

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

SZERGEJ RAHMANYINOV
ELŐADÓMŰVÉSZETI STÍLUSA,
ZONGORAMŰVÉSZI ÉLETÚTJA

KOVÁCS GERGELY TAMÁS

TÉMAVEZETŐ: SZABÓ ORSOLYA, DLA, Prof.Emerita

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2026

Szergej Rahmanyinov előadóművészeti stílusa, zongoraművészi életútja

Tartalomjegyzék

Rövidítések	ii
Köszönetnyilvánítás	iii
Bevezetés	iv
1. Történeti áttekintés	1
1.1. Út a diplomáig	1
1.2. Jelentősebb mesterek, zenei hatások	7
1.3. A koncertzongorista szerepkör kialakulása – korszakot meghatározó zongoraművészek	16
2. Rahmanyinov koncertjei	23
2.1. Zongoraművészi életútja	23
2.2. Koncertrepertoárjának elemzése	34
3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése	44
3.1. Rahmanyinov és a felvételkészítés	44
3.2. A c-moll zongoraverseny 1929-es és 1924-es felvételeinek elemzése	50
3.3. Rahmanyinov szólamvezetésének sajátosságai	86
3.4. A kottahűség kérdése	89
3.5. Összegzés	94
Bibliográfia	102

Rövidítések

Bertensson/1956 = Sergei Bertensson, Jay Leyda: *Sergei Rachmaninoff: A lifetime in music*. (New York: New York University Press, 1956)

Norris/1994 = Geoffrey Norris: *Rachmaninoff*. (New York: Schirmer Books, 1994)

Schonberg/1963 = Harold C. Schonberg: *The Great Pianists*. (New York: Simon and Schuster, 1963)

Barber/2001 = Charles F. Barber: *Lost in the Stars. The Forgotten Life of Alexander Siloti*. (Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2002)

Martyn/1990 = Berrie Martyn: *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. (New York: Ashgate, 1990)

Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet szeretném kifejezni mindenekelőtt a családomnak, akik születésemtől fogva rendületlen támogatásukkal kísérték mind művészi pályafutásomat, mind életem minden más területét. Szeretjük, odaadásuk és segítségük nélkülözhetetlen volt ahhoz, hogy ma az lehessenek, aki vagyok, és hogy ez a doktori disszertáció megszülethessen.

Hálás köszönettel tartozom minden tanáromnak az elmúlt húsz évből. Ők vezettek be ennek a csodálatos művészetnek a legmélyebb rétegeibe, és ők mutatták meg számomra azokat a szépségeket, amelyek miatt az életemet elképzelhetetlennek érzem zene nélkül. Rahmanyinov iránti szeretetem is nekik köszönhető. Sosem felejttem el, amikor egyikük egyszer azt mondta: ha megkérdeznék tőle, mit vinne magával egy lakatlan szigetre, Rahmanyinov 2. zongoraversenyét választaná. Úgy érzem, ez mindent elmond.

Legnagyobb köszönettel témavezetőmnek, Dr. Szabó Orsolyának tartozom. Orsolya tanárnő több mint tíz éve rendületlenül segíti művészi fejlődésemet, és ez idő alatt valódi mentorommá, bizalmasommá vált az életemben. Szakmai felkészültsége, tudása és értékrendje számomra magától értetődővé tette, hogy erre a feladatra nem is lehetne alkalmasabb ember nála. A disszertáció legapróbb részleteihez is ugyanazzal az elánnal és szeretettel fordult, és nem volt olyan pillanat, amikor ne számíthattam volna rá. Hálás vagyok, hogy mellettem állt ezen az úton.

Köszönetet szeretnék mondani minden pályatársamnak is, akik inspiráltak végig, az egész folyamat alatt. Valamennyi évfolyamtársamnak, akikkel az évek során barátságok születtek.

Végül, de nem utolsósorban hálával tartozom barátaimnak is, akiknek semmi közük ehhez a szakmához – talán éppen ezért adok különösen sokat a véleményükre. Ők azok, akik mindig visszahúznak a földre, amikor túlságosan elrugaszkodnék tőle.

Kovács Gergely, 2026. 05. 25.

Bevezetés

Gyermekkoromtól kezdve zongoraművészek bűvöletében élem az életem. Mondhatni alapvető lételememmé vált az általam hallott, látott és átélt koncert, illetve felvétel élmények raktározása, melyek komoly hatást gyakoroltak és gyakorolnak mai napig a saját művészi fejlődésem alakulására. Sosem felejttem el életem legelső koncert látogatását a békéscsabai Jókai Színházban, ahol Vásáry Tamás Beethoven szonátát játszott, az első CD felvételt, amin egy számomra a mai napig ismeretlen előadó romantikus műveket zongorázott, vagy az első TV adást, ami Ránki Dezső portréfilmje volt, sok részletfelvétellel a művész egész életéből.

Meggyőződésem, hogy egy előadóművész, aki mások tollából és elméjéből származó lenyomatokból szólaltatja meg ugyanazt a zenei anyagot újra és újra, bármennyire is erős zenei véleménnyel és egyéniséggel bír, nem válhat teljes értékű művésszé, ha nem állnak előtte pozitív és negatív példák. Véleménye, stílusa, és ítélőképessége is folyamatosan alakul és formálódik, ehhez pedig elengedhetetlen más művészek előadásának hallgatása, elemzése és értelmezése. Természetesen úgy, hogy mindez a saját egyéniség, személyiség, és a zenei hang kialakulását nem nyomja el.

Értelemszerűen egy zenei érzékeit csak nyitogató gyermeki fül és elme számára elsősorban a vele egyidőben élő, mondhatni megfogható példák lesznek először mérvadók. Pusztán tudás hiányából is fakad, hogy figyelme nem terjed ki arra a tényre, hogy hangfelvételek már a múlt század eleje óta léteznek, és bár minőségük nem ér fel a modern felvételekéhez, mégis olyan kulcsfontosságú lenyomatokat tartalmazhatnak, melyek tágíthatják az előadóművészeti felfogás és stílus határait.

Tanulmányaim során szerencsére mestereim szembesítettek velem, hogy a mára már legendává vált száz évvel ezelőtti művészek közül is sokaknak fellelhetők felvételei. Először értelemszerűen Bartók Béla zongorázását hallottam, amelyből egyértelműen kiderült, hogy nagyon sokat alakult a zongorázás 70-80 év alatt, valamint az is, hogy egy zeneszerző sokszor teljesen másképp játssza saját műveit, mint amit a kottaképből mi utólag megállapítunk. Bartókot követte Dohnányi Ernő, akinek zongorázása merőben eltért Bartókétól, és világossá tette számomra, hogy a múltban – csakúgy, ahogy ma is – sok különböző zongorázás létezett.

Doktori disszertációm témájának kiválasztásakor – mint ebben a helyzetben szinte mindannyian – dilemmával néztem szembe. Biztos voltam abban, hogy az orosz romantika egy bizonyos szeletével szeretnék foglalkozni, azon belül is természetesen a zongorázás

művészetéhez kapcsolódó kérdésekkel. Több olyan ötletet is elvettem, amelyek vagy nem tűntek alkalmasnak egy doktori disszertációhoz, vagy számomra jelentettek volna megugorhatatlan akadályt.

Ahogy ez ilyen helyzetben lenni szokott, egy nem várt esemény hozott megoldást számomra. Rahmanyinov c-moll zongoraversenyének első előadására készülve hívták fel figyelmemet a tényre, hogy neki is számtalan hangfelvétele fellelhető, köztük a 2. zongoraversenyé is, amit természetesen rögtön meg is hallgattam. Ez indított el egy úton, melynek során kirajzolódott számomra, hogy Rahmanyinov hangfelvételei olyan kincset jelentenek, amit szívesen elemeznék, és kísérletet tennék arra, hogy megfogalmazzam, mitől volt ő különleges a zongoraművészek történetében.

Természetesen a téma mögött más kérdés is lakozik. A zongora előadóművészet terén is léteznek különböző iskolák, tradíciók, melyek mint „családfák”, hosszan vezethetők vissza az időben, sokszor nem is megállapítható kezdettel, hiszen minél visszább megyünk, annál kevesebb a hiteles, fellelhető forrás. Ezek az iskolák évszázadokon keresztül fejlődtek, alakultak, és ma már a gyakorlott fül számára könnyen megállapítható, hogy egy zongoraművész mely tradíciónak a „leszármazottja”.

Mi, akik a Zeneakadémián tanultunk és fejlődtünk, Liszt iskolájának leszármazottjaként tartjuk magunkat számon, hisz tanárról tanárra visszavezethetők vagyunk az akadémia megalapítójáig. Természetesen Liszt is rengeteget tanult Czernytől, illetve egyéb elődeitől, de mégis, a magyar zongoraiskolát tőle eredeztetjük, hiszen ő maga egy hagyományteremtő, újító alakja volt a hangszerjátéknak, illetve a Zeneakadémia alapításában is kulcsszerepet játszott. Ezen a vonalon tetten érhető egy német, egy francia iskola, de angol, és egy ideje amerikai modelltől is beszélhetünk. Mivel a zongoraművészet is folyamatosan alakul és fejlődik, véleményem szerint jelenleg élő szemtanúi lehetünk egy távolkeleti, ázsiai modell alakulásának is.

A miénkkel nagyjából egyidőben, a 19. század közepétől beszélhetünk orosz zongoraiskoláról is, melyet szintén egy központi figura köré csoportosítjuk. Ez Anton Rubinstein, aki a szentpétervári konzervatórium alapítója, Liszt kortársa és művésztársa volt, személye az orosz zenetörténetben hasonlóan fontos szerepet tölt be, mint Liszté a miénkben. Sergei Bertensson és Jay Leyda, *Rachmaninoff: A Lifetime in Music* című könyvében úgy fogalmaz, Rubinstein „Historical concerts” elnevezésű koncertsorozatát azért tartotta, hogy megmutassa Európának, mennyivel jobban lehet zongorázni annál, mint amit ott jónak tartanak. Engem ez is egyértelműen arra enged következtetni, hogy Rubinstein már tudatosan egy saját zongorázási mód megszilárdítását látta maga előtt.

Korábbi disszertáció ötletem volt Rubinstein munkásságának, illetve az orosz iskola kialakulásának a feltárása, de Rahmanyinov felvételeinek elemzése sokkal közelebb állt hozzám, és ennek egy részeként lehetőségem is van kitérni korábbi ötletemre. Emellett Liszt és az általa képviselt iskola is helyet kap a történetben, hisz Rahmanyinov moszkvai tanára, Alexander Ziloti a magyar zongoraművész növendéke volt. Ezáltal disszertációm főszereplője magában hordozza azokat az alapokat is, melyeket a Zeneakadémia zongoratanár-generációi is tovább örökítenek az intézmény alapítása óta.

Ennek vonalán kezdtem dolgozatom írását, Rahmanyinov tanulmányainak elemzésével. Értelemszerűen nem életrajzot terveztem írni, hanem kifejezetten azt szerettem volna vizsgálni, hogy előadóművészi stílusának kialakulására milyen tradíciók hatottak, mely személyek formálták őt tanulmányai során. Ezért minden felmerülő személy háttérét vizsgálva jutottam el a koncertező művész Rahmanyinovhoz, bemutatva azt, hogy mit jelentett a múlt század legelején az Egyesült Államokban letelepedett, világhírűvé vált zongoraművészhöz lenni.

Külön kitérek repertoárjának sokszínűségére, illetve hogy milyen logika szerint állította össze koncertműsorait. Kamarazenei partnerei is áruklodók voltak, saját magához mérten a legmagasabb színvonalat képviselő művészek, mint Pablo Casals, Fritz Kreisler, vagy Fodor Ivanovics Saljapin. Emellett fontos források a róla fennmaradt leírások, akár művésztárstól, baráttól, családtagtól, vagy éppen kritikustól származnak.

Disszertációm fő szakasza fennmaradt felvételeinek elemzése. Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy én csak a fonográf felvételek elemzésére szántam magam. Döntésem azzal indokolható, hogy egy, a témában járatos szakértővel folytatott beszélgetésem alapján arra jutottam, a gépzongora felvételek teljeskörű és hiteles elemzéséhez a technológiai háttérbe és a működési elvbe is sokkal tüzetesebben bele kell merülni. A gépzongora felvételek más elemzési szempontokat követelnek, véleményem szerint külön disszertációban kellene elemezni az egész témakört, nem fér bele egy valamivel átfogóbb, a hangzó anyag mellett a történeti összképre is fókuszáló munka kereteibe.

A több mint tíz órányi fennmaradt fonográf felvételek közül természetesen válogatnom kellett. Elemzési szakaszomat végül a második zongoraverseny két, különböző évben készült felvételére koncentráltam. Emellett olyan egyértelmű különlegességek kapcsán teszek említést más művek felvételeiről, melyeket meghatározónak tartok Rahmanyinov zongorázásának jellemzését illetően. A felvételek elemzési szempontjait ismertetem az ezt tartalmazó, harmadik fejezet elején.

Az, hogy kérdésekre választ kaptam-e Rahmanyinovval kapcsolatban, nehéz lenne eldönteni. Természetesen a tapasztalataimat összefoglalom minden fejezetrész, illetve az egész disszertáció végén is, ettől még nem gondolom, hogy létezik egzakt válasz arra, hogy mitől volt Rahmanyinov minden idők egyik legnagyobb zongoraművésze. Talán ezt soha nem is fogjuk megtudni, de véleményem szerint pont ettől lesz a zenei előadóművészet megfoghatatlanul csodálatos.

1. Történeti áttekintés

1.1. Út a diplomáig

Szergej Rahmanyinov zeneszerzői életműve a nemzetközi zenetudományban jelentős figyelmet kap, ugyanakkor előadóművészi tevékenységének részletes, analitikus vizsgálatára a szakirodalomban aránylag kisebb figyelem jutott. 1918-as emigrációját követően művészi pályája jelentős átrendeződésen ment keresztül: bár elsődlegesen zeneszerzőként tekintett önmagára, a megélhetési körülmények következtében intenzív nemzetközi koncerttevékenységet folytatott.¹ Ennek időigényessége a kompozíciós munkára fordítható idejének csökkenését eredményezte, ami az életmű kronológiájában is érzékelhető. A szakirodalomban és az előadóművészeti diskurzusban gyakran visszatérő megállapítás, hogy Rahmanyinov „minden idők egyik legnagyobb zongoraművésze volt”. A kutatás szempontjából különösen releváns ennek az állításnak a hitelessége. A téma vizsgálatának előfeltétele Rahmanyinov zongorapedagógiai háttérének és tanulmányainak áttekintése, továbbá annak elemzése, hogy mely technikai és interpretációs tradíciók hatottak játékának alakulására. Az első fejezet célja annak feltárása, hogy Rahmanyinov zenei szocializációja és pedagógiai környezete, az adott zenetörténeti miliő milyen mértékben határozta meg későbbi előadói stílusát. Ennek érdekében foglalkoznunk kell az alapvető személyes háttérével is, hogy a jelenség pontosabban értelmezhetővé váljon az adott korszak kontextusában.

