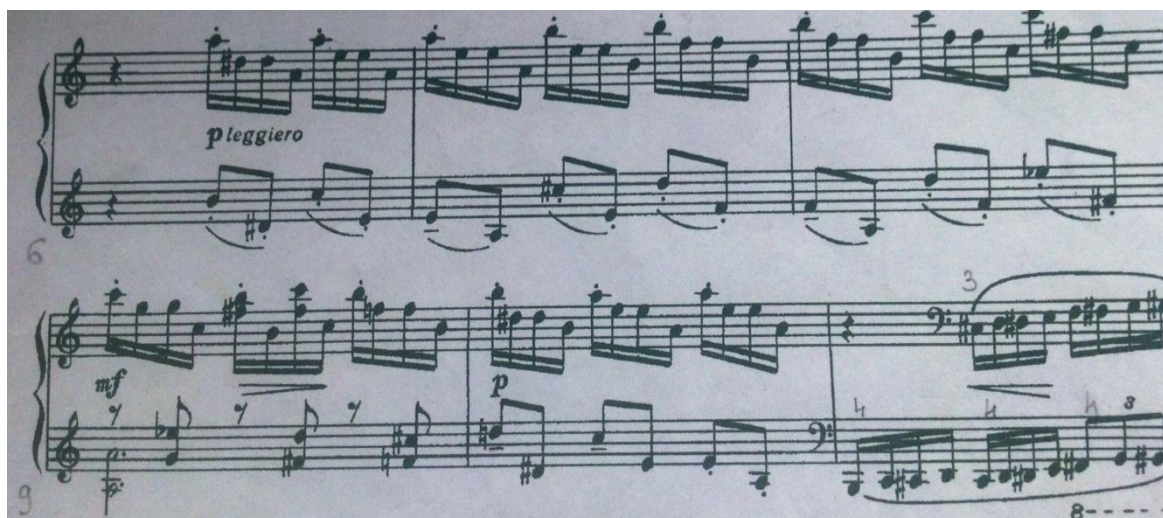
1. kottapélda



Az első ütem kilenc hangja 3 triolóba rendeződik, a harmadik negyedre eső – bal kéz által játszott – *fisz*, *g* és *gisz* hangok egy oktávval mélyebben szólalnak meg. A tonalitás csak a második ütem első negyedén megjelenő terchelyzetű a-moll akkorddal körvonalazódik. A *sforzató*val megerősített hármashangzatra vezető kromatikus skálát a mű alapmotívumának (csíramotívumának) tekinthetjük. Összesen hét alkalommal hangzik el az etűdben, néhol minimális ritmikai-dallami módosításokkal, agresszív és vad karakterét azonban mindvégig megőrzi. Kétszer a bevezető, kétszer a darabot befejező öt ütemben, ezzel formai keretet adva a tételnek. További két alkalommal tagoló funkciót tölt be az első szerkezeti egységen belül, illetve az első és második formarész közötti cezúra is a csíramotívum transzformációja.

A 6-10., 12-18., 20-27. ütemek zenei faktúrája nagyon hasonló.

2. kottapélda



A felső szólamban virtuóz tizenhatodok peregnek le négyes fürtökben, a csoportok első hangjából formálódik ki egy statikus dallam. A 6., 12. és 20. taktusban induló vezérszólamok mindig az ütem második negyedén kezdődnek, ennek hatására a súlyviszonyok felborulnak. Az alsó szólam túlnyomórészt kvint-, szext- és szeptimhangközökben ugráló egyenletes nyolcadokat játszik. A *portato* játékmód az ütemek első negyedén *tenutóra* változik, melynek következtében a 3/4-es ütemérzet stabilizálódik. Több esetben előfordul, hogy a kettesével összeálló nyolcadok közül az első helyén szünet áll, így a súlytalan ütemrészre kerül nyomaték. Fontos megemlíteni, hogy a zene faktúrája ezen a helyen többszólamúvá válik. Szünet csak a középső szólamban van, a többiben megmaradnak az ütem fő hangsúlyai. Szinkópált ritmusképletek teszik változatossá a gépies monotóniát (pl. 9., 15-18. ütem). A Rahmanyinovra oly jellemző anapestus-ritmikára is találunk példákat, többek között a 9. ütem második negyedén a felső szólamban az első tizenhatodon kívül a harmadik ugyanolyan értékű hang is dallamhanggá lép elő. A 26. ütemben nagyobb ívű fokozással érjük el az első formarész tetőpontját, melyhez három lépcsőben jutunk fel. A 20., 22. és 24. ütemben egyre nagyobb intenzitással tör előre a zene, kétszer azonban egy két tizenhatodból és egy nyolcadból álló hangkombinációval bontja meg a zeneszerző a lineáris fokozást (a 22. és 24. ütemben). A cezúraként beépülő anapestusok nyers és vad karakterét az előírt *sforzatók* is biztosítják.

A 28-34. ütemekben a zenei faktúra megváltozik. A jobb kéz egyenletesen pergő tizenhatodhangjai ütemenként tagolódnak egy tömbbe, míg a korábbi zenei anyagban negyedenként csoportosultak. A virtuóz *passage*-ok technikai nehézségét nemcsak a gyorsaság, hanem a legmagasabb és legmélyebb hang közötti *tredecim* intervallum kitöltése is okozza. A monoton

ritmusképletet az alsó szólam szinkópajátéka fűszerezi. Az egyhangúságot a felső szólam ereszkedő, illetve a basszus emelkedő ál-szekvenciája, de legalábbis „szekvencia-érzete” váltja ki. A 28-34. ütem hangkészletét a 6. fejezetben részletesen tárgyaljuk.

b. II. szerkezeti egység (36-94. ütem)

Az alapmotívum 5. megjelenése a cezúra szerepét tölti be, lezárja az első és megnyitja a második szerkezeti egységet. A csíramotívum kissé módosított formában, a várt a-moll akkord helyett F-dúr hármashangzattal is élesen elkülöníti a formarészeket. A *Poco meno mosso* tempójelzés, a hirtelen dinamikai kontraszt (*pp*) és az alsó szólam gépies nyolcadmozgása az alapja annak a nagyobb lélegzetvételű fokozásnak (36-74. ütem), mely a mű középrészének az esszenciája.

3. kottapélda



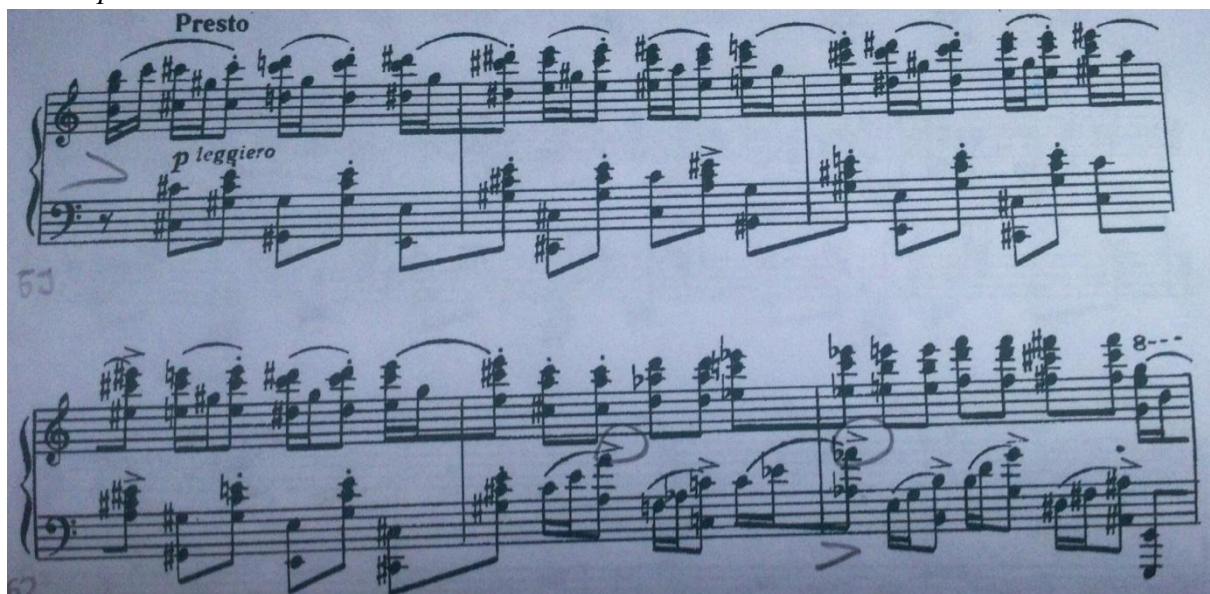
Rahmanyinov műveiben és játékában egyaránt nagy jelentőséget tulajdonít a „forrpont”, a kulmináció helyes felismerésének, ezt bizonyítja Marietta Saginyan emlékirataiból a következő anekdota.

Egy alkalommal a művész óriási sikerrel játszotta el saját darabját, a koncert szünetében azonban mindenki megdöbbenésére az előadó komor, lehangolt volt. Rahmanyinov elkeseredetten így szólt az érdeklődőkhöz: „Hát nem vették észre, hogy elvéttem a forrpontot? Értsék meg, kicsúszott a kezemből!” „Majd elbeszélte nekem – folytatja Saginyan -, hogy számára az előadás nem egyéb, mint a kulminációs pont felépítése. Ez a kulmináció magától a tárgytól függően, a mű végén vagy a közepén állhat; lehet hangos, vagy

halk, de az előadóművésznek abszolút biztonsággal kell megközelítenie, mert ha 'kisiklik a kezéből', az egész alkotás összeomlik.”¹⁷

A második formarész zenei organizmusában a basszus gépszerű és makacs nyolcadmozgása az alapsejt, a 38. ütem második negyedétől a felső szólam is ezt a mozgásformát utánozza. A hangsúlyjátékok, a *staccato-tenuto* játékmód szabálytalan váltakozása feszültséget generál. A 38., 42. és 43. ütem második negyedén a bal kéz a monoton nyolcadmozgástól eltérően négy darab – az alapmotívum felszálló skálájához hasonló – tizenhatodot játszik, mely impulzív lökést ad a zenének a súlytalan hely és az előírt *crescendo* miatt. A dinamikai fokozás nem lineáris, a 36. ütemben *pp* indul, minimális, lokális *crescendó*kkal érjük el a 44. ütem *piano* hangerejét. A 46. ütemtől *poco crescendo* utasítás vezet a 49. ütem *mezzoforté*jára, melyen keresztül az első csúcspontra érünk el az 52. ütemben. Az 53. ütemben a *subito piano* megjelenésével egyidejűleg egy újabb dinamikai lépcső generálódik, a fokozás azonban gyorsabb lefolyású, hiszen 6 ütem alatt feljutunk a második csúcspontra. A *Presto* szakasz feszült atmoszféráját a két tizenhatod és egy nyolcad értékű anapesztus-ritmika teremti meg. (59-76. ütem)