Szergej Rahmanyinov 1873. március 20-án született (a Julián-naptár szerint; a Gergely-naptár alapján április 1.²) az Orosz Birodalom területén. A születési hely megjelölése a forrásokban nem teljesen egységes: egyes dokumentumok a Novgorod kormányzóság területén fekvő Szemjonovo települést említik, míg Rahmanyinov későbbi nyilatkozataiban az Oneg birtokot tekintette szülőföldjének. Családja nemesi származású, katonai és zenei hagyományokkal egyaránt rendelkezett, ami a gyermek korai muzikális orientációját is befolyásolta. Apai nagyapja, Arkagyij Rahmanyinov katonatisztként szolgált, de szenvedélyes zongorista is volt. Apja, Vaszilij Rahmanyinov szintén a katonai pályát választotta, anyja pedig Lubov Petrovna Butakova volt, akinek a családi birtokán, Onegen éltek.³

¹ Stephen Walsh: „Sergei Rachmaninoff 1873-1943.” *Tempo* 1973/Június 12-21. 13

² 1918-as emigrációja után módosította a születési dátumát a Gergely-naptár szerinti április 1.-ére

³ Bertensson/1956: 2.

Már egészen fiatalon, négyéves korában kezdett zongorázni, felmenői zenei érdeklődésének köszönhetően.⁴ Anyja kezdeményezésére a család a szentpétervári zongoratanár, Anna Ornatszkaja irányítására bízta a gyermek további képzését.⁵ Ornatszkajáról kevés a fellelhető információ, Szentpéterváron tanult, mestere Gustav Kross volt, aki Csajkovszkij b-moll zongoraversenyének oroszországi premierjét is játszotta 1875-ben.⁶ Ez a tény Ornatszkaja és Kross szakmai elismertségére is utal. Emellett Kross a szentpétervári konzervatórium első növendékének egyike volt Anton Rubinstein osztályában, Csajkovszkijjal szinte egyidőben.⁷

Rahmanyinov mintegy négy éven keresztül tanult Ornatszkajánál. A család anyagi helyzetének romlása – amely az onegi birtokok elvesztésével járt – 1881-ben Szentpétervárra költözéshez vezetett. Tanára ajánlására ösztöndíjat nyert a Szentpétervári Konzervatóriumba, ahol többek között Vlagyimir Gyemjanszkij, majd később a már említett Gustav Kross irányításával folytatta tanulmányait.⁸ Tehetsége kiemelte őt társai közül, azonban magatartásproblémák miatt ösztöndíja veszélybe került. Édesanyja ezért a Moszkvába nemrég hazaköltözött zongoraművész unokatestvér, Alexander Ziloti segítségét kérte.⁹ Ziloti felismerte Rahmanyinov tehetségét, és úgy vélte, hogy a legjobb nevelést Nyikolaj Zverev kezei alatt kaphatja meg. Így 1885-ben Rahmanyinov Moszkvába költözött Zverevhez.¹⁰

Nyikolaj Zverev (1833-1893) a 19. század neves zongoratanára volt, aki szigorú, katonás rend szerint oktatta diákjait. Ingyen tanította és eltartotta legtehetségesebb növendégeit, cserébe elvárta, hogy teljesen alárendeljék magukat az általa diktált tanítási módszereknek. Rahmanyinov két hasonlóan tehetséges társával, Leonyid Maximovval és Matvej Pressmannal együtt került ebbe a szűk körbe.¹¹ Zverev pedagógiai módszere a fegyelmezett technikai képzésre és a rendszeres nyilvános szereplésre épült. A moszkvai időszak ezért nem csupán technikai előrelépést jelentett, hanem az előadói gyakorlat tudatos formálásának kezdetét is. E képzési szakasz meghatározó szerepet játszott Rahmanyinov későbbi koncertpályájának megalapozásában. Színpadi jelenlétének

⁴ Jurij Vszevolodovics Keldis: *Az orosz zene története*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1958.) 405.

⁵ Norris/1994: 1.

⁶ I. h.

⁷ Philip S. Taylor: *Anton Rubinstein: A life in Music*. (Bloomington: Indiana University Press, 2007.) 101.

⁸ Norris/1994: 2.

⁹ Bertensson/1956: 7.

¹⁰ I. h.

¹¹ I. m. 9.

magabiztossága, természetessége, és a lámpaláz hiánya eredeztethető korai pódium tapasztalataiból.

Zverev pedagógiai háttere több, egymástól eltérő, de az orosz zongoraiskola kialakulása szempontjából meghatározó hagyományt kapcsolt össze: tanárai között szerepelt Alexander Dubuque (1812-1898) és Adolf von Henselt (1814-1889).¹² Dubuque John Field tanítványa volt – csakúgy, mint Rahmanyinov apai nagyapja, Arkagyij¹³ –, és Zverev mellett Milij Balakirev, valamint a kor két orosz zenekritikusa, Nyikolaj Kashkin és Herman Laroche is az ő kezei alatt tanultak.¹⁴ Adolf von Henselt pedig Johann Nepomuk Hummel és Simon Schechter irányítása alatt tanult. Az új orosz zongoraiskola egyik előfutára volt, hisz még Liszt előtt, 1838-ban került először Oroszországba.¹⁵ E két irány – a lírai hangképzés és a strukturált technikai fegyelem – Zverev oktatásában sajátos szintézisben jelent meg. Növendékei így nem csupán technikai képzést kaptak, hanem egy olyan előadói horizontot is, amely az orosz és a közép-európai zongoraiskola elemeit egyaránt integrálta.

Rahmanyinov moszkvai éveit során nemcsak intenzív technikai képzésben részesült, hanem a város koncertéletének aktív részesévé is vált. Különösen nagy hatást gyakorolt rá Anton Rubinstein 1886-os „Historical Concerts” sorozata, amely a zongorairodalom történeti ívét mutatta be a barokk mesterektől a kortárs szerzőkig.¹⁶ A koncertsorozat nem pusztán repertoárismeretet közvetített, hanem a történeti tudatosság és a stíláris differenciáltság igényét is megerősítette. Zverev pedagógiai módszere a hangszeres fegyelem mellett a nyilvános szereplésre való felkészítést is hangsúlyozta. A rendszeres házi hangversenyek – amelyeken a moszkvai zenei élet meghatározó szereplői vettek részt – a növendékek számára szakmai visszajelzési fórumot biztosítottak. E közegben ismerkedett meg Rahmanyinov több későbbi tanárával, köztük Szergej Tanyeev, Anton Arenszkij és Vaszilij Szafonov személyével.¹⁷

1888-ban Rahmanyinov a Moszkvai Konzervatórium zongora szakán Alexander Ziloti osztályába került, miközben továbbra is Zverev háztartásában élt.¹⁸ Ezzel

¹² Max Harrison: *Rachmaninoff: Life, works, recordings*. (London: Continuum, 2006.) 11.

¹³ Barber/2001: 1.

¹⁴ Edward Garden: „Dubuque, Alexandr Ivanovich” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 7. kötet, 636.

¹⁵ Richard Beattie Davis: „Henselt, (Georg Martin) Adolf (von)” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 11. kötet, 383-386.

¹⁶ Norris/1994: 4.

¹⁷ I. h.

¹⁸ I. m. 5.

párhuzamosan ellenpontot tanult Szergej Tanyejevnél, harmonizálást pedig Anton Arenszkijnél. A zeneszerzés iránti fokozódó érdeklődése feszültséget eredményezett Zverev és közte, mivel Zverev a hangszeres karrier elsődlegességét hangsúlyozta.¹⁹ Véleménye szerint egy tehetséges zongorista nem fecsérelheti az idejét komponálásra.²⁰ A szállásadója és közötté fokozódó feszültség miatt választásra kényszerült: vagy hazatér Szentpétervárra, ahol Anton Rubinstein újra megszilárdította zongora osztályát a konzervatóriumban, zeneszerzést pedig Rimszkij-Korszakovtól tanulhatott volna, vagy új szálláshelyet keres és marad Moszkvában. Rahmanyinov végül ez utóbbi lehetőség mellett döntött, ami hosszú távon meghatározónak bizonyult: zeneszerzői fejlődésére jelentős hatást gyakorolt a moszkvai kompozíciós iskola – különösen Pjotr Iljics Csajkovszkij esztétikája –, míg zongorajátékának alakulásában Ziloti interpretációs szemlélete vált meghatározóvá.²¹

Moszkvai évei alatt személyisége és képességei egyaránt hatással voltak környezetére. Egy 1890-ből származó visszaemlékezés – amelyet a konzervatórium csellista növendéke, Mikhail Bukinik jegyzett fel – Rahmanyinov személyiségét és karakterét – külső jegyei mellett – elsősorban zeneszerzői ambíciói és analitikus gondolkodása felől ragadja meg:

És ebben a tömegben ott volt Szergej Rahmanyinov. Magas és sovány, vállai némiképp görnyedtek, szögletes megjelenést adva számára. Hosszú arca nagyon kifejező, szinte római beütésű. Haja rakoncátlan (még nem volt nyírva). Nem kerüli társait. Vicceik lenyűgözik, még a kisfiúsan cinikusak is, ő egyszerűen, de bizonyossággal tartja magát. Sokat dohányzik, mély hangon beszél, és bár ismerjük korát, számunkra felnöttes kinézetű. Mind hallottunk Arenszkij zeneszerzés óráin aratott sikereiről, átlagfeletti lapról olvasási képességéről, tökéletes füléről és mind átvettük Csajkovszkij iránti lelkesedését. Lenyűgözött minket Csajkovszkij vagy Arenszkij új művének elemzésével. Zongoristaként azonban nem gyakorolt ránk akkora hatást.²²

Ez a megfigyelés arra utal, hogy Rahmanyinov előadóművészi autoritása nem kizárólag virtuóz kvalitásaira, hanem komplex zenei gondolkodására és szerkesztési

¹⁹ I. m. 6.

²⁰ Bertensson/1956: 20.

²¹ I. m. 21.

²² Bertensson/1956: 28. saját fordítás

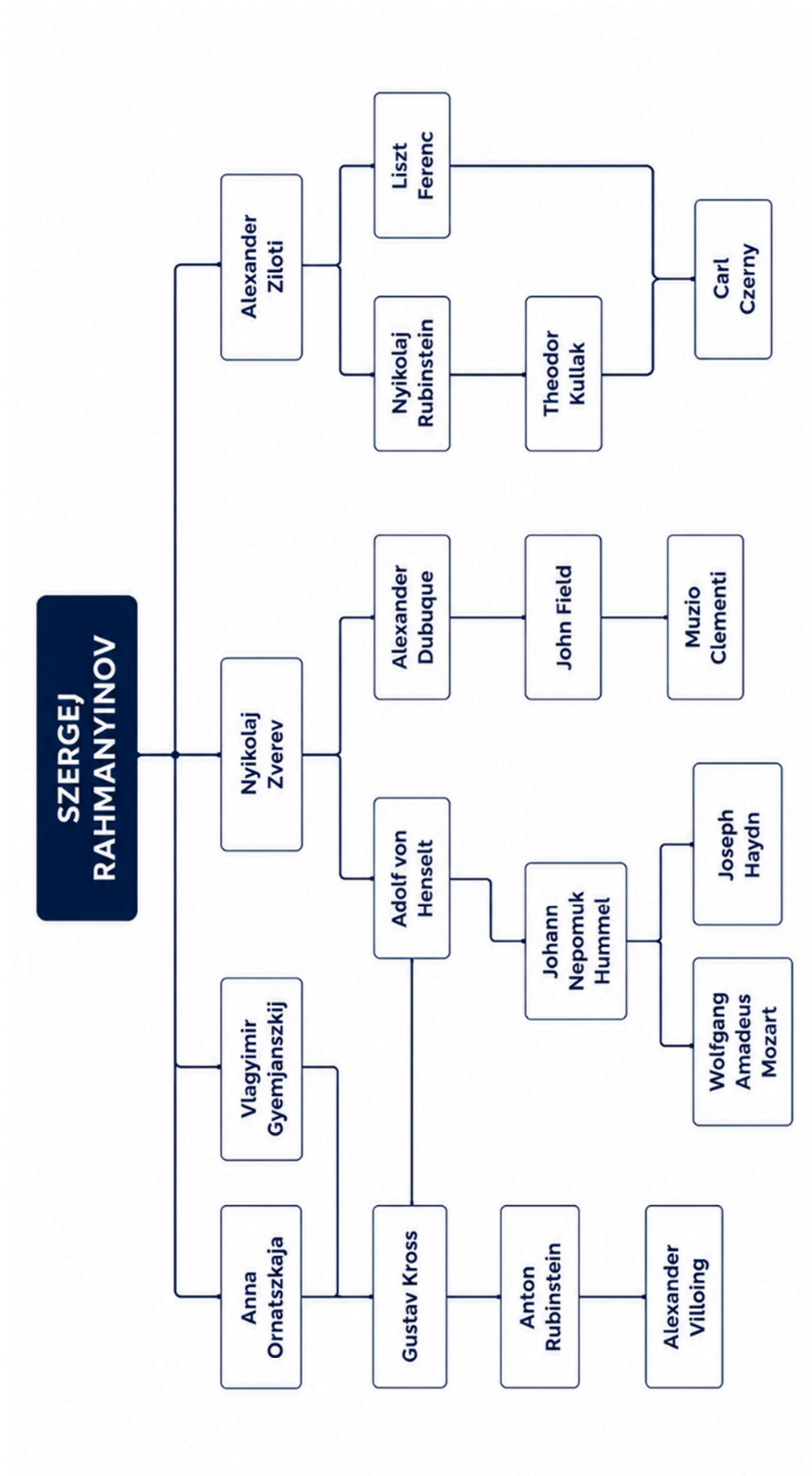
érzékére épült. A kompozíciós és előadói kompetenciák korai párhuzamos jelenléte már ekkor megjelent zenei személyiségében, és későbbi interpretációiban is meghatározó szerepet játszott.

1891-ben Vaszilij Szafonov zongoraművész, karmester lett a moszkvai konzervatórium új igazgatója, megelőzve kihívóját, Tanyejevet. Szafonov és Ziloti között feszült volt a viszony, ami Ziloti lemondásához vezetett május elején. Növendékeit át kellett csoportosítani más tanárokhoz, Rahmanyinov azonban nem szeretett volna új tanárnál kezdeni, mivel egy éve lett volna csak hátra, nem látta okos dolognak ilyen kevéssel a vége előtt egy teljesen új szemlélet és tanítási módszer elsajátítását. Előrehozott vizsgát kérvényezett, és bár alig három hete volt a felkészülésre, az engedélyt megkapta, így május 24-én sikeres zongora záróvizsgát tett, 27-én pedig zeneszerzésből is levizsgázott.²³

Zongora- és zeneszerzés-diplomájának megszerzése lezárta formális tanulmányait, ugyanakkor zenei családfája rendkívül sokrétű hagyományt integrált. A Field-féle lírai billentéskultúrától a közép-európai virtuóz hagyományon át a moszkvai kompozíciós iskola strukturális gondolkodásáig jutott el.