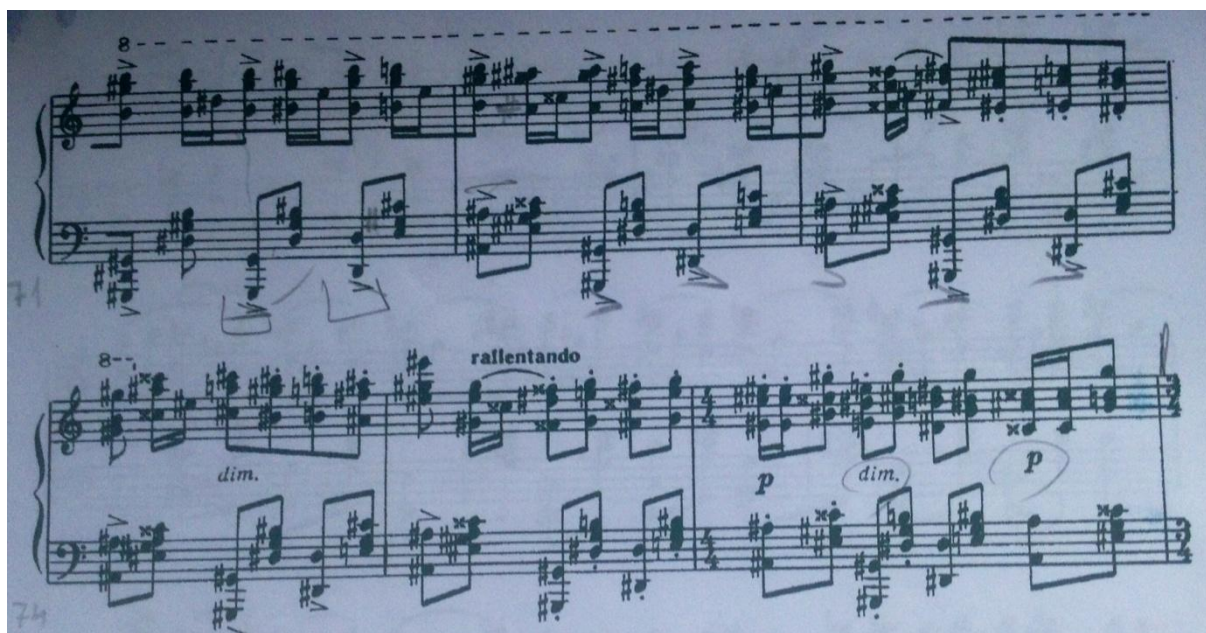
4. kottapélda



Az előadói utasítás szerint 11 ütem *piano* játszandó, s a 70. ütemben a dinamikai robbanás következtében exponenciális gyorsasággal érjük el az első fortissimót (NB. a tétel korábbi maximális hangerőre vonatkozó utasítása mindig forte volt). A 71-74. ütemekben az eddigi leghevesebb csúcsponthez érünk, melynek csillapodására mindösszesen két és fél ütemet (74-76.) hagy a zeneszerző.

¹⁷ Keldis könyvében olvasható az anekdota: 408-409. o.

5. kottapéllda

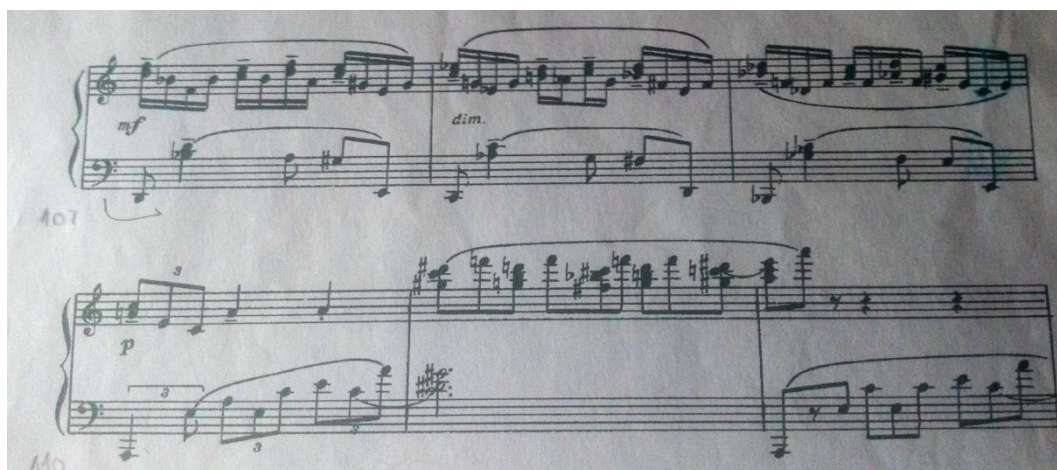


Hogyan lehetne ebben a rövid intervallumban levezetni 36 ütem alatt gerjesztett feszültséget? Természetesen ez nem lehetséges. A feloldatlan és elvezetetlen indulatok egy újabb fokozást indítanak el (77-94. ütem). A második formarész kulminációs pontja a 88. ütemben elért *fortissimo*, mely feltartóztathatatlanul rohan előre, s a második formaegységben már nem is talál feloldásra.

c. III. szerkezeti egység (94-121. ütem)

A középső formarészben akumulálódott energiák és feszültségek a 3. szerkezeti egységben csillapodnak le. A 94. ütemtől induló zenei szövet 4 ütemen keresztül teljes pontossággal utánozza az első formarész 6. ütemben kezdődő tematikus anyagát. Rahmanyinov most azonban elhagyja a csíramotívumot, s cezúra nélkül összesűríti a 6-17. taktusokat. A 102-109. ütemekben kromatikusan ereszkedő szekvenciákat találunk, melyek először kétütemes párokba rendeződnek, majd 107-109-ig ütemenként hullnak alá.

6. kottapéllda



Ez utóbbi három ütem faktúrája a 28-34. taktusokat idézi fel. A 110. ütemben megjelenő a-moll akkordfelbontással nyugalmi állapotot ér el a zene, mostantól a virtuóz tizenhatodmozgás helyett a könnyedebb nyolcadtriolák dominálnak. A 111. taktus hármassfogásait enharmonikusan átértelmezve dúr struktúrájú akkordok kromatikus mixtúraláncolatát kapjuk. A 111. és 113. ütemek ritmusképlete nem engedi feloldani a feszültséget, mert kétértelműséget rejt magában: a három triola ütéspontra eső súlyviszonyokkal 3+3+3-ra tagolódik, míg a Rahmanyinov által lejegyzett dallam hemiolaszerű 2+2+2+2+2 alakzatra tagolható a rotációs mozgás miatt kialakuló súlyos-súlytalan kombináció következtében. A 115-116. taktusokban meglepetésszerűen, *forte* dinamikai háttér mellett egy vad, kromatikus motívum hangzik fel *unisono*, mely összekapcsolódik a mű csíramotívumával. A keretes szerkezetű etűd az alapmotívum kétszeri elhangzásával fejeződik be.

6. Tonalitás, hiperkromatika

Az etűdben, tonalitás szempontjából két párhuzamosan jelenlévő, ám egymásnak ellentmondó jelenségre figyelhetünk fel: túlforrósodott kromatika (*hiperkromatika*), illetve az a-moll tonális központ magnetikus vonzóereje.

A tétel elején kétszer felcsendülő alapmotívum magába foglalja a tonalitást bontó kromatikát egy kisszekundonként emelkedő skálamenet formájában, illetve a tonalitást erősítő, annak középpontjában álló a-moll hármashangzatot. Nemcsak szeparáltan mutatható ki a két, egymásnak ellentmondó jelenség, hanem - ambivalens módon – ezek egyidejűleg is rétegződhetnek egymás alá. A 6-10. ütemekben Rahmanyinov pusztán három hangból rajzolja meg a dallamot (*a, h és c*), melyek az a-moll hangnem köré koncentrálnak. A felső szólam repetált hangjai (*disz-e-f-fisz-g-fisz-f-disz-e*) kromatikus színezik, s egyben instabillá teszik a tonalitás érzetét. Az alsó szólam hangjai kettős arculatúak: vertikálisan néhol támogatják,

megerősítik a dallamban összeálló a-moll akkordhangokat; horizontálisan szemlélve viszont a kisszekund lépések dominálnak. Két szólamban vezethető végig a kromatikus lépéssor: egyrészt a „csúcshangokból” (*h-c-cisz-d-esz-d-cisz-d*), illetve minden második nyolcad a felső szólam kromatikus menetével megegyező dallamsort rajzol ki. Mivel az arányok eltolódtak a kromatikus jelenségek javára, így a basszus pedállal tartott, oktávban kettőzött *a* hanggal „visszabillenti az egyensúlyt” a 9. ütemben.

A *hiperkromatika* egy sajátos válfaja figyelhető meg a 28-34. ütemben.

7. kottapélda

Henri Pousseur¹⁸ tanulmányozta Anton Webern azon műveit, melyek az op. 9-es Hat bagatell alkotásának időszakában keletkeztek, s organikus kromatikának nevezte el azt a pre-szeriális kompozíciós törekvést, amikor minden hang vonzza a kromatikus szomszédjait. A rendszer annyira kötött, hogy ha nagyobb intervallumok esetén néhány hangon „átlép” a zeneszerző, akkor a vonzástörvények miatt előbb-utóbb a hiátusokat kisszekundonként ki kell tölteni. A 28. ütemben az alsó szólam által kijelölt *b-d* hangköz négy ütem lefolyása alatt egészül ki a kromatikus *cisz-c-h* hangokkal; a basszushangok felfelé haladó irányban rajzolnak ki egy félhang-lépcsőt. (*d-esz-e-f-fisz*).

Összegezzük emelkedő-ereszkedő rendszerbe foglalva az eddig felhasznált hangokat: tekintsük a *d* hangot origónak, innen fölfelé a *fisz*-ig, lefelé a *b* hangig jutottunk el kromatikusan. A 32. és 33. ütem második nyolcadán azonban megjelenik az *a* és *gis* az alsó szólamban, amely a lefelé törekvő kisszekundok folytatása. A *g* hang marad ki egyedül az

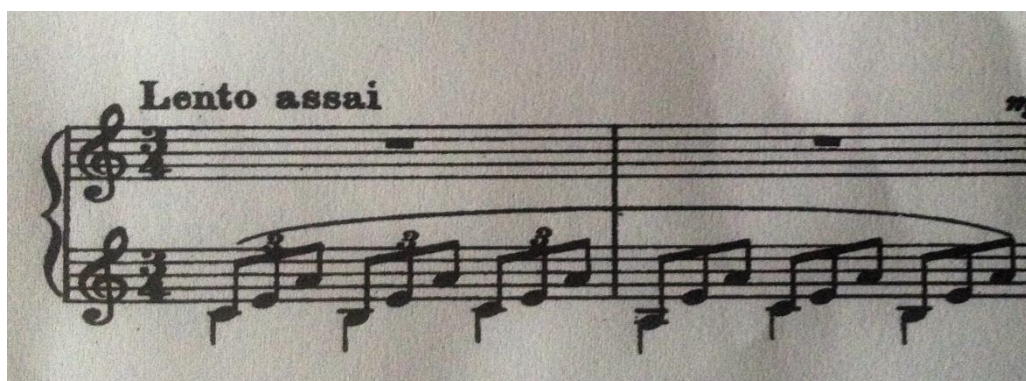
¹⁸ <http://www.jstor.org/discover/10.2307/854246?uid=2&uid=4&sid=21105327310043>

organikus kromatikából. A rendszer tizenegy hanggal nem teljes, de mivel az első szerkezeti egység végén járunk, Rahmanyinov újra visszaállítja az egyensúlyt az alaphangnem megerősítésével. Ehhez elengedhetetlen eszköz a *gisz* vezetőhangként való alkalmazása.