²³ Norris/1994: 10.

1. ábra: Rahmanyinov zenei családfája



1. Történeti áttekintés

1.2. Jelentősebb mesterek, zenei hatások

Érdemes ismét megemlíteni, hogy Rahmanyinov kizárólag zongora előadóművészi stílusát kutatom, elemzem, ennek érdekében meg kell vizsgálni azokat a személyeket, akik előadóművészi alakulására leginkább hatással lehettek. Rahmanyinov zongoratanárai eltérő földrajzi és stiláris hagyományokat képviseltek. Képzésében nem egyetlen, lineárisan követhető tanári irány érvényesült, hanem a moszkvai és a szentpétervári zongoraiskola elemei egyaránt jelen voltak, közvetett módon pedig a nyugat-európai – különösen a Clementi- és Liszt-hagyományhoz kapcsolódó – irányzat is beépült pedagógiai örökségébe. E sokrétegű zenei családfa több olyan személyt tartalmaz, akiknek jelentősége túlmutat közvetlen pedagógiai kapcsolatukon: interpretációs esztétikát, hangképzési elveket és technikai ideálokat közvetítettek. Bár nem volt közvetlen kapcsolat köztük, mégis az összkép szempontjából fontos szót ejteni John Fieldről.

John Field

John Field közvetetten több ponton is csatlakozik Rahmanyinov zongoraművészi felmenőihöz. Tanítványa volt többek között Alexander Dubuque – aki később Nyikolaj Zverev mestere lett –, valamint Alexander Villoing, aki Anton Rubinstein tanáráként vált ismertté. Emellett Rahmanyinov nagyapja, Arkagyij is tőle tanulta a hangszerjátékot. E kapcsolati háló révén Field zongorázási esztétikája több generáción keresztül hatott az orosz zongorapedagógiára, így Rahmanyinovra is.

Field ír származású zongoraművész volt, aki Londonban Muzio Clementi tanítványa és munkatársa lett. Clementi zongoragyártó- és forgalmazó vállalkozásában segédként tevékenykedett, cserébe magas szintű hangszeres és elméleti képzésben részesült.²⁴

1802-ben Field üzleti útra kísérte Clementit, amelynek állomásai között Párizs, Bécs és végül Szentpétervár szerepelt. Clementi zenei életben betöltött jelentőségét jól mutatja, hogy zongoramárkáját sikerrel tudta terjeszteni Európa-szerte. Amikor szentpétervári végállomásukra érkeztek, Field úgy döntött, hogy itt letelepszik, és rövid időn belül meghatározó előadói és pedagógiai sikereket ért el. Az orosz zenei élet ekkor

²⁴ Jack W. Thames: „John Field: The Nearly Forgotten Irishman.” *American Music Teacher* 1981/Szeptember-Október 34-37. 34.

még nem rendelkezett kiforrott zongoraiskolával, így Field jelenléte új technikai és hangzásbeli mintákat alapozott meg.²⁵ Hamar barátokra, tanítványokra lelt, és 1804-es szentpétervári, valamint 1806-os moszkvai bemutatkozása után rengetegen keresték meg, hogy tőle akarnak zongorázást tanulni. Sikerességét bizonyítja, hogy mindkét nagyvárosban saját lakhelyet tudott fenntartani. Az akkori orosz társadalmi viszonyok között ez komoly egzisztenciális pozíciót jelentett.

A zongorázási technika fejlődése párhuzamosan zajlott a hangszerek fejlődésével is, hangszerjáték és hangszerkészítés szervesen hatottak egymásra. Field Clementihez fűződő viszonya, valamint karrierjének indulása is a hangszer fejlődéséből következik. A 19. század elismert zongoraművésze, Friedrich Kalkbrenner a következőképp ír a korabeli zongorákról:

A londoni és bécsi zongoragyárak két iskolát képviselnek. A bécsi zongoristák különösen kitűnnek a precizitásuk, a letisztultságuk és a gyorsaságuk révén, emiatt az ebben a városban gyártott zongorák nagyon könnyű billentésűek. [...] Németországban a pedálhasználat szinte ismeretlen. Az angol hangszereknek teltebb hangja, valamint nehezebb billentése van. Ezen hangszerek játékosai nagyvonalúbb stílust képviselnek és gyönyörű éneklő hang jellemzi őket: a gyakori pedál használat pedig elengedhetetlen hogy ellensúlyozzák a zongora száraz hangzását. Dussek, Field és J. B. Cramer, ezen iskola képviselői, amelyet Clementi alapított, bátran használják a pedált, ameddig nincs harmónia váltás.²⁶

Ez magyarázatul szolgál az orosz zongoraiskola jellemzőire. A dallamcentrikusság, a nagyvonalú stílus – amit későbbiekben Rahmanyinovnál kiemelhetünk – és a virtuóz pedálhasználat egyértelműen kiemelhető azóta is az orosz zongoraművészek játékából. Field pedálkezelése és éneklő dallamformálása az orosz közönség számára újszerű hangzásideált közvetített. Egy 1838-as brit kritikai így ír róla:

Field mozdulatlan volt a zongoránál. Csak az ujjai játszottak, a kéz vagy a kar bárminemű felesleges mozdulata nélkül, minden ujjja olyan mechanikus erővel és szépséggel billentett, hogy képes volt a lehangosabb és a leghalkabb hangszíneket,

²⁵ I. m. 35.

²⁶ Schonberg/1963: 20. saját fordítás

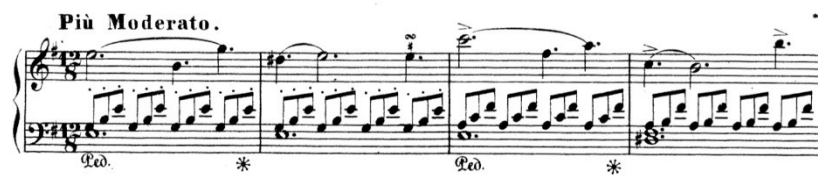
1. Történeti áttekintés

a legrövidebb és a hosszabb hangokat megszólaltatni mindennemű látható erőfeszítés nélkül.²⁷

John Field az orosz zongoraiskola egyik előfutárának tekinthető, aki egyfajta érintetlen területként tekintett Szentpétervárra és Moszkvára zongorázási szempontból. Játéka a Clementitől örökölt klasszikus technikai alapokon nyugodott, ugyanakkor már a korai romantika esztétikáját előlegezte meg. Ezt támasztja alá zeneszerzői munkássága is. Őt tartják a noktürn, mint műfaj megalapítójának, kifejezetten Chopin-szerű kompozíciós és zongorázási stílusa miatt.²⁸

Field zeneszerzői jelentősége elsősorban a zongorairodalom eme új lírai műfajának kialakításához kapcsolódik. Bár a „noktürn” elnevezés korábban is létezett – elsősorban szerenád jellegű kompozíciók megnevezéseként –, mint zongorára írt műfaj, Fieldnél jelenik meg először.²⁹ E kompozíciókban a bel canto ihletésű dallamvezetés, a lebegő harmóniai háttér és az improvizatív díszítéstechnika olyan hangzásvilágot teremtett, amely fontos hatást gyakorolt a 19. századi zongorastílus fejlődésére, így Chopinre is.

1. kottapélda: John Field: e-moll Noktürn H. 46



Liszt 1859-ben közreadta Field noktürnjeit, aminek előszavában úgy fogalmaz, Field gyönyörűen díszítette ezeket a dallamokat, és gyakran improvizatíván kezelte őket.³⁰ „Dallamos álmodozásként” írja le Field játékát. François-Joseph Fétis 1832-es beszámolója Field technikai apparátusát és árnyalatgazdagságát emeli ki, különös tekintettel a dinamikai és karakterbeli variabilitásra:

Aki nem hallotta még ezt a nagyszerű zongoristát, elképzelni sem tudja ujjainak csodálatos mechanizmusát – olyan mechanizmus ez, melyben a legnagyobb nehézségek a legegyszerűbb dolgoknak tűnnek, és a kezei mintha nem is

²⁷ I. h. saját fordítás

²⁸ Robin Langley: „Field, John.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 8. kötet, 777-783.

²⁹ Jack W. Thames: „John Field: The Nearly Forgotten Irishman.” *American Music Teacher* 1981/Szeptember-Október 34-37. 35.

³⁰ I. h.

mozognának. Nem kevésbé bámulatos a hirtelen gesztusok művészetében, mint a nüanszok variációiban, legyen szó levegőkről, édességről vagy akcentusokról.³¹

Field tehát nem közvetlen, hanem közvetett módon vált Rahmanyinov zenei örökségének részévé. A Clementi-féle klasszikus technikai fegyelem, a pedál tudatos alkalmazása, az éneklő dallamformálás és az improvizatív karakter mind olyan elemek, amelyek az orosz zongoraiskola korai szakaszában rögzültek, és több generáción keresztül öröklődtek tovább. A 18. századi klasszikus alapokon nyugvó, de a romantikus kifejezés irányába elmozduló hangzásideál így nem pusztán stílárís háttérként, hanem a későbbi orosz zongorázás egyik meghatározó alapjaként értelmezhető.

Nyikolaj Zverev

Rahmanyinov első moszkvai mestere és mentora Nyikolaj Zverev (1833–1893) volt, akit a 19. század második felének egyik meghatározó orosz zongorapedagógusaként tartják számon. A korszak zenekritikusa, Leonyid Szabanyejev visszaemlékezéseiben Zverev személyiségét rejtélyesnek és karizmatikusnak írja le, hangsúlyozva tekintélyét mind művészi, mind pedagógiai kérdésekben. Zverev szoros kapcsolatban állt Anton Rubinsteinnel, ami tovább erősítette szakmai presztízsét a moszkvai zenei közegben.³²

Zverev előadóművészi tevékenységéről viszonylag kevés forrás áll rendelkezésre. Tanítványai – Szergej Remezov, Anatolij Galli és Ziloti – visszaemlékezései szerint játéka elegáns, muzikális volt és különösen szép hangképzéssel párosult.³³ A fennmaradt dokumentumok azonban elsősorban pedagógiai módszereit és nevelési elveit részletezik. Zverev otthonában bentlakásos rendszerben képezte kiválasztott növendékeit. A beszámolók – például Matvej Pressman visszaemlékezései – szerint a napirend szigorúan szabályozott volt: a gyakorlás reggel hat órakor kezdődött, és többórás váltásokban zajlott. A rendszeresség és a fegyelem nem csupán technikai célt szolgált, hanem a koncentráció és a munkafegyelem kialakítását is.³⁴ Zverev ezek alapján nagyon komoly pedagógiai rendszer szerint dolgozott. Victor Seroff Rahmanyinov-életrajzában pontosan leírja Zverev tanári jellemzőit:

³¹ E. Edward Brown: „JOHN FIELD...forgotten innovator of the nocturne...” *American Music Teacher* 1970/November-December 23. saját fordítás

³² Bertensson/1956: 11.

³³ Victor Seroff: *Rachmaninoff*. (New York: Books for libraries press, 1950.) 13.

³⁴ Bertensson/1956: 10.

Zverev tanításának legértékesebb összetevője az a tudás volt, hogy hogyan helyezze a növendék a kezét megfelelő módon a zongorára, annak érdekében, hogy a további technikai fejlődését ne gátolja a csukló vagy a kar merevsége. Ezzel minden bizonnyal megfelelő alapokat biztosított növendékeinek, mivel későbbi professzoraik – Szafonov, Tanyejev vagy Pabst, akiknek megvoltak a saját módszereik és akikhez Zverev küldte növendékeit tovább tanulás céljából – mindig könnyedén tudtak dolgozni velük, ugyanis nem kellett korrigálniuk vagy újratekenniük az alapoktól. Zverev könyörtelen volt azokkal a növendékeivel akik merev csuklóval és karral játszottak, vagy billentésük kemény volt és csúnya. Annak érdekében hogy elkerüljék a szükségtelen könyök mozdulatokat, teljesen ellazuljanak és elsajátítsák a különböző technikai képességeket, ragaszkodott hozzá, hogy növendékei sok gyakorlatot és etűdöt tanuljanak.³⁵

Alexander Ziloti úgy emlékszik vissza, hogy Zverev tudatosan a legfiatalabb, még formálható növendékek alapozó képzésére specializálódott. Meggyőződése szerint a kezdő tehetségek első képzési szakaszát nem célszerű már befutott virtuózokra bízni, mivel az alaptechnikák kialakítása speciális pedagógiai kompetenciát igényel. E felfogás Zverev munkásságát a „mester–előtanár” modellbe illeszti, amely a későbbi professzionális képzés előkészítését tekinti elsődleges feladatának.³⁶ Zverev nevelési módszerei ugyanakkor rendkívül szigorúak voltak. Könyörtelen és hisztérikus volt sokszor fiatal növendékeivel, előfordult, hogy megalázó helyzetbe állította őket, akár egy félreütés miatt is.

A visszaemlékezések szerint a növendékek számára számos tevékenység – így például a sport – tiltott volt a kézsérülések elkerülése érdekében. Több forrás említi a fizikai fenytés alkalmazását is, ami a 19. századi pedagógiai gyakorlat kontextusában nem számított rendkívülinek, ugyanakkor mai szemmel problematikusnak tekinthető.³⁷

Rahmanyinov emlékirataiban megerősíti ezeket az állításokat, ugyanakkor rendkívüli tisztelettel és hálával beszél róla:

Zverev szokatlanul emberséges, finom és nemes gondolkodású ember volt. A Zeneművészeti Főiskola professzorai közül, akik – két-három felsőbb „virtuóz”

³⁵ Victor Seroff: *Rachmaninoff*. (New York: Books for libraries press, 1950.) 13. saját fordítás

³⁶ Alexander Siloti: „Many Roads to Artistic Playing.” *Etude Magazine* 1923/Március

³⁷ Faubion Bowers: *Scriabin, a Biography*. (New York: Dover. 1996.) 131.

osztályban tanító kiváló művész kivételével – átlagos, érdektelen, átlagos mentalitású emberek voltak, Zverev messze a legeredetibb karakter volt, élénk és sziporkázó intellektusával tűnt ki, amely magasan környezete fölé emelte.³⁸

Leírásából az is kiderül, hogy Zverev a zongoraórákon kívül egyenlő félként kezelte őket, rendkívül inspiráló hatással volt tanítványaira. Nem csak zongorázási képességeik fejlesztését tartotta szem előtt, hanem teljes kulturális képzést kaptak tőle. A zongoraórákon túl rendszeresen színházi előadásokra, irodalmi estekre és kiállításokra vitte őket, ezzel széleskörű műveltségi alapot teremtve, valamint a megfelelő szociális viselkedést is megtanítva nekik.³⁹ Ez a komplex nevelési modell – amely a hangszeres fegyelem mellett kulturális szocializációt is magába foglalt – különösen jelentős volt a serdülőkorú növendékek számára. Zverev szerepe így nem merült ki a technikai alapozásban: személyisége, intellektuális igényessége és társadalmi beágyazottsága mintát nyújtott tanítványai számára.