7. Az op. 39. No. 2. a-moll *Étude-Tableau* elemzése

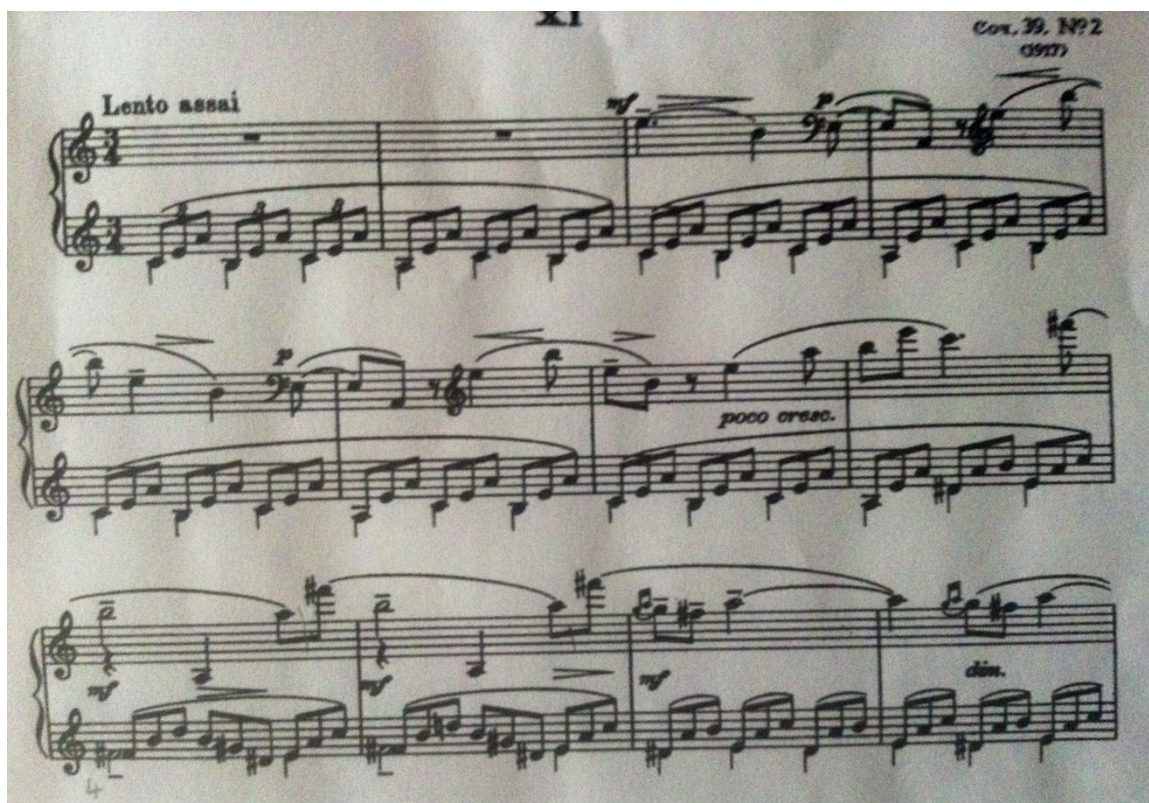
Az op. 39. No. 2-es a-moll etűd strukturálisan három nagyobb egységre tagolható, az első és harmadik formarész hasonlósága miatt A-B-A variáns képlettel jellemezhető. A szerkezeti egységek felosztása: I. 1-49. ütem, II. 50-102. ütem, III. 103-141. ütem. Az etűd tempójelzése *Lento assai*, az alsó szólam egyenletes, monoton triolái miatt a zene statikus képet jelenít meg. A 3/4-es nyitóütemek ütéspontjaira eső hangok a *Dies irae*-szekvencia töredékét rajzolják körül.

8. kottapélda



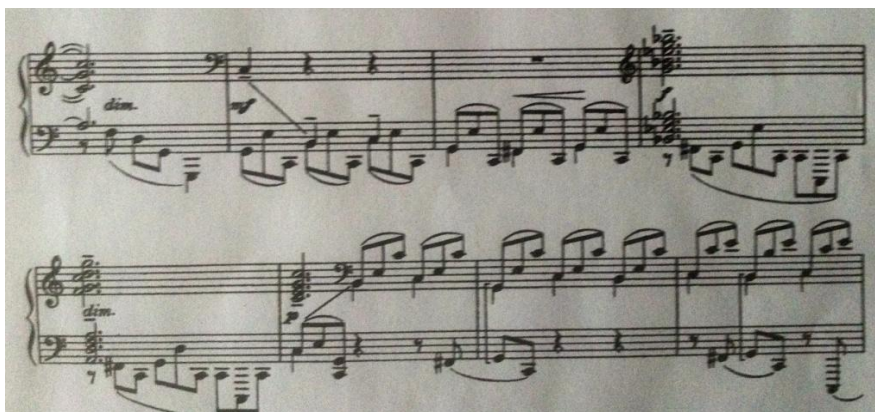
A minimálisan díszített dallam körülöleli az alsó szólamot, a hullámszerű mozgás többnyire kézkereztezéssel valósul meg. A dinamikai háttér árnyaltabb, mérsékeltebb, mint a No. 6-os *a-moll etűd*ben. A mozgás monotóniája és a kisebb dinamikai amplitúdó miatt a mű interpretálása nem technikailag, hanem érzelmileg nehéz. A kompozíció nyitó ütemeiben egyetlen alterált hangot sem találunk, az első (a-moll-hangnemi központtól) idegen hang (*disz*) csak a 8. ütemben szólal meg.

9. kottapélda



Az első szerkezeti egységben a *crescendó* és *diminuendó* jelzések mindössze a *piano* és a *mezzoforte* közötti átmeneteket biztosítják. Az *a-moll* tonalitástól idegen kromatikus hangok, a basszus váltóhangszerű szekundlépései és a szexthelyzetű akkordok gyakori használata labilissá teszi a hangnemérzetet. A második formarész az etűd kulminációs pontja. A *forte* hangerőt először az 52. ütemben érjük el, a triolák hullámmozgása a dinamikai változásokra is kiterjed, a *forte-piano* kontraszt kiemelkedik. A hangnemek szembeállítás merészebb, mint az első szerkezeti egységben. Érdekes megemlíteni az 51-52. ütem harmóniai kapcsolatát, C-dúrba tercrokron fordulattal jutunk el Esz-dúrba, de az új hangnem nem stabilizálódik.

10. kottapélda



Az etűd középrészében a hiperkromatikus jelenségek dominálnak, Rahmanyinov az állandó hangnembelátásokkal feszültséget teremt. A 61-63., illetve a 73-75. taktus alsó szólamának kromatikus skálamenetei is ezt a tendenciát erősítik. A második formarész basszusának triolaláncolata megmarad, azonban az intervallumok kitágulnak és a *Piu vivo* tempójelzés következtében a statikus nyitókép helyébe dinamizmus lép. Tömbszerű akkordok és a felső szólam kettősfogásmenetei teszik drámaivá az atmoszférát. *Meno mosso, a tempo*, végül *Tempo 1* utasításokkal jutunk el a visszatéréshez a hangerő fokozatos csökkenésével párhuzamosan. A harmadik szerkezeti egység az A formarész variánsa. A zenei faktúra nem változik, az alsó szólam egyenletes és lágy triolamozgása a kulmináció utáni feszültséget oldja fel. Érdekes utalni az első és harmadik szerkezeti egység dinamikai háttérének különbségére: a 119. ütemben *forte* hangerőt kér a komponista, míg a nyitó formarészben a maximális hangerőre vonatkozó utasítás csak *mezzoforte* volt. A finálé a középrésszel összehasonlítva kevésbé kromatikus, Rahmanyinov a tonális összetartásával is nyugalmi állapotot teremt. Az állandó triolamozgást a záró öt ütem akkordjai szakítják félbe. A 140-141. ütemben a III. fokú bővített szeptimakkord hárfaszerű felbontásával és egy alaphelyzetű, basszus erősítése nélkül megszólaló *a-moll* hármashangzattal zárul a mű. A *fermátával* megnyújtott záróakkord után keletkező csend az etűd dramaturgiájának szerves része. Rahmanyinov zenéjében éppen azokat a pillanatokat tudta legművészebb módon érzékeltetni, amikor néma hallgatásba borul a természet. Ezért írja róla igen találóan Gorkij: „Milyen kitűnően hallja meg Rahmanyinov a csendet!”¹⁹