Alexander Ziloti

Alexander Iljics Ziloti Rahmanyinov első unokatestvére, édesapja, Ilja Matvejevics Ziloti, kiváló amatőr hegedűs és zongorista volt, míg édesanyja énekelt; a család zenei affinitása tehát meghatározó közegként szolgált a gyermekek számára.⁴⁰ Heten voltak testvérek, akik mindannyian részesültek zongoraoktatásban, ám egyedül Alexander mutatott tartós és meghatározó elhivatottságot a hangszer iránt. Zenei érdeklődésének kibontakozásában – Rahmanyinovhoz hasonlóan – közös nagyapjuk, Arkagyij Rahmanyinov ösztönző szerepe volt meghatározó.⁴¹

Ziloti tanulmányait kezdetben katonai iskolában folytatta, ám pályaválasztás előtt állva végül a zenei hivatás mellett döntött. Szülei meghallgatásra vitték Nyikolaj Zverevhez, aki azonnal felvette kezdő osztályába. A család korlátozott anyagi lehetőségei miatt Zverev teljes ösztöndíjat biztosított számára a moszkvai konzervatóriumi tanulmányokhoz, sőt – a későbbiekben Rahmanyinovhoz hasonlóan – saját házába fogadta,

³⁸ Oskar von Riesemann: *Rachmaninoff's Recollections Told To Oskar Von Riesemann*. (New York: Macmillan, 1934.) 44. saját fordítás

³⁹ I. m. 44-45.

⁴⁰ Ziloti édesanyja, Varvara Arkagyevna Rahmanyinova, és Szergej Rahmanyinov édesapja, Vaszilij Arkagyevics Rahmanyinov testvérek voltak. Lsd: Barber/2001: 1.

⁴¹ Barber/2001: 1.

és teljes ellátásáról is gondoskodott. A Zverevnél eltöltött mintegy tíz év alapozta meg Ziloti technikai és művészi fejlődését. Ezt követően a konzervatórium legmagasabb szintű képzésébe került, ahol olyan meghatározó mesterekkel dolgozhatott, mint Nyikolaj Rubinstein és Pjotr Iljics Csajkovszkij.⁴² Oroszországi tanulmányai után Weimarban tovább képezte magát Liszt Ferenc osztályában.

Ziloti nemzetközi hírnévre tett szert zongoraművészként és karmesterként egyaránt. Az 1880-as és 1890-es években Európa-szerte és az Egyesült Államokban turnézott. 1901 és 1903 között a Moszkvai Filharmonikus Társaság zenekarának vezetőjeként működött, majd 1903 és 1917 között Szentpéterváron szervezett önálló koncert-sorozatokat, amelyek keretében a korszak legjelentősebb előadóművészeit hívta meg. 1918-ban pályázatot nyújtott be a Mariinszkij Színház zenei vezetői posztjára, ám az oroszországi politikai fordulat következtében – Rahmanyinovhoz hasonlóan – emigrációba kényszerült. Előbb Londonban telepedett le, majd 1925-től az Egyesült Államokban élt. 1925 és 1942 között a Juilliard School professzoraként tevékenykedett, ahol a liszti hagyomány hiteles közvetítőjeként és pedagógusként nagy megbecsülés övezte.⁴³

Ebben az összefüggésben célszerű Ziloti szerepét elsősorban a liszti hagyomány közvetítőjeként értelmezni. Nyikolaj Zverev pedagógiai jelentőségének részletes tárgyalása nem indokolt, hiszen ő közvetlen hatással volt Rahmanyinovra, ami ezt megelőzően bemutatásra került. Ziloti 1913-ban így ír Lisztről:

Életem során több olyan muzsikust is ismerhettem, akik személyisége mély hatást gyakorolt rám. Azonban Liszt hatása mindnél erősebb volt számomra. Amikor találkoztál vele, érezted, hogy egy fenséges, összehasonlíthatatlanul istenszerű lélek jelenlétében vagy.⁴⁴

A mester és tanítvány viszonya kölcsönös megbecsülésen alapult: Liszt kedvelt növendékei között tartotta számon Zilotit.⁴⁵ A mester pedagógiai gyakorlata két szinten valósult meg: nyilvános és magánórák formájában. A nyilvános órák lehetőséget biztosítottak a szélesebb körű részvételre, míg a kivételes tehetségű hallgatók számára

⁴² I. m. 2.

⁴³ Charles Barber: „Ziloti [Siloti], Alexandr Il'ych.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 27. kötet, 830.

⁴⁴ Barber/2001: 14. saját fordítás

⁴⁵ Benning Dexter: „Remembering Siloti, a Russian Star.” *American Music Teacher*. 1989/Április-Május 18-21. 18.

elérhetővé vált a szűkebb körű, intenzívebb magánoktatás. A növendékek egyszerű öltözetben jelentek meg, hogy a társadalmi különbségek ne váljanak hangsúlyossá; az oktatás térítésmentesen zajlott, származástól függetlenül. E gyakorlat háttérében feltehetően Liszt személyes tapasztalata húzódnak, a származási megkülönböztetést illetően: a párizsi Conservatoire de Paris intézményébe történő felvételét korábban az akkori igazgató, Luigi Cherubini utasította el külföldi származására hivatkozva.⁴⁶

Ziloti Liszt iránti tisztelete és művészi identifikációja pedagógiai tevékenységén keresztül is tovább öröklődött. Rahmanyinov repertoárjában a liszti életmű kiemelt helyet foglalt el, és koncertműsorainak összeállításában is rendszeresen megjelentek Liszt kompozíciói. Ez részben biztosan köszönhető Ziloti hatásának, részben pedig Rahmanyinov zeneszerzői gondolkodásának.

Konstantin Zenkin orosz zenetudós értelmezése szerint a moszkvai zongoraiskola alapjai egyértelműen Liszt pedagógiai és esztétikai örökségéhez vezethető vissza: fejlődési ívet a Liszt–Rubinstein–Rahmanyinov hármas tengely mentén ragadja meg.⁴⁷ Zenkin érvelése szerint az oroszországi romantika késleltetett tetőzése – a romantika mintegy ötven évvel később érkezett meg Oroszországba – részben a liszti hagyomány intézményesült jelenlétével magyarázható. A Moszkvai Konzervatórium zeneelmélet-tanára, Szergej Tanyeev saját kompozíciós gyakorlatában és pedagógiájában is a liszti módszertani és esztétikai elvekre támaszkodott.⁴⁸

Ziloti két írásában – az amerikai *Etude Magazine* hasábjain – részletesen kifejtette a zongorázásról vallott nézeteit, valamint beszámolt Rubinsteinről, Lisztről és Zverevről szerzett tapasztalatairól. Liszt játékának sajátosságait a következőképpen írja le:

Néha megkérdezik tőlem, mik voltak Liszt játékának sajátos karakterei és miért volt annyira figyelemreméltó. Ez egy nehezen megválaszolható kérdés. Nem volt túlságosan nagy zongorahangja; néhányan mi is tudtunk akkora hangon játszani; de egyfajta megrendítő, keresgélő minőséget képviselt, amelyet soha senkitől nem hallottam. Valójában nem zongorázott a hangszeren, hanem *zenélt*. A két dolog merőben különböző. Ugyanazon zongoránál ült ahol mi, tanítványok puffogtattunk a játékunkkal, egy nagyon közepszerű, megbízhatatlan hangszernél;

⁴⁶ Barber/2001: 13.

⁴⁷ Konstantin Zenkin: „The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42. Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference 2001. 93-108. 106.

⁴⁸ I. h.

mégis olyan zenét tudott produkálni rajta, amiről egyikünk sem álmodott. [...] Ha valaha hallottad Anton Rubinsteint, egy nagyszerű előadót hallottál, egy kivételes művészt. Tanultam nála, tudom, miről beszélek. Nálunk sokkal magasabb szintet képviselt. Törpék voltunk, ő pedig az óriás. De ha Lisztről van szó, Rubinstein jelentéktelenné válik. Ő lesz a törpe és Liszt az óriás. Ameddig Rubinstein hangminősége nagyszerű volt, amit szorgalmasan fejlesztett, Liszt zongorahangja felejthetetlen volt. Sosem felejttem el, hogyan intonálta Beethoven *Holdfény szonátájának* témáját. Azok a hangok életem végéig velem maradnak; most is hallom őket és folyamatosan ezeket próbálom újra alkotni mikor dolgozom.⁴⁹

Ziloti értelmezésében Liszt művészete nem a szalonok reprezentatív csillogására, hanem a zenei tartalom spirituális és egzisztenciális mélységeinek közvetítésére irányult. A liszti interpretáció lényege számára nem pusztán technikai kiválóság, hanem jelentéshordozó, transzformatív zenei beszédmód volt.⁵⁰ E szemléletet igyekezett saját pedagógiai praxisában is tovább örökíteni növendékeinek – köztük Rahmanyinovnak –, ezáltal a liszti esztétikai örökség egyik meghatározó közvetítőjévé vált a 19–20. század fordulójának orosz zongoraiskolájában.

⁴⁹ Alexander Siloti: „Leaves From a Virtuoso’s Notebook.” *Etude Magazine* 1923/Augusztus, 511-512. 511. saját fordítás

⁵⁰ I. h.

1.3. A koncertzongorista szerepkör kialakulása – korszakot meghatározó zongoraművészek

Egy adott téma tudományos igényű vizsgálata szükségszerűen megköveteli annak történeti és kulturális kontextusba ágyazott elemzését. A korszak sajátosságainak feltárása lehetővé teszi egyrészt az általános stílusjegyek és esztétikai tendenciák azonosítását, másrészt a vizsgált személy – jelen esetben Szergej Rahmanyinov – individuális karakterjegyeinek és művészi profiljának pontosabb meghatározását. Rahmanyinov zongoraművészi pályája a 19. és 20. század fordulóján bontakozott ki, így előadóművészetéről – kortársaihoz hasonlóan – már hangfelvételek is tanúskodnak. A korszak előadói környezetének és Rahmanyinov pályatársainak áttekintése jelen értekezésben elsősorban tipológiai és kontextusba való behelyezés célját szolgálja.

A 19. század végéig a zeneszerzés és az előadóművészet szoros, funkcionális egységet alkotott. Rahmanyinov elődeinek vizsgálata azt mutatja, hogy az előadói tekintély és a kompozíciós tevékenység szinte kivétel nélkül összekapcsolódott. Azok a muzsikusként nem hagytak maradandó életművet, előadóművészként is fokozatosan a feledés homályába merültek. Ennek egyik elsődleges oka a hangrögzítés technikai lehetőségeinek hiánya: az interpretáció efemer jellege miatt csupán írásos beszámolók és kritikák maradtak fenn. E források értékelése szükségszerűen közvetett, és nagymértékben függ attól, hogy a későbbi előadói gyakorlat milyen mértékben tartotta repertoáron az adott műveket. A rendelkezésre álló adatok alapján feltételezhető, hogy amennyiben a hangfelvétel és a gramofon technológiája korábban jelent volna meg, az előadóművészet történeti megítélése ma radikálisan eltérő képet mutatna.

Az első, nemzetközi értelemben is turnézó virtuóz zongoraművészként számon tartott Jan Ladislav Dussek,⁵¹ – a korabeli leírások szerint – éneklő játékmódjával és karizmatikus színpadi jelenlétével tűnt ki; egyúttal meghatározó kompozíciós tevékenységet is folytatott.⁵² A század meghatározó zongoravirtuózaira általában jellemző ez a kettős szerep. Így például Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer, Johann Nepomuk Hummel, John Field, Daniel Steibelt, Joseph Woelfl, Sigismond Thalberg, Carl Tausig, Friedrich Kalkbrenner és Ignaz Moscheles egyaránt zeneszerzőként is működtek, még ha kompozíciós munkásságuk utóélete nem is bizonyult azonos súlyúnak előadóművészi

⁵¹ Jan Ladislav Dussek (1760-1812) cseh zongoraművész, zeneszerző. Élete során bejárta egész Európát, élt Angliában, Németországban, Franciaországban, és Oroszországban is koncertezett. Lásd: Howard Allen Crow: „Dussek [Dusík], Jan Ladislav [Johann Ladislaus (Ludwig)].” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 7. kötet, 761-765

⁵² Schonberg/1963: 55.

reputációjukkal. Ezzel párhuzamosan a romantika kanonizált zeneszerzőiről ritkábban esik szó előadóművészi aspektusból, noha a 19. századi gyakorlatban a számottevő komponista státusza szinte magától értetődően implikálta a magas szintű hangszeres tudást. A rendelkezésre álló források nem szolgáltatnak ellenpéldát arra nézve, hogy a korszak vezető zeneszerzői ne lettek volna egyúttal kiváló előadók. A század legjelentősebb zongoraművészei egyúttal a zenetörténeti magaslat meghatározó komponistái közé tartoztak: Liszt Ferenc, Frédéric Chopin, Clara Schumann, Robert Schumann, Anton Rubinstein, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Mogyeszt Muszorgszkij, Edvard Grieg, valamint a századfordulón Claude Debussy és Maurice Ravel. Különösen tanulságos Liszt Ferenc 1856-ban kelt levele, amelyben így fogalmaz:

Több pesti embertől kapok levelet, hogy koncerteket adjak ott erre vagy arra a célra. Hogy ezeknek a felszólításoknak nem tudok megfelelni, jól tudod, mert semmiféle ürüggyel sem szeretném újratekinteni a nyolc év óta teljesen félretett zongorajátszogatást. Ne tartsd kényeskedésnek, ha az effajta igényeknek már nem teszek eleget: de lemondásom e tekintetben alapföltétele annak a tartósabb dicsőségnek, amelyet mindenképpen el kell érnem.⁵³

Ez alapján Liszt tudatosan relativizálta a virtuóz előadóművészet presztízsét a zeneszerzői és karmesteri tevékenységgel szemben. Megfogalmazásából az a meggyőződés rajzolódik ki, hogy a maradandó művészi „dicsőség” záloga nem az előadói karrier fenntartása, hanem az alkotói és intézményformáló tevékenység. E szemlélet jól példázza azt a 19. századi értékhierarchiát, amelyben az előadóművészet – bármennyire látványos és társadalmilag ünnepeelt volt – gyakran alárendelt pozícióba került a komponáláshoz képest.

A Rahmanyinovot jellemző kép teljességéhez szükséges azon művészek listájának rövid áttekintése, akik közvetlenül, vagy közvetetten kapcsolódnak Rahmanyinov zongoraművészi karrierjének definiálásához, és döntő hatást gyakoroltak 19–20. század fordulójának nemzetközi zongorakultúrájára.

A 19. század második felének európai pianisztikus irányvonalát két nagy hatású pedagógusegyéniség határozta meg, Liszt Ferenc és Theodor Leschetizky. Leschetizky – Carl Czerny tanítványaként – 1852-től Szentpéterváron, majd 1878-tól Bécsben fejtette ki

⁵³ Hankiss János: *Liszt Ferenc válogatott írásai*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1959.) 414. saját fordítás

pedagógiai tevékenységét.⁵⁴ Mindkét mester intézményes kereteket meghaladó hatással bírt. Az 1850-es évektől kezdődően valóságos nemzetközi „zongoraiskolát” működtettek, amely Európa számos országából, sőt az Egyesült Államokból is vonzotta a tehetséges növendékeket.