A Rahmanyinov-i érzésvilágot talán Keldis fogalmazta meg a legszebben: „[az op. 39. no. 2. etűd] az aggasztó dermedtséget és az érzelmek megkövülését tükrözi.”²⁰

8. Respighi és a hangszerelés²¹

Serge Koussevitzky szerette volna a Bostoni Szimfonikus Zenekar élén vezényelni Rahmanyinov néhány etűdjét, ezért 1930-ban felkérte a zeneszerzőt, hogy válasszon ki néhány művet a két *Études-Tableaux* sorozatból. A hangszerelést Ottorino Respighi készséggel elvállalta, akinek mesterei közé tartozott a szintén kiváló hangszerelő, Rimszkij-Korszakov. Rahmanyinov lelkesen fogadta az ajánlatot, hiszen elismerte az olasz zeneszerző tehetségét és csodálta zenekari hangzásának ezernyi színárnyalatát. 1930. január 2-án levélben kezdték meg a tárgyalásokat. Rahmanyinov összesen öt etűdöt választott ki az op. 33. és op.

¹⁹ Keldis: 400 o.

²⁰ Keldis: 421. o.

²¹ Bertensson 262-263 o.

39-es sorozatból. A szerző a művek programatikus tartalmát a komponálás óta rejtegette a nyilvánosság elől, most azonban úgy gondolta, hogy Respighi munkája számára hasznosak lehetnek ezek az ismeretek. Idézzük Rahmanyinov levelét:

„Kedves Mesterem!”²²

A „Société Anonyme des Grandes éditions Musicales” [Koussevitzky cége] arról tájékoztatót, hogy ön készséggel meghangszerelne néhány etűdöt az *Études Tableaux* sorozataimból. Nagy örömmel töltönek el ezek a hírek, és biztos vagyok benne, hogy az ön mesteri kezei csodálatos munkát fognak végezni. Megengedné nekem, Mester, hogy titkos felvilágosítással szolgáljak a művek szerzőjéről? Ezek bizonyára még érthetőbbé fogják tenni a darabok karakterét és segítenek önnek a megfelelő zenekari színek keresésében. Az Etűdök programja a következő:

Az első a-moll Etűd [sic!] [op. 39. No. 2.] a Tengert és a Sirályokat ábrázolja. [Ezt a programot egyébként Rahmanyinov felesége javasolta]

A második a-moll Etűdöt [Op. 39. No. 6.] Piroska és a farkas meséje inspirálta.

A harmadik Esz-dúr Etűd [Op. 33. No. 4.] egy Vásári jelenetet [sic!]

A negyedik D-dúr Etűd [Op. 39. No. 9.] karaktere azonos, egy keleti indulóhoz hasonlít.

Az ötödik c-moll Etűd [Op. 39. No. 7.] Gyászinduló. Engedje meg nekem, hogy itt egy kicsit hosszabban elidőzzek. Biztos vagyok abban, hogy ön nem fogja kinevetni egy zeneszerző szeszélyeit. A kezdő téma egy induló. A másik téma [sic!] egy éneklő kórust jelenít meg. 16-od mozgással indul c-mollban és egy kicsivel később esz-mollban finom esőzés javasolt, szakadatlanul és reménytelenül. Ez a mozgás növekszik és c-mollban kulminál – a templomok harangjai. A Finálé visszatér a kezdeti induló témához.

Ez minden. Amennyiben ezek a részletek nem untatják önt és [a munkája során] előnyére válnak, úgy folytathatom őket tovább.”

Respighi március 20-án a Palazzo Borghese-ből válaszolt a levélre, s az anyagi feltételek elfogadásával megkezdte a munkát.

²² Rahmanyinov és Respighi levelezését saját fordításban közöljük.

„Nagyon köszönöm kedves levelét és az etűdök értelmezését, amelyek értékesek lesznek a hangszerelői munka során. Nagyon elégedett vagyok, hogy ezeket a csodálnivaló műveket én hangszerelhetem meg, és remélem, hogy ön is elégedett lesz velem... Ottorino Respighi”

A levélváltás itt megszakadt, Respighi nem érdeklődött többet a részletekről.

9. Az etűdök értelmezési lehetőségei, zenei szimbólumok

Rahmanyinov és Respighi levelezéséből kiderült, hogy az op. 39. no. 6. a-moll etűd egyik inspirációs forrása Piroska és a farkas meséje. Ebben az értelmezésben a drasztikus és agresszív alapotívum, illetve a sforzatóval megerősített vad akkord a farkas zenei szimbóluma. A könnyedén pergő virtuóz tizenhatodik hallatán az ártatlan és naiv Piroskát láthatjuk, amint épp kosárral a kezében ugrál az erdőben nagymama háza felé. A második formarész egyre intenzívebb fokozása és a kulmináció a farkas ravaszságát, cselvetését és a vadással való küzdelmet jeleníti meg. A 111. és 113. ütem zenéje fátyollal vonja be a mesét, a dúrhangzású akkordok mixtúrája csillámporral hinti be a történetet, szinte elrepíti a hallgatót az irrealitások világába. Az édeskés kromatika felidézheti bennünk a mesék általános tanulságát, mely szerint a gonosz felett mindig győz a Jó és az Igazság. De hogyan történik ez Rahmanyinov művében? A komponista nem véletlenül zárja az alapotívummal, a „farkas szimbólumával” a művet. Figyelmeztet bennünket, az ördög sosem alszik, a rossz most is közöttünk jár! Említésre méltó Stravinsky *Tűzmadár* című, 1910-ben (az etűd előtt csak egy évvel korábban!) keletkezett balettjének fináléja. Miután Iván cárevics (a Jó) a tojás összetörésével legyőzte Kascsejt (a Gonoszt), elementáris boldogság árasztja el a lelkeket, a kővé dermedt hercegek újra életre kelnek, a szörnyek elpusztulnak. Az eufóriával és optimizmussal áthatott H-dúr Fináléban azonban váratlanul felhangzik Kascsej kromatikus motívuma. A romantikus ideál, az igazság és jószág győzelmébe vetett hit leomlik a 20. század küszöbén. Az orosz szerzők talán már érzik az új század balcsillagzatú előszelét, az eljövendő kor minden kegyetlenségével és embertelenségével együtt.