A liszti iskola első nemzetközileg elismert reprezentánsa Hans von Bülow volt, aki nemcsak tanítványként, hanem Liszt vejeként is szoros kapcsolatban állt mesterével. Nemzetközi turnétevékenysége – Európában és az Egyesült Államokban egyaránt – új típusú, professzionális koncertéletemet modellált. Repertoárja rendkívül széles volt, Beethoven-interpretációi pedig különösen nagy visszhangot keltettek; az utolsó öt Beethoven-szonáta ciklikus előadásával európai körutakon is fellépett. Ezeket ő mutatta be a kontinensen, egy koncerten eljátszva mindegyiket.⁵⁵

Liszt növendékei közé tartozott továbbá Isaac Albeniz (1869-1909), aki zeneszerzőként és előadóként egyaránt jelentős karriert futott be, valamint Carl Tausig (1841-1871), akit a Liszt legkiválóbb tanítványának tartottak technikai képességei alapján, noha rövid élete tragikusan félbeszakította pályáját.⁵⁶ A lengyel származású Moritz Rosenthal – Liszt késői növendéke – később az Egyesült Államokban telepedett le, és azon első nemzedékhez tartozott, amelynek tagjai már nem elsősorban zeneszerzőként, hanem professzionális előadóművészként definiálták önmagukat.⁵⁷

Liszt női tanítványai közül kiemelendő Sophie Menter (1846-1918), – aki az elismert csellistához, Popper Dávidhoz ment feleségül –; Adele aus der Ohe (1864-1937) – aki 1891-ben a Carnegie Hall megnyitó hetén játszotta Pjotr Iljics Csajkovszkij b-moll zongoraversenyét a szerző vezényletével – valamint az első jelentős amerikai zongoraművésznők: Julie Rivé-King (1857-1937), Fannie Bloomfield Zeisler (1863-1927) és Amy Fay (1844-1928).⁵⁸ Jelen értekezés szempontjából azonban Liszt egyik utolsó növendéke, Alexander Iljics Ziloti bír kiemelt jelentőséggel, aki mestere halála után visszatért Moszkvába, és a konzervatórium tanáráként a liszti tradíció közvetítőjévé vált.

Leschetizky legismertebb tanítványa, Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) volt, A róla készült 1937-es portréfilm, a *Moonlight Sonata* a zongoraművészi reprezentáció új

⁵⁴ Theodor Leschetitzky In.: *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Theodor-Leschetitzky> Utolsó megtekintés: 2025. 04. 02.

⁵⁵ Schonberg/1963: 236.

⁵⁶ I. m. 244.

⁵⁷ Allan Evans: „Rosenthal, Moriz.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 21. kötet, 703.

⁵⁸ Schonberg/1963: 247-249.

1. Történeti áttekintés

médiúmát jelentette.⁵⁹ Kortársi beszámolók szerint Paderewski nem számított rendkívüli technikai virtuóznak, interpretációiban gyakran alkalmazott tempómodifikációkat, a technikailag exponált szakaszokban. Hírnevét részben karizmatikus megjelenése és tudatosan felépített művészi imázsa alapozta meg.⁶⁰

Szintén Leschetizky tanítványa volt Artur Schnabel (1882-1951), aki Beethoven egyik leghitelesebb előadójaként vált híressé, és konzervatív, „régimódi virtuóz” zongoraművészként tartja számon az utókor.

A korszak brit zongorakultúrájában jelentős szerepet játszott Arabella Goddard (1836-1922) – Friedrich Kalkbrenner és Ignaz Moscheles tanítványa⁶¹ – valamint Myra Hess (1890-1960), akinek visszafogott, nem hivalkodó előadói stílusa sajátos ellenpontját képezte a romantikus virtuozitásnak.⁶² Szóló koncertjei és felvételei mellett meghatározó kamarazenesz volt, repertoárja pedig inkább konzervatív szerzők műveit tartalmazta.⁶³ Ugyancsak brit vonatkozású Harold Bauer pályája, aki kezdetben hegedűsként, majd zongoristaként vált ismertté.⁶⁴

Rahmanyinov francia kortársai közül kiemelendő Francis Plante, míg zeneszerző-előadóként Camille Saint-Saëns is jelentős szerepet játszott.⁶⁵ A francia zongoraiskola képviselőjében megemlítendő Alfred Cortot (1877-1962) volt, a párizsi Conservatoire növendéke, Emile Descombes osztályában tanult, aki többször játszott elő Chopinnek.⁶⁶ Feltehetően nem véletlen, hogy Cortot Chopin interpretációival vált ismertté. Noha technikai kivitelezését a kortárs kritika időnként vitatta, zenei eleganciája és hangképzése a legnagyobbak közé emelte.⁶⁷ Érdekes ellentmondás, hogy Cortot mai napig segítség a zongoristáknak Chopin technikai kérdéseit illetően, a szerző általa készített kiadásait rendkívül hasznos gyakorlatokkal és a játékot elősegítő tanácsokkal látta el.⁶⁸

⁵⁹ Darek Makowski: *The Power of Music: 'Moonlight Sonata', the Film*. <https://culture.pl/en/article/the-power-of-music-moonlight-sonata-the-film> Utolsó megtekintés: 2025. 03. 22.

⁶⁰ Schonberg/1963: 285.

⁶¹ I. m. 239.

⁶² I. m. 422.

⁶³ John Amis: „Dame Myra Hess.” *The Musical Times* 1990/Február 85.

⁶⁴ Charles Hopkins: „Bauer, Harold.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 2. kötet, 923.

⁶⁵ Schonberg/1963: 267.

⁶⁶ Martin Cooper, Charles Timbrell: „Cortot, Alfred.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 6. kötet, 513.

⁶⁷ Roger Nichols: Alfred Cortot, 1877-1962. *The Musical Times* 1982/November 762-763. 762.

⁶⁸ Doktori disszertációhoz inspirációt jelentett Szalai Éva Cortot művészetéről, valamint Chopinhez fűződő viszonyáról írt doktori disszertációja. Szalai Éva: *Alfred Cortot Chopin interpretációjának stíluselemzése*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2023.

A korszak egyik legkülönlegesebb alakja a lengyel származású Leopold Godowsky (1870-1938) volt, aki nagyrészt autodidakta módon képezte magát, és virtuóz előadóművészként, valamint zeneszerzőként is maradandót alkotott. 1884-ben Amerikába utazott, és rendszeresen ingázott a két kontinens között, és 1922-ben eljutott Kelet-Ázsiába is. Chopin-etűdökre írt 53 tanulmánya a zongoratechnika történetének egyik csúcsteljesítménye. Pedagógiai tevékenysége Berlinben, Bécsben és az Egyesült Államokban egyaránt jelentős volt, tanított többek között a New York College of Music-on, Philadelphiában és Chicagóban is.⁶⁹

Természetesen magyar pályatársai is akadtak Rahmanyinovnak, hiszen Bartók Béla (1881-1945) és Dohnányi Ernő (1877-1961) is koncertező zongoraművészek voltak, és ők is végül az Egyesült Államokban telepedtek le. A Rahmanyinov kortársak közül fontosnak tartom megemlíteni George Gershwint, akinek világhírűvé válása estéjén, a *Rhapsody in Blue* bemutatásakor Rahmanyinov is jelen volt a New York-i Aeolian Hallban 1924-ben.⁷⁰

A 20. század eleji német iskola meghatározó alakjai közé tartozott Walter Giesecking (1895-1956). Karrierje tizenöt évesen indult, a 32 Beethoven szonáta hat koncerten való eljátszásával. Érett művésszé válása azonban Debussy és Ravel műveinek avatott interpretálásával következett be, amiért az utókor leginkább számon tartja. Pedálozási technikája tette egyedivé, páratlanul tudta használni az úgynevezett „félpedálozó” technikát, és elmondások alapján soha nem játszott egy kontrollálatlan hangot sem.⁷¹ Megemlítendő továbbá Wilhelm Backhaus (1884-1969), illetve az európai kortársak közül híressé vált cseh Alfred Grünfeld (1852-1924) és a svájci Edwin Fischer (1886-1960).

A korszak legnagyobb hatású olasz zongoraművésze Ferruccio Busoni (1866-1924) volt. Busoni rendkívül intellektuális művészi attitűdje, valamint a partitúra iránti elmélyült tisztelete már a modern, „kottahű” előadói eszmény előfutárának tekinthető. Koncertjei után éjjel a zongora mellett ült és újrajátszotta, kritizálta saját koncertjének műsorát.⁷² Két évvel halála előtt így ír magáról: „Azt hiszem túlságosan alárendeltem magam Bachnak, Mozartnak és Lisztnek. Most azt kívánom, bár jobban elválasztottam volna magam tőlük.”⁷³

⁶⁹ Charles Hopkins: „Godowsky, Leopold.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 10. kötet, 73-74.

⁷⁰ Gál György Sándor: *Amerikai rapszódia (Gershwin élete)*. (Budapest: Gondolat. 1971) 86.

⁷¹ Schonberg/1963: 420.

⁷² I. m. 345.

⁷³ I. h.

Mindez arra utal, hogy Rahmanyinov kortársai közül a legtöbb koncertező zongoraművész valamilyen úton-módon köthető az orosz iskolához. Ez arra enged következtetni, hogy a Rubinstein testvérek⁷⁴ által megszilárdított – és az 1.1. alfejezetben tárgyalt – orosz zongoraiskola szűk ötven év leforgása alatt beérett, és számos nemzetközi hírnő zongoraművészt nevelt. Rahmanyinov életében a moszkvai és a szentpétervári konzervatórium is meghatározó zongoratanári- és művészi egyéniségeket vonultatott fel, akik növendékei mind méltó kortársai lettek Rahmanyinovnak.

E hagyományhoz köthető Alexander Ziloti, Rudolf Serkin (1903-1991), Alexander Szkrjabin (1872-1915) és Vlagyimir Szofronyickij (1901-1961), illetve Szergej Prokofjev (1891-1953), aki természetesen zeneszerzőként lett örökéletű, de szintén nagyszerűen zongorázott. Tanárként legjelentősebb személyiség Heinrich Felix Gusztavovics Neuhaus (1888-1964), aki páratlan képességű zongoraművész volt, a már említett Leopold Godowski növendéke Berlinben. Az első világháborút követően visszatért a már Szovjetunióhoz tartozó területre, ahol Tbilisziben, Kijevben, majd a moszkvai konzervatóriumban tanított egészen haláláig, melynek rektora is volt 1935 és 1937 között.⁷⁵ *A zongorajáték művészete* című munkája a 20. századi pianisztikus gondolkodás egyik alapvető forrása. Neuhaus a partitúra strukturális, analitikus tanulmányozását hangsúlyozza, a karmesteri partitúraolvasáshoz hasonló módszert javasolva a zongoristák számára.

A lengyel származású Josef Hofmann (1876-1957) szintén az orosz iskola neveltje, Anton Rubinstein kezei alatt tanult. Már gyermekkorában koncertkörutakon mutatta meg kivételes tehetségét, és 1887-ben már Amerikában koncertezett. Élete végéig koncertező életmódot folytatott, először angliai, majd amerikai letelepedéssel, felvételei Rahmanyinovhoz hasonlóan fontos korlenyomatok. Az újonnan alakult Philadelphia-i Curtis Institute of Music rektora és professzora volt 1926 és 1938 között.⁷⁶

A 20. századi zongoraművészet egyik csúcspontjaként említhető Vlagyimir Horowitz (1903-1989), aki az orosz–ukrán gyökerekből kiindulva az Egyesült Államokban

⁷⁴ Anton testvére, Nyikolaj Rubinstein (1835-1881) a szintén nagy hatású zongoraművész és tanár volt. Ő Moszkvában tanított, így ketten alkották a 19. században az orosz zongoraiskola két bástyáját. Tanyejev, Ziloti, és Emil Sauer is a növendékei voltak. Lásd: Edward Garden: „Rubinstein [Rubinshteyn], Nikolay (Grigor’evich).” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.), 21. kötet, 850.

⁷⁵ James Methuen-Campbell: „Neuhaus, Heinrich (Gustavovich).” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 17. kötet, 782-783

⁷⁶ Gregor Benko: „Hofmann, Josef (Casimir).” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 11. kötet, 603-604.

vált nemzetközileg ismertté. Bár nem volt zeneszerző, átiratai és parafrázisai a romantikus előadói hagyomány továbbélését bizonyítják.⁷⁷ Rahmanyinovval személyes ismeretsége volt, és kétségkívül nagy hatást gyakorolt rá.

A fenti áttekintésből kirajzolódik, hogy a századforduló időszaka a „romantikus zongoraművész” és a modern, kottahű előadóművész esztétikai elkülönülésének periódusa. Az előbbi típust a partitúra rugalmas kezelése, az improvizatív attitűd és az egyéni kifejezés primátusa jellemzi, míg utóbbi a formai és szerkezeti pontosságot, a szerzői intenciók iránti maximális hűséget hangsúlyozza. Neuhaus az imént említett *A zongorajáték művészete* című munkájában így ír:

Azt javaslom a tanítványnak, hogy úgy tanulmányozza a zongoramű kottáját, mint a karmester a partitúrát – nem kizárólag egészében (bár mindenekelőtt ezt kell tennie, mert másként nem lesz teljes benyomása, egész képe), hanem részleteiben is. Tehát alkotóelemeire bontva a művet, figyelje meg harmóniai szerkezetét, polifonikus felépítését, külön tanulmányozza a legfontosabb összetevőket – például a dallamvonalat és a „másodrendűeket” – például a kíséretet; különösen nagy figyelemmel időzzék el a mű döntő „fordulóinál” – például (ha szonátaformáról van szó) az átvezetésnél a második témához (melléktémához) vagy az átmenetnél a visszatéréshez, a kódához, általában: a formai szerkezet legfőbb pilléreinek stb.⁷⁸

Noha Rahmanyinovot a zenetörténet rendszerint a „romantikus” kategóriába sorolja, hangfelvételeinek elemzése azt mutatja, hogy interpretációs gyakorlata jelentős mértékben megfelel a Neuhaus által leírt analitikus, strukturális szemléletnek. A romantikus címke tehát elsősorban kompozíciós stílusára vonatkoztatható; előadóművészi praxisát ettől részben független, tudatosan formált előadói koncepcióként indokolt vizsgálni.

⁷⁷ Harold C. Schoenberg: „Horowitz, Vladimir” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 11. kötet, 739-740.