Mindkét a-moll etűd tartalmaz halálhoz köthető szimbólumokat. Az op. 39. no. 2-es etűdben az alsó szólam trioláinak dallamhangjai a *Dies irae*-szekvencia első négy hangját rajzolják ki, amire a mű elemzése során már utaltunk. Az op. 39. no. 6. második formarészenek egyre intenzívebb, zakatoló fokozása a vonat-motívumot idézheti fel a hallgatóságban. Rahmanyinov életművében és az orosz művészetben egyaránt jelentőségteljes szimbólum a vonat. Tolsztoj *Anna Karenina* című regényében a lokomotív toposzá válik. Az író

zsenialitását példázza, hogy a címszereplő első megjelenésével egyidejűleg egy tragikus baleset történik a pályaudvaron: az állomás egyik mozdonyokkal foglalkozó munkása a sínek közé esik, és azonnal meghal. Ettől a perctől kezdve a vonat baljós ómenné válik, mintegy sejteti és anticipálja a regény végén bekövetkező tragikus végkifejletet. A vonat a halál, az öngyilkosság szimbóluma lesz. József Attila Szólt az ember című, 1924-ben keletkezett műve összegzi a vonat-szimbólum legfontosabb jelentésrétegeit: „hogy a **halállal** és az **új időkkel** //Száguldják meg a versenyt dübörögve // Szédítő, karcsú expresszvonatok.” Egy romantikus lelkületű zeneszerző számára ideális idő-toposz a gőzmozdony, hiszen egymaga jelképezi a jövőt, a haladást, a technikai fejlődést és ezzel párhuzamosan a vissza nem fordítható múltat, a halványuló gyermekkori világot. Rahmanyinov lelkében is meghúzódott ez az áthidalhatatlan ellentét a letűnt, „békeidőbeli” gyermekkor és a létbizonytalanságba taszító, forrongó jelen, illetve jövő között. A No. 6. a-moll etűd agresszív csíramotívuma véleményem szerint jelképezheti mindazon háborús eseményeket, forradalmakat, politikai erőket, akik és amik a zeneszerzőt emigrációba kényszerítették. Rahmanyinov menekülése, félelme és rettegése pedig ott rejlik az izgatott futamokban, a vonat-motívum hajszájában. A komponista vonaton hagyta el rajongásig szeretett hazáját,²³ így a lokomotív a szülőföldtől való búcsú átesztétizált szimbólumaként is értelmezhető.

²³ Bertensson: 207. o.

10. Bibliográfia

Bertensson, Sergei – Leyda, Jay: *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. Bloomington and Indianapolis, University Press, 1956.

Brockhaus, Heinz Alfred – Riemann, Hugo: *Zenei lexikon I-III*. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.). Budapest, Zeneműkiadó, 1983-1985.

Copland, Aaron: *Az új zene 1900-1960*. Budapest, Zeneműkiadó, 1973.

Denizeau, Gerard: *A zenei műfajok képes enciklopédiája*. Budapest, Rózsavölgyi, 2009.

Ivanyickaja, Irina: *Zenei témák – szimbólumok Sz. Rahmanyinov Prelűdök zongoraciklusában*. DLA értekezés. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2003.

Keldis, Jurij Vszevolovodics: *Az orosz zene története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1958.

Melléklet 1. – op. 39. No. 2. kotta

XI

Соч. 39. № 2
(1917)

Lento assai

1

5

poco cresc.

9

rit. *a tempo*

13

poco più vivo

cresc.

17

poco a poco rit.

dim.

21

tempo come prima

25

poco cresc.

29

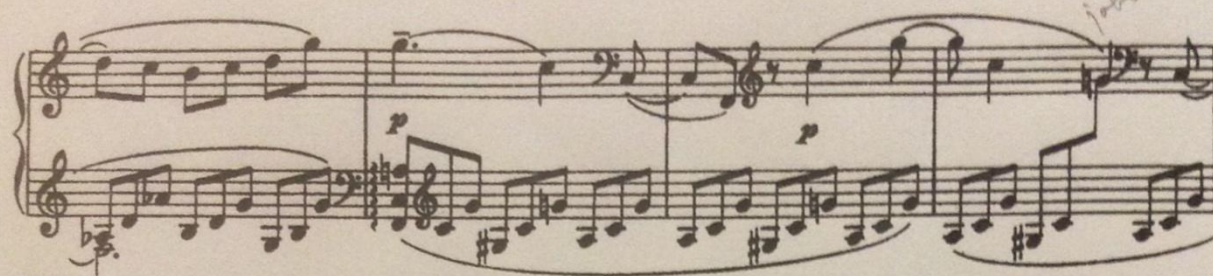
dim.

33

mf

dim.

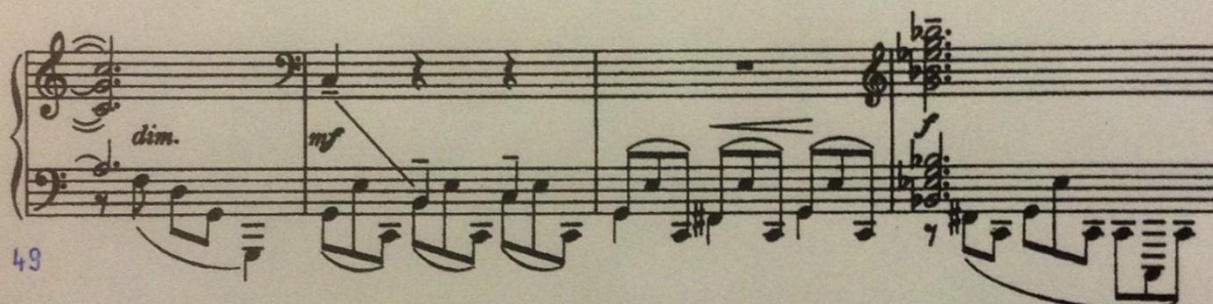
37



41



45



49



53



57

61

63

rit.

dim.

p

This system contains measures 61, 62, and 63. Measure 61 is marked with a blue '61'. Measure 63 is marked with a blue '63'. The system includes a 'rit.' (ritardando) marking above the staff and a 'dim.' (diminuendo) marking above the staff. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the system.