⁷⁸ Heinrich Felix Gustavovics Neuhaus: *A zongorajáték művészete*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1961.) ford.: Legány Dezső

2. Rahmanyinov koncertjei

2.1. Zongoraművészi életútja

Tulajdonképpen sosem tudtam eldönteni, mi a valódi megnevezésem – zeneszerző, zongoraművész vagy karmester... Folyamatosan nyugtalanít a kétely, hogy túl sok területen kalandozva talán nem tudtam a legjobbat kihozni az életemből. A régi orosz mondás szerint „három nyulat kergettem”. Vajon biztos lehetek abban, hogy egyet el is kaptam?¹

Rahmanyinov így kezdi visszaemlékezéseit Oskar von Riesemannak,² aki kötetében összegyűjtötte a zeneszerző gondolatait. E sorok értelmezése különösen tanulságos, mivel arra utalnak, hogy Rahmanyinov saját művészi identitásának meghatározásában bizonyos fokú bizonytalanságot mutatott. E kérdés eldöntése azonban nem tekinthető az utókor feladatának. Sokkal inkább indokolt abból kiindulni, hogy a zeneszerző, a zongoraművész és a karmester szerepkörei egységet alkottak személyiségében, és e három tevékenységi forma folyamatos kölcsönhatásban állt egymással.

Rahmanyinov előadóművészi pályájának bemutatása több szempont együttes figyelembevételét igényli. Egyrészt szükséges a koncerttevékenység kronologikus áttekintése, másrészt indokolt a koncertező életmód sajátosságainak értelmezése is. E tekintetben elengedhetetlen az 1918-as amerikai emigráció előtti és az azt követő időszak elkülönítése, mivel ezek nemcsak szerkezetükben, hanem funkciójukban és jelentésükben is lényegesen eltérnek egymástól. Jelen disszertáció elsősorban Rahmanyinov zongoraművészi pályájára fókuszál, ugyanakkor előadóművészi tevékenységének teljességéhez karmesteri fellépéseinek rövid áttekintése is hozzátartozik. Zenéről alkotott ízlése, formai, stiláris, arányérzete, hangzásideálja karrierjének minden területén megmutatkozik, és összefügg.

¹ Oskar von Riesemann: *Rachmaninoff's Recollections Told To Oskar Von Riesemann*. (New York: Macmillan, 1934.) 1.

² Oskar von Riesemann (1880-1837) német származású muzikológus, zeneszerző, Rahmanyinov barátja

Rahmanyinov első hivatalos, honorált koncertjére 1892. január 30-án került sor a moszkvai Vosztrjakov Hallban, Anatolij Brandukov³ csellistával közösen. A koncert műsora nyomtatott formában nem maradt fenn, mivel annak közzététele anyagi okokból nem volt megvalósítható. A program azonban Alexander Goldenweiser visszaemlékezése alapján rekonstruálható, és jól tükrözi a fiatal művész repertoárjának sokszínűségét: saját művei mellett Chopin-, Liszt- és Csajkovszkij-kompozíciók, valamint Brandukov szóló darabjai is helyet kaptak benne:⁴

Rahmanyinov: *Trio Elégiaque* (ösbemutató, heg.: David Krein, csell.: Anatolij Brandukov)

Chopin: Asz-dúr etűd, c-moll etűd

Csajkovszkij: *Barcarolle*

Liszt: Etűd

Chopin: Scherzo

Davidov: *Adieu, Am Springbrunnen* (Brandukov)

Popper: Gavotte (Brandukov)

Szünet

Rahmanyinov: Prelűd csellóra és zongorára (cselló: Brandukov)

Tausig: Etűd

Liszt: *Valse-Improptu*

Brandukov: *Sur l'eau, Albumblatt, Mazurka* (Brandukov)

Popper: *Reigen* (Brandukov)

Godard: *En courant*

Csajkovszkij: Noktürn

Gounod – Liszt: *Valse (Faust)*

³ Anatolij Brandukov (1856-1931) orosz csellista, a moszkvai konzervatóriumban tanult Cossmann és Fitzenhagen osztályában. 1878 és 1905 között Svájcban és Franciaországban élt, koncertező életmódot folytatva. Saint-Saens a-moll hegedűversenyét is játszotta a szerző vezényletével. Évente járt Oroszországba, Anton Rubinstein, Csajkovszkij és Liszt kamarapartnere is volt. 1906-ban haza költözött, és a moszkvai filharmónia zenei- és tánciskolájának vezetője, majd 1921-től a konzervatórium professzora volt. Karmesterként és zeneszerzőként is alkotott, cselló művei maradtak fent. lásd.: Lev Ginzburg: „Bandukov, Anatoly Andreyevich.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 4. kötet, 241.

⁴ Bertensson/1956: 41.

2. Rahmanyinov koncertjei

A koncert anyagi szempontból nem bizonyult sikeresnek, amint az Rahmanyinov Natalja Szkalonhoz⁵ írott, 1892. február 18-án kelt leveléből is kiderül:

Mióta visszajöttem Pétervárról, koncerteken való közreműködéssel voltam elfoglalva – hat is volt – és emellett saját koncertet is adtam. El sem tudja képzelni mit jelent saját koncertet adni. Ajtókon kopogtatni és előszobákban könyörögni, ahová amúgy sohasem vágnál. Kifejezetten kellemetlen, unalmas és időpazarlás.

A koncertet nehéz anyagi helyzetem megsegítése érdekében adtam. És, minden tisztelettel, sikertelen volt. A költségeket sem sikerült fedezni.⁶

A beszámoló érzékletesen rávilágít a fiatal művész egzisztenciális nehézségeire és arra a kiszolgáltatottságra, amely a saját koncert megszervezésével járt. A koncert nemcsak hogy nem hozta meg a várt bevételt, hanem a költségek fedezésére sem volt elegendő, ami jól példázza a korabeli koncertező élet bizonytalanságait.

Rahmanyinov koncerttevékenységének dokumentálása elsősorban Zarui Apetian kutatásain, valamint Szofíja Szatyina gyűjtésén alapul. E források jelentős részét Scott Davie ausztrál zongoraművész rendszerezte és tette hozzáférhetővé.⁷ Ez a gyűjtemény fontos forrása kutatásomnak, a repertoárelemző alfejezetben is erre támaszkodom. Az 1917 utáni időszakra vonatkozó adatokat a Kongresszusi Könyvtár Rahmanyinov-archívumának anyagával vettem össze, amely Robin Sue Gehl: *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–43*. című disszertációjában teljes terjedelmében közlésre került.⁸

A rendelkezésre álló adatok alapján Rahmanyinov 1891 és 1893 között – tanulóévei alatt – összesen tíz koncerten lépett fel, amelyek elsősorban pályakezdő fellépéseknek tekinthetők. A moszkvai Glinka Múzeum rendszeres szereplési lehetőséget biztosított számára, különböző társasági és kulturális alkalmakon, így teadélutánokon, irodalmi esteken, diákkoncerteken és jótékonyági rendezvényeken.

Első karmesteri fellépésére 1893. október 18-án került sor a kijevi operaházban, ahol diplomamunkáját, az *Aleko* című operát vezényelte. Ezt követően zongoraművészként

⁵ Natalja Szkalon Rahmanyinov unokatestvére volt. Hárman voltak testvérek, Nataljának két húga volt, Ludmilla és Vera. Számukra írta Rahmanyinov két, 6 kézre készült művét 1890-91 között. Az első, keringő tétel témája Nataljától származik, a második, románc tétel pedig a későbbi második zongoraverseny második tételének az elődje. Lásd: Bertensson/1956: 24-25.

⁶ Bertensson/1956: 42. saját fordítás

⁷ <https://www.rachmaninoffdiary.com/> utolsó megtekintés: 2025. 04. 08.

⁸ Robin Sue Gehl: *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–43*. PhD disszertáció. Cincinnati: University of Cincinnati, 2008.

első koncertkörútjára indult Teresina Tua hegedűművésszel, Henryk Langiewicz impresszárió szervezésében.⁹ A turné Oroszország mellett a mai Lengyelország, Litvánia és Fehéroroszország területét is érintette, azonban a moszkvai állomást követően Rahmanyinov megszakította a körutat, mivel az impresszárió nem teljesítette a megállapodás szerinti honorárium kifizetését.¹⁰

1897 és 1899 között csak karmesteri fellépései vannak dokumentálva a moszkvai Hermitage, Szolovnyikov és Nemzetközi Színházban. Az 1897 és 1899 közötti időszakban kizárólag karmesteri tevékenysége dokumentált, elsősorban moszkvai színházakban. Ennek hátterében feltehetően az 1897-ben bemutatott I. szimfónia kedvezőtlen fogadtatása állt,¹¹ amely jelentős mértékben visszavetette Rahmanyinov zongoraművészi önbizalmát, miközben karmesterként egyre sikeresebbnek bizonyult. Érthető, hogy zongoraművészként is gátolta ez a sikertelen esemény, habár karmesterként kifejezetten sikeressé kezdett válni Moszkvában.¹² A depresszióval telt években Rahmanyinov egy elismert neurológus, Dr. Nyikolaj Dahl hipnoterápiás kezeléseire járt, sokszor napi rendszerességgel. Dahl szerepe elvitathatatlan abban, hogy Rahmanyinov visszanyerhette önbizalmát, és újra színpadra tudott állni. A c-moll zongoraverseny ajánlása nem véletlen szól orvosának, az pedig aligha lehet véletlen, hogy a világsikert is e mű hozta meg számára.¹³

Zongoraművészként 1899-ben tért vissza a koncertéletbe, első külföldi fellépésére Londonban került sor. Erről Geoffrey Norris írt átfogó tanulmányt.¹⁴ Norris leírása alapján Rahmanyinovot művei – az op. 3-as cisz-moll prelúd, valamint a d-moll *Trio élégiaque* – híre vitte Angliába, utóbbi második londoni előadása a szerző koncertjének előestéjén volt. A meghívást a Philharmonic Society of London kezdeményezte, eredetileg a II. zongoraverseny előadására, amely azonban a koncert időpontjára nem készült el. Rahmanyinov ezt betegséggel indokolta, így végül saját művei közül az op. 3-as *Morceaux de fantaisie* ciklusból az elégiát és a már ismert cisz-moll prelüdot játszott, valamint az op. 7-es *The Rock* című szimfonikus költeményt vezényelte. A koncert további műsorán Luard Shelby és Borogyin zenekari művei, valamint Beethoven 5. szimfóniája szerepelt, ezeket azonban Sir Alexander Mackenzie dirigálta.

⁹ Norris/1994: 21.

¹⁰ I. h.

¹¹ I. m, 22.

¹² I. m, 25.

¹³ Martyn/1990: 124.

¹⁴ Geoffrey Norris: „Rachmaninov in London. Geoffrey Norris Celebrates the 50th Anniversary of Rachmaninov's Death with a Description of the Pianist-Composer's First Visit to London, and the Ensuing Battle with the Critics”. *The Musical Times* 1993/április 186-188.

2. Rahmanyinov koncertjei

Rahmanyinov ezen a koncerten egy Bechstein Grand zongorán játszott, amit egészen amerikai letelepedéséig preferált, amikor áttért a Steinway márka használatára. A koncert fogadtatása vegyes volt: míg zongorajátékát a kritika visszafogottan értékelte, karmesteri teljesítményét elismerés övezte. A *Daily Telegraph* szerint nem tett tanúbizonyságot virtuóz technikai képességeiről, de érződött, hogy érti műveit, és zongorázási képességei valamint eszköztára lehetővé tette, hogy ezt a közönségnek át is tudja adni. A *The Times* szerint nem volt túl hatásos, a *The Musical Standard* pedig úgy fogalmaz, hogy ha egy amatőr játszott volna, akkor játéka erősen túlzónak hatott volna. Karmesteri bemutatkozását azonban dicsérik, leírásuk szerint a Londoni Filharmonikus Zenekar nagyon régen nem játszott úgy, mint Rahmanyinov irányítása alatt. A vegyes fogadtatás ellenére a Philharmonic Society of London visszahívta Rahmanyinovot 1900-ra, a 25 fontos honoráriumát is hajlandóak voltak 35 fontra felemelni, ő azonban ennek a későbbre halasztását kérte. Végül 1908-ban tért vissza legközelebb az angol fővárosba. A meghívás megismétlése egyértelműen a londoni zenei élet pozitív visszajelzéseként értelmezhető.

A londoni fellépést követően Rahmanyinov ismét megjelent a zongora mellett, bár előadóművészi aktivitását ekkoriban jelentősen korlátozták növekvő karmesteri kötelezettségei, különösen a Bolsoj Színházban betöltött vezető karmesteri pozíciója (1904–1906).¹⁵ Moszkvai életéből a híres impresszárió, Szergej Gyagilev¹⁶ párizsi meghívása szakította ki 1907-ben.¹⁷ A koncerten az 1901-ben keletkezett, második, c-moll zongoraversenyét játszotta, ezt követte a mű varsói és berlini bemutatója. Kétségtől ez a kompozíció hozta meg számára a valódi nemzetközi hírnevet. Rahmanyinov előadóművészi kvalitásainak köszönhetően, zeneszerzői és zongoraművészi karrierje egyszerre indult útjára Európában. 1908-ban bekövetkezett a csaknem nyolc évvel korábbi londoni fellépés folytatása, majd Belgiumban, Hollandiában, Németországban, és természetesen orosz koncerttermekben is bemutatta a nagysikerű c-moll zongoraversenyt.

Hosszú idő után első szóló estjét 1909. november 4-én tartotta első amerikai útján, a massachusettsi Northamptonban.¹⁸ Ez, a Rahmanyinov életének alakulását talán

¹⁵ Martyn/1990: 512.

¹⁶ Szergej Gyagilev (1872-1929) orosz balettművész, 1906-os párizsi letelepedése után impresszárió, aki fő feladatának tekintette az orosz művészet népszerűsítését. Számtalan balett, opera megrendelője, orosz képzőművészek, zeneművészek meghívója. Lásd: Paul Griffiths: „Diaghilev [Dyagilev], Sergey Pavlovich.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 7. kötet, 281-282.

¹⁷Bertensson/1956: 137.