64

67

a tempo

mf

This system contains measures 64, 65, 66, and 67. Measure 64 is marked with a blue '64'. Measure 67 is marked with a blue '67'. The system is marked 'a tempo' above the staff. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

68

70

cresc.

This system contains measures 68, 69, and 70. Measure 68 is marked with a blue '68'. Measure 70 is marked with a blue '70'. The system includes a 'cresc.' (crescendo) marking above the staff.

71

74

dim.

This system contains measures 71, 72, 73, and 74. Measure 71 is marked with a blue '71'. Measure 74 is marked with a blue '74'. The system includes a 'dim.' (diminuendo) marking above the staff.

75

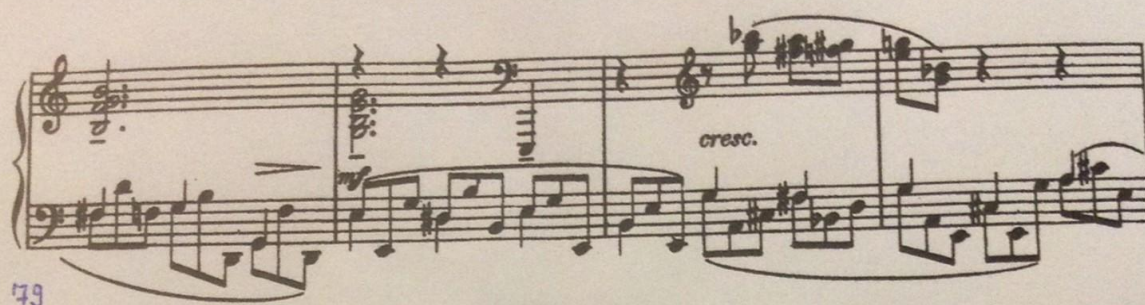
78

Più vivo

cresc.

This system contains measures 75, 76, 77, and 78. Measure 75 is marked with a blue '75'. Measure 78 is marked with a blue '78'. The system is marked 'Più vivo' above the staff. A 'cresc.' (crescendo) marking is present at the end of the system.

48



79

cresc.

This system contains measures 79 and 80. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass line is more active, with a melodic line in the right hand. A crescendo marking is present above the right hand in measure 80.



83

dim. *rit.*

This system contains measures 81 and 82. The piano continues with similar textures. A decrescendo marking is above the right hand in measure 82, followed by a ritardando marking at the end of the system.



87

Meno mosso *dolce*

This system contains measures 83 and 84. The tempo changes to 'Meno mosso' at the start of measure 83. The right hand has a melodic line with a 'dolce' marking above it in measure 84.



91

mf

This system contains measures 85 and 86. The piano continues with a melodic line in the right hand, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 86.



95

a tempo

This system contains measures 87 and 88. The tempo returns to the original 'a tempo' at the start of measure 87. The piano continues with a melodic line in the right hand.

33

rit.

dim.

Tempo I

mp

103

107

dim.

pp

poco più vivo

111

cresc.

115

119

119

123

123

127

127

131

131

136

136

Melléklet 2. – op. 39. No. 6. kotta

Sz. Rahmanyinov: a-moll Étude – Tableau
(op. 39. No. 6.) „Piroska és a farkas”

6

Allegro

1

8

8

8

sf

dim.

sf

p

6

p leggiero

9

mf

7

7

7

3

4

4

4

8

12

8

45

76

dim.

48

8-

p

resc.

22

25

Ossai:

28

etc.

dim.

34

p

Poco meno mosso

35

39

43

47

51

poco a poco acceler.

poco cresc.

mf

Più mosso

poco cresc.

f

p

Handwritten musical score for piano, measures 55 to 68. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked **Presto**. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- Measure 55: *cresc.* (crescendo), *f* (forte).
- Measure 59: *p leggiero* (piano, light).
- Measure 62: *sf* (sforzando), *p* (piano).
- Measure 65: *sf* (sforzando), *p* (piano).
- Measure 68: *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo).

The notation includes complex chords, arpeggios, and slurs. The page number 55 is written in blue ink at the beginning of the first system, and 59, 62, 65, and 68 are written in blue ink at the beginning of their respective systems.

Handwritten musical score for piano, measures 71-85. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Measures 71-73: The first system shows a complex texture with many beamed notes. Measure 71 is marked with a blue '71'.

Measures 74-76: The second system begins with a blue '74'. It includes the marking 'dim.' (diminuendo) and 'rallentando' (rushing). The system ends with a blue '76'.

Measures 77-79: The third system begins with a blue '77'. It includes the marking 'a tempo' (return to tempo) and 'f' (forte). The system ends with a blue '79'.

Measures 80-82: The fourth system begins with a blue '80'. It includes the marking 'mf marcato' (moderato-forte, marked) and 'cresc.' (crescendo). The system ends with a blue '82'.

Measures 83-85: The fifth system begins with a blue '83'. It includes the marking 'cresc.' (crescendo). The system ends with a blue '85'.

At the bottom center of the page, the number '9070' is printed.

This page of handwritten musical notation contains five systems of staves, likely for a piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a measure with a dotted line and the number '8' above it. The bass staff starts with a forte (*ff*) dynamic. A measure number '88' is written in blue ink at the beginning.
- System 2:** Continues the musical piece. A measure number '91' is written in blue ink at the beginning.
- System 3:** Includes the tempo marking 'Tempo I' at the start. The bass staff begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. A measure number '94' is written in blue ink at the beginning.
- System 4:** The treble staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. A measure number '98' is written in blue ink at the beginning.
- System 5:** The treble staff has a 'dim.' (diminuendo) marking. The bass staff has a piano (*p*) dynamic marking. A measure number '101' is written in blue ink at the beginning.