¹⁸ Martyn/1990: 374.

legjobban befolyásoló koncertkörút meghívás a német származású Henry Wolfsohn impresszáriónak volt köszönhető.¹⁹ Wolfsohn az egyik legelső amerikai zenei menedzser volt, aki sok neves énekest és hangszeres művészt képviselt, többek között Fritz Kreisler, Mischa Elman és Josef Hofmann is,²⁰ azonban 1909. júniusában meghalt, így özvegye vette át az ügyet.²¹ A turné 1910. január végéig tartott, összesen 26 koncertet jelentett, melyek közül a legjelentősebb a harmadik, d-moll zongoraverseny New York-i bemutatója november 28-án, ahol maga Rahmanyinov játszotta a mű szólóját.²²

Az emigráció előtti koncertélet egyik meghatározó jellemzője éppen ez a szervezetlenség és kiszámíthatatlanság volt: a fellépések különböző impresszáriók és meghívók közvetítésével jöttek létre, ami bizonytalan anyagi háttérrel eredményezett. 1910. november 4-én Budapestre is eljutott, ahol szólóban, illetve Waldbauer Imre és Kerpely Jenő²³ kamarapartnereként is bemutatkozott.²⁴ Jól kivehető, hogy ezek a koncertek illetve körutak nem egy rendszer részeként történtek, hanem különböző meghívások, mai értelemben véve menedzserek hívták meg ezekre az eseményekre. Ezek a meghívások alkalmoszerű, nem rendszeres, kiszámítható koncertlehetőséget, és bizonytalan bevételi forrást jelentettek számára. Emigrációja előtti utolsó koncertjét Jaltán adta 1917. szeptember 5.-én, majd ezután Skandináviába költözött 1917 végén, ahol egy évet élt és koncertezett.²⁵ A skandináv turné végéhez közeledve felismerte, hogy áldozatot kell hoznia, mert a zongoraművészi karrier és a zeneszerzői alkotómunka együtt nem fog tudni megvalósulni. Ahhoz, hogy a családjának megadhassa azt az egzisztenciális háttérrel, amit szeretne, a lányainak pedig a magas szintű oktatást, meg kellett hoznia azt a döntést, hogy figyelmét a koncertező életmódra fordítja, ami biztos megélhetést jelenthetett számára.²⁶ Gyakorlatilag egész addigi életében anyagi gondokkal küzdött, – hiszen rengeteg levelében, írásában és visszaemlékezésében is ennek nyomait látjuk – teljesen érthető, hogy a háború végéhez közeledve és az októberi szovjet forradalom hatására eljutott erre a pontra. Az anyagi, valamint a személyes biztonságérzet vezérelte.

¹⁹ Bertensson/1956: 156-157.

²⁰ Robin Sue Gehl: *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–43*. PhD disszertáció. Cincinnati: University of Cincinnati, 2008. 32.

²¹ Norris/1994: 43.

²² I. h.

²³ Waldbauer Imre (1892-1953) hegedűművész és Kerpely Jenő (1885-1955) gordonkaművész, a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes alapítói, a 20. század első felének egyik legjelentősebb kvartettjének tagjai. Többek között Bartók Béla első négy, illetve Kodály Zoltán vonósnégyeseinek bemutatói is voltak.

²⁴ Emigrációja után háromszor is visszatért a magyar fővárosba, 1928-ban, 1929-ben, és 1935-ben.

²⁵ Martyn/1990: 377.

²⁶ Bertensson/1956: 211.

2. Rahmanyinov koncertjei

Emigrációja előtti időszakát összegezve fontos megvizsgálni a rendelkezésre álló adatokat. Sajnálatos módon az 1888-as moszkvai konzervatóriumi tanulmányainak megkezdése, valamint 1917-es költözés közötti koncertlista, ami Szatyina és Apetian jóvoltából elérhető, valószínűsíthetően nem teljes. Nincs olyan dokumentum vagy forrás, amely bizonyítaná teljességét. A rendelkezésre álló adatok alapján összesen 422 koncertje van dokumentálva. 351 alkalom Oroszországban (178 zongora, 43 szimfonikus- 130 operakarmester), 45 alkalom Nyugat-Európában (39 zongora, 6 karmester) és 26 alkalom az Egyesült Államokban (19 zongora, 7 karmester). A koncerttevékenység megoszlása jól mutatja, hogy pályájának korai szakaszában elsősorban az orosz zenei élet keretei között működött, míg nemzetközi karrierje fokozatosan bontakozott ki.

Rahmanyinov skandináv tartózkodása idején három jelentős ajánlatot kapott az Egyesült Államokból. A Boston Symphony Orchestra karmesterként kívánta szerződtetni mintegy 110 koncert erejéig, a Wolfsohn Bureau kétéves karmesteri pozíciót ajánlott számára a Cincinnati Orchestra élén, míg a Metropolitan Concert Bureau egy 25 állomásos szólózongora-turnéra kérte fel. Bár Rahmanyinov mindhárom lehetőséget elutasította, számára egyértelművé vált, hogy az Egyesült Államokban stabil megélhetési feltételek biztosíthatók. Ezen megfontolásból, 1918. november 10-én családjával együtt New Yorkba költözött.²⁷

Letelepedését követően rövid időn belül kialakult az a szakmai és intézményi háttér, amely későbbi pályáját meghatározta. Egy hónappal érkezése után szerződést kötött Charles Ellis menedzserrel – aki korábban a Boston Symphony Orchestra ajánlatát is közvetítette –, valamint megállapodást kötött a Steinway zongoramárkával. Emellett szóbeli egyezség született Thomas Edison képviselőjében első hangfelvételeinek elkészítéséről is. Ellis szerepét egy évvel később Charles Foley vette át.²⁸ Rahmanyinov amerikai megjelenését a sajtó is figyelemmel kísérte; a *The New York Times* beszámolója jelzi²⁹, hogy a művészt már érkezése előtt jelentős nemzetközi hírnév övezte. Ebből is érezhető, mekkora súllyal bírt a kritika, mint műfaj, hisz egy előadóművésznek a híre így előzhette meg érkezését.

²⁷ Bertensson/1956: 213.

²⁸ Martyn/1990: 380.

²⁹ N. N: „Rachmaninoff is Here. Composer Escapes from Russia to America to Rest and Work.” *The New York Times*. 1918. november 13.

Charles Ellis 1918. november 16-án, Rahmanyinovval kötött szerződését az alábbiakban nyers fordításban közlöm:

Hotel Netherland, Ötödik sugárút és Ötvennegyedik utca, New York

Jelen okiratban szerződtetem Mr. Szergej Rahmanyinovit nem kevesebb mint húsz szóló, zenekari, vagy vegyes zongorakoncertre az Egyesült Államokban és Kanadában 1918. december 1. és 1919. április 1. között, ezzel egyidőben a művész más menedzsmenttel nem köt szerződést.

Megállapodásunk alapján Mr. Rahmanyinovit minden koncertet követő napon ötszáz dollár, valamint az ezer dollár fölötti jegybevétel ötven százaléka illeti fizetesként, kivéve azon esetekben, amikor fix díjazás történik, ekkor Mr. Rahmanyinovit hatszáz dollár illeti, valamint az ezer dollár feletti jegybevétel ötven százaléka.

Mr. Rahmanyinov útiköltségeit maga fizeti. Minden további, húszat meghaladó koncertre ugyanezen díjazási kondíciók vonatkoznak.

Mr. Rahmanyinov Steinway zongorákon fog játszani.

Mr. Rahmanyinov írásos értesítésével jelen szerződés meghosszabbítható az 1919-1920-as szezonra ugyanezekkel a feltételekkel, ezúttal minimum negyven koncertre.

Charles A. Ellis³⁰

Az Ellis-szel kötött szerződés pontos képet ad Rahmanyinov amerikai pályakezdésének – immár nevezhetjük így – üzleti kereteiről. Rahmanyinov és a Steinway & Sons között kialakult kapcsolat túlmutatott a szerződéses együttműködésen: személyes jellegű, hosszú távú partnerséggé vált.³¹ Frederick Steinway elnöksége alatt a cég saját hangszeret biztosított a művész számára, amely minden koncertturnén elkísérte, a szállítás és hangolás teljes költségével együtt.³² Ez a gyakorlat az 1930-as évek gazdasági nehézségei következtében megszűnt, amikor Theodor E. Steinway vezetése alatt a vállalat már nem tudta biztosítani ezt a kivételes feltételt.³³

³⁰ Rachmaninoff Archive, Music Division, LOC, ML 30.55., Section B2. saját fordítás

³¹ Bertensson/1956: 215.

³² D. W. Fostle: *The Steinway Saga: An American Dynasty*. (New York: Scribner, 1995.), 453.

³³ I. m. 452.

2. Rahmanyinov koncertjei

Az 1930-as évekre az amerikai koncertélet szervezeti struktúrája jelentős átalakuláson ment keresztül. A koncertügynökségek szoros együttműködésbe kezdtek a gyorsan fejlődő médiával, különösen a rádióval és a hangfelvétel-iparral. Az Arthur Judson, Inc. és a Metropolitan Musical Bureau a Columbia Broadcasting System (CBS) hálózatához kapcsolódott, míg az RCA Victor és a Civic Concerts Services az NBC-vel működött együtt. Rahmanyinov ez utóbbi körhöz tartozott, többek között Fritz Kreislerrel együtt.³⁴ A médiakapcsolatok erősödése a modern értelemben vett művészmenedzsment és marketing kialakulásához vezetett: Rahmanyinov pályája ennek egyik korai példájának tekinthető. Az NBC célzott kommunikációs stratégiával támogatta fellépéseit, amelynek részeként például az 1932–33-as szezonra egy kiterjedt sajtóanyagot készítettek róla. A zenei előadóművészet pénzügyi vállalkozássá vált. Alfred Swan visszaemlékezéseiből kiderül, hogy Rahmanyinovnak (BRAND) már ezt megelőzően is hatalmas rajongótáborra volt. 1931. december 5-én Philadelphiában tartott koncertje után a rajongók megrohmozták autogramban reménykedve, végül egy rendőr kísérte vissza a hoteléhez.³⁵

Rahmanyinov amerikai letelepedését követően stabil és jól szervezett életvitelt alakított ki. Az őszi és téli hónapokban intenzív koncerttevékenységet folytatott, New York-i központtal, míg a nyári időszakot pihenéssel és felkészüléssel töltötte. Haláláig kivétel nélkül minden évben új repertoárt épített magának a nyári időszakban, és ezt akkor is megtartotta, amikor mellette új művön dolgozott, például 1934-1936 között, mikor a harmadik szimfónia és a *Paganini-rapszódia* is született.³⁶ Ennek köszönhetően előadói tevékenysége mindvégig megőrizte frissességét és technikai igényességét. Koncertjeire legtöbbször vonattal utazott az Egyesült Államokon belül, de a New York-i lakhelyéről autóval elérhető helyekre saját Lincolnjával ment.³⁷ Nagyon szeretett vezetni, és büszke volt az autójára, amit minden nyár elején magával vitt Európába, majd ősszel vissza az Egyesült Államokba.³⁸

Az emigrációt követő időszakban Rahmanyinov koncerttevékenysége rendkívüli mértékben megnövekedett. 1918-tól haláláig összesen 992 koncertet adott az Egyesült Államokban 221 különböző városban (az akkori 48 állam közül 42-ben), valamint

³⁴ Robin Sue Gehl: *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–43*. PhD disszertáció. Cincinnati: University of Cincinnati, 2008. 51.

³⁵ Alfred Julius Swan, Katherine Swan: „Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part II.” *The Musical Quarterly*, (1944/4) Vol. 30, No. 2, 174-191 174.

³⁶ Martyn/1990: 381.

³⁷ Alfred Julius Swan, Katherine Swan: „Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part I.” *The Musical Quarterly*, (1944/1) Vol. 30 No. 1, 1-19 13.

³⁸ I. m. 7.

Kanadában és Kubában. Fellépett az Államok minden vezető koncerttermében, emellett egyetemeken, a Hollywood Bowl illetve a Fehér Ház épületében is. E koncertek közül 798 szóló- vagy kamarahangverseny, 194 pedig zenekari fellépés volt, esetenként karmesteri közreműködéssel. Emellett rendszeresen visszatért Európába is, ahol további 194 koncerten lépett fel.

Szerződéseiben vállalt kötelezettségeit rendszerint túlteljesítette, és emigrációját követően anyagi nehézségei megszűntek. A *Time* magazin 1925. szeptember 14-én közzétette a száz leghíresebb amerikai adóbevallását.³⁹ A cikk alapján két művész került fel erre a listára, Ignacy Jan Paderewski volt az első 16161 dollárral, Rahmanyinov pedig 8026 dollár adót fizetett be abban az évben. Maga mögé utasította többek között Thomas Edisont (3340 dollár), vagy az Egyesült Államok korábbi elnökét, William Howard Taftot (1723 dollár). A *Time* magazin 1942-es cikkéből kiderül, hogy akkorra Rahmanyinov már milliós nagyságrendű összbevételt ért el, összesen két és fél millió dollárt.⁴⁰ Ezen listán is Paderewski lett az első, ötmillió dollárral.

Paderewski élete végén már egyre kevesebbet lépett pódiumra, 1941-ben meghalt, Rahmanyinov másik nagy formátumú pályatársa, Josef Hofmann pedig alkohol problémákkal küzdött, így ő sem tudta tartani a koncertek minőségét és mennyiségét. Így élete utolsó éveiben Rahmanyinov az Egyesült Államok vezető zongoraművés�évé vált.

Rendszeres életmódja és fegyelmezett munkarendje lehetővé tette, hogy előadóművészetét a legmagasabb szinten tartsa fenn. Kortársaival ellentétben fizikai és szellemi erejét haláláig megőrizte, amit koncertjeinek változatlanul magas technikai és művészi színvonala is bizonyít. Utolsó fellépésére a Tennessee állambeli Knoxville-ben került sor, súlyos betegsége ellenére.⁴¹ Ezt követően Los Angelesbe szállították, ahol röviddel később, 1943. március 28-án hunyt el.

Tény, hogy miután elkötelezte magát és az emigrációval együtt járó életpálya-váltás ugyanakkor jelentős hatással volt zeneszerzői tevékenységére. A koncertélet iránti elköteleződés következtében komponálási lehetőségei beszűkültek. Mindazonáltal a színpadi jelenlét számára nem kényszer, hanem belső szükséglet volt. Saját megfogalmazása szerint a koncertezés jelentette számára az alkotói és fizikai megújulás egyik legfontosabb forrását, ami jól érzékelteti előadóművészi identitásának meghatározó szerepét életművében. Következő módon emlékezett vissza:

³⁹ N. N.: TAXATION: Publicity. *Time*, 1925. szeptember 14.

⁴⁰ N. N.: Music: Music's Moneybags. *Time*, 1942. szeptember 21.

⁴¹ Robert Threlfall: *Rachmaninoff*. (London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. 1973.) 64.

2. Rahmanyinov koncertjei

Ez az én egyetlen örömöm – a koncertek. Ha megfoszt tőlük, elsorvadok. Ha fájdalmam van, elmúlik ha játszom. Néha ez az idegzsába a fejem és az arcom bal oldalán huszonnégy órán át kínoz, de koncert előtt varázslatosan eltűnik. St. Louis-ban lumbágó gyötört. Mikor a függönyt felhúzták én már a színpadon ültem a zongoránál. Ameddig játszottam, a fájdalom egyáltalán nem zavart, de mikor vége lett nem tudtam felállni. A függönyt le kellett eresztetni, és csak utána sikerült. Nem, nem játszhatok kevesebbet. Ha nem dolgozom, elsorvadok. Nem... Legjobb lenne színpadon meghalni.⁴²

⁴²Alfred Julius Swan, Katherine Swan: „Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part II.” *The Musical Quarterly*, (1944/4) Vol. 30, No. 2, 174-191. 186. saját fordítás

2.2. Koncertrepertoárjának elemzése

Egy előadóművész pályájának egyik legfontosabb jellemzője repertoárjának összetétele. Rahmanyinov esetében az „előadóművész” fogalma különösen tág értelemben értendő, hiszen nemcsak szóló zongoraművészként, hanem zenekari szólistaként, kamarazenészként, énekesek partnereként, valamint karmesterként is jelentős és tartós művészi jelenlétet valósított meg. E sokoldalúság pályaképeinek egyik legkarakteresebb vonása, amely egyúttal kortársai közül is kiemeli.

Rahmanyinov első, hivatalosan dokumentált fellépésére 1886. november 19-én került sor Moszkvában, ahol a tizenhárom éves növendék Bach f-moll prelúdium és fűgáját adta elő. A koncertjegyzék 1909-ig, vagyis első amerikai fellépéséig⁴³ meglehetősen hiányos, amire Scott Davie, az anyag szerkesztője is felhívja a figyelmet. A fennmaradt műsorok alapján azonban így is kirajzolódnak bizonyos általános tendenciák. Rahmanyinov pályájának első három évtizedében a dokumentált hangversenyek műsorain szinte kivétel nélkül saját művei szerepeltek, amelyeket csupán alkalomszerűen egészítettek ki más szerzők kompozícióival.

Már tanulóéveitől kezdve rendszeresen fellépett mind szóló-, mind kamarazenei formációkban. Szólóestjeinek műsorán azonban más szerzők művei csak elvétve jelentek meg, ami összhangban áll azzal a ténnyel, hogy önazonosságának középpontjában mindenképp a zeneszerzői szerep állt.⁴⁴ Zongorarepertoárjának meghatározó darabjai közé tartoztak a *Prelűdök* op. 23-as ciklusának darabjai, a *Humoresque* op. 10, az I. d-moll zongoraszonáta op. 28, a *Variations on a Theme of Chopin* op. 22, valamint az op. 3-as *Morceaux de fantaisie* egyes tételei, mindenképp az *Élégie*, a *Prélude*, a *Mélodie*, a *Polichinelle* és a *Sérénade*. E művek közül napjaink koncertgyakorlatában szinte kizárólag a cisz-moll prelűd őrizte meg folyamatos jelenlétét, noha a ciklus további darabjai is jelentős művészi értéket képviselnek. Kamarazenei repertoárjában a cselló-zongora szonáta op. 19, a II. elégiás trió op. 9, valamint a két zongorára írt II. szvit op. 17 fordult elő a legtöbbször.

1895-től kezdődően Rahmanyinov Moszkvában leggyakrabban karmesterként lépett a nyilvánosság elé. A Bolsoj Színház főzeneigazgatói pozícióját, amelyet Vlagyimir

⁴³ 1909. november 4. Smith College, Northampton, MA

⁴⁴Geoffrey Norris–Steve Wright: Rachmaninov, Sergey. *BBC Music Magazine*, 2023/2 <https://www.classical-music.com/composers/sergey-rachmaninov/> utolsó megtekintés: 2023. 05.12.

2. Rahmanyinov koncertjei

Teljakovszkij ajánlott fel számára, 1904-ben fogadta el, és 1906-ig töltötte be.⁴⁵ E minőségében operaelőadásokat és szimfonikus hangversenyeket egyaránt vezényelt. Saját művei közül is több szerepelt a műsorain, így az *Aleko*, a *Deus meus* és a *Capriccio cigány témákra* (op. 12). Repertoárja ugyanakkor messze túlmutatott saját kompozícióin. Az orosz zenei hagyomány mellett rendszeresen vezényelte a nyugat-európai operairodalom fontos műveit is, köztük Saint-Saëns *Sámson és Delila*, Bizet *Carmen*, Gluck *Orfeo ed Euridice* és Ambroise Thomas⁴⁶ *Mignon* című operáit. Az orosz szerzők közül az úgynevezett Ötök tagjainak művei különösen hangsúlyos szerepet kaptak repertoárján. Rendszeresen vezényelte Rimszkij-Korszakov (*Májusi éjjel*, *Sadko*, *Pan Voevoda*, *Antar*, *Seherezádé*), Borogyin (*Igor herceg*, h-moll szimfónia), Muszorgszkij (*Borisz Godunov*, *Egy éj a kopár hegyen*) és Balakirev (*Nyitány orosz témákra*, *Tamara*) műveit. Ugyancsak kiemelt hely illette meg Csajkovszkij kompozícióit, többek között az *Anyegin*, *A pikk dáma*, *Az opricsnyik*, az e-moll és az f-moll szimfóniák, a *Vojevoda*, az *1812 nyitány* és a *Vihar* című művek formájában. Emellett más 19. századi orosz szerzők, így Dargomizsszkij, Szerov, Versztovszkij, Glinka, Ljadov és Arenszkij művei is megjelentek vezényelt repertoárján. A Bolsoj Színházban 1906. február 12-én vezényelt utoljára operaelőadást. Természetesen szimfonikus koncerteket is dirigált, gyakran tanára, Ziloti, vagy a legendás énekes, Fjodor Ivanovics Saljapin szólójával. A 2. (c-moll) zongoraverseny bemutatásakor Rahmanyinov „helyet cserélt” Zilotival, maga játszotta a zongora szólamot, Ziloti pedig életében először vezényelt. 1900. december 2-án, Moszkvában csak a második és harmadik tétel hangzott el, mivel az első tétel még el sem készült. Ez ugyanis komoly fejtörést okozott Rahmanyinovnak, végül 1901. október 27-én mutatták be.⁴⁷

Karmesteri tevékenysége során a korszak számos kiemelkedő előadóművészával dolgozott együtt. Partnerei között találjuk Fjodor Saljapint, Zilotit, Goldenweisert, Szergej Tanyejevet, Frieda Kwast-Hodappot, Alekszandr Szkrjabint, Josef Hofmannt, Janina Korolevicset, Antonina Nezsdanovát, Ilona Durigót, Pablo Casalst, Mischa Elmant, Eugène Ysaÿe-t és Karl Grigorovicsot.

Rahmanyinov zongoraművészi repertoárjának egy másik meghatározó tengelyét zongoraversenyei alkották. A 2. (c-moll) zongoraverseny 1901-es teljes bemutatóját követően a mű 1909-ig gyakorlatilag minden olyan dokumentált nyilvános zenekari

⁴⁵ Martyn/1990: 512.

⁴⁶ Ambroise (Charles Louis) Thomas (1811-1896) francia zeneszerző, Lsd: Richard Langham Smith: „Thomas, (Charles Louis) Ambroise.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 25. kötet, 403-407.

⁴⁷ Martyn/1990: 125.

koncerten megszólalt, amelyen szólístaként közreműködött. 1909 különös jelentőségét nemcsak első amerikai turnéja adja, hanem az is, hogy ebben az évben fejezte be 3. (d-moll) zongoraversenyét (op. 30), amelynek bemutatójára november 28-án New Yorkban került sor a New York-i Filharmonikusok közreműködésével, Walter Damrosch vezényletével. Ekkor Rahmanyinov még vendégművészként tartózkodott az Egyesült Államokban; végleges letelepedése csak 1918-ban következett be.⁴⁸

Első amerikai turnéján (1908-1909) Rahmanyinov szólóesteket adott, karmesterként is fellépett, valamint zongoraversenyek szólístájaként is közreműködött, olykor ugyanazon a hangversenyen belül többféle szerepkörben. Ekkor mutatta be II. e-moll szimfóniáját is. A korszak koncertgyakorlatának szemléletes példája a Philadelphia Orchestra 1909. november 27-i hangversenye, amelyen Rahmanyinov zongoristaként és karmesterként egyaránt részt vett:

Csajkovszkij: „1812” -es Nyitány

Rahmanyinov: 2. (e-moll) szimfónia (op. 27)

Rahmanyinov: D-dúr prelúd (op. 23 No. 4),

g-moll prelúd (op. 23 No. 5)

cisz-moll prelúd (op.3 No. 2)

Muszorgszkij: Egy éj a kopár hegyen

E műsorszerkezet mai szemmel rendkívül szokatlannak hat: a nyitányt közvetlenül egy teljes szimfónia követte, majd zenekar nélküli szólózongora-darabok hangzottak el, végül a hangverseny egy szimfonikus költeménnyel zárult. Ez az eklektikus szerkesztés jól mutatja, hogy a századforduló koncertélete még jóval szabadabban kezelte a műfaji és előadói kereteket, mint a későbbi, elfogadottá vált hangverseny-gyakorlat.

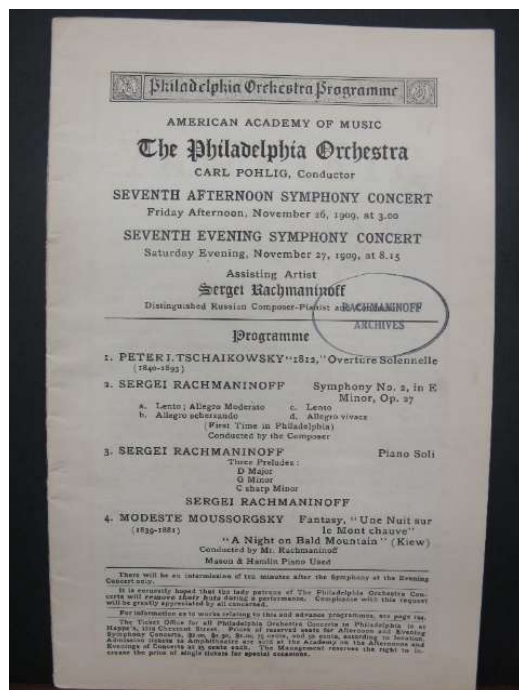
Szólóestjeinek repertoárja az 1910-es években tovább bővült. Az 1911-ben komponált első *Études-tableaux* sorozat (op. 33) hamar beépült koncertműsoraiba, rendszerint a prelűdökkel és az op. 3-as darabokkal együtt. Ugyancsak gyakran szerepelt az 1. d-moll zongoraszonáta (op. 28), majd 1913 után a 2. b-moll zongoraszonáta (op. 36) is repertoárjának egyik alappillérvé vált. Utóbbit oroszországi turnéjának kurszki állomásán mutatta be 1913. október 5-én.

⁴⁸ Robert Threlfall: *Sergei Rachmaninoff. His Life and Music*. (London: Boosey and Hawkes, 1973) 46.

2. Rahmanyinov koncertjei

Az 1918 előtti műsorjegyzék alapján világosan látható, hogy Rahmanyinov koncertrepertoárja ebben az időszakban szinte kizárólag saját kompozíciókra épült, amelyekkel periodikusan járta Oroszországot, Európát és az Egyesült Államokat. 1918-tól azonban új jelenséggel találkozunk: megjelennek azok a műsorok, amelyek már tudatosan vegyes karakterűek, és több stíluskorszak kompozícióit kapcsolják össze. Ez a változás feltűnő módon egybeesik amerikai letelepedésével, ezért feltételezhető, hogy Rahmanyinov ekkor ismerte fel azt a koncertmodellt, repertoár felépítési gyakorlatot, amely előadóművészként stabil megélhetést biztosíthatott önmaga és családja számára egyaránt. Az új műsorszerkesztési elv ugyanakkor nem kizárólag amerikai fejlemény volt. Európai fellépésein már korábban is kísérletezett ezzel a típussal, mintegy előkészítve azt a repertoárstratégiát, amelyet később az Egyesült Államokban teljes biztonsággal és tudatossággal alkalmazott.

2. ábra: A Philadelphia Orchestra 1909. november 26. és 27.-i koncertjének plakátja



Ez a fokozatosan kialakuló, színesebb repertoár egy idő után viszonylag állandó szerkezetet öltött. A műsorok felépítésében gyakran ugyanazok a szerzők és stíluskörök tértek vissza, miközben az egyes darabok rotálódtak. A hangversenyek rendszerint

klasszikus művekkel indultak: egy Mozart- vagy Haydn-variáció, esetenként szonátatétel vezette be a programot, amelyet rendszerint egy Beethoven-szonáta követett. Ezután a romantika képviselői kerültek előtérbe, különösen Schubert, Chopin és Schumann, valamint Rahmanyinov orosz elődei, elsősorban Csajkovszkij, Muszorgszkij és Balakirev. E művek közé Rahmanyinov rendszerint saját kompozícióit is beillesztette. A műsorok zárásaként gyakran Liszt valamely virtuóz darabja, például egy magyar rapszódia vagy a *Tarantella* hangzott el.

Rahmanyinov nemcsak a 19. századi repertoár meghatározó alakjainak műveit tartotta műsoron, hanem rendszeresen játszotta kortársai kompozícióit is. Így előadta többek között egykori moszkvai konzervatóriumi osztálytársa, Alekszandr Szkrjabin, barátja, Nyikolaj Medtner és Ferruccio Busoni műveit, valamint Leopold Godowsky és Carl Tausig átiratait is.⁴⁹

Ha ugyanazon városokban tartott, egymást követő évekből fennmaradt hangversenyeket vizsgálunk, jól látható, hogy Rahmanyinov a szerzői kört többnyire változatlanul hagyta, miközben az egyes műveket következetesen cserélte. Más szóval: nem ugyanazokat a darabokat ismételte meg, még egy-két éves időközökben sem. Jó példát kínálnak erre cincinnati fellépései. 1930. március 14-i szólóestjén Chopin és Liszt műveiből álló programot játszott:

F. Chopin: f-moll Ballada (op. 52)

Esz-dúr *Rondo* (op. 16)

H-dúr Noktürn (op. 32 no. 1)

keringő

Fantázia-Improptu (op. 66)

E-dúr *Scherzo* (op. 54)

h-moll *Scherzo* (op. 20)

Szünet

Liszt F.: h-moll Ballada

Keringő-Improptu

Petrarca-Sonett no. 104

E-dúr Polonéz

⁴⁹ Leopold Godowsky átiratában Lully *Gigue*-jét, Dandrieu *Caprice*-ét valamint egy Strauss keringőt találunk a listában, Carl Tausig-tól pedig Scarlatti, Bach, Strauss, Weber, Schubert, Schumann átiratokat, de a *Variációk egy Schubert témára* című saját művét is.

2. Rahmanyinov koncertjei

1931. november 17-én ugyanebben a városban már egészen más összeállítás hangzott el:

E. Grieg: g-moll Ballada (op. 24)

J. Brahms: d-moll és D-dúr Ballada (op. 10)

Liszt F.: h-moll Ballada

F. Chopin: Két mazurka

Keringő

G-dúr Noktürn (op. 37 no. 2)

A-dúr Polonéz (op. 40 no. 1)

Liszt F.: Tarantella

1934. január 16-án pedig ismét új programmal tért vissza, ezúttal a romantikus szerzők műveit három saját *Études-tableaux* darabbal egészítve ki. A példák jól mutatják, hogy Rahmanyinov tudatosan kerülte a műsorok mechanikus ismétlését, miközben egy felismerhető stiláris és szerzői keretet továbbra is fenntartott.

Amennyiben a repertoáron tartott művek mennyiségét szerzőnként vizsgáljuk, világosan kirajzolódik Rahmanyinov preferenciarendszere. Az első helyen egyértelműen Chopin áll: 1918-tól haláláig szinte valamennyi műfajából több darabot is rendszeresen műsoron tartott, és alig akad olyan koncertje, amelyen legalább egy Chopin-mű ne hangzott volna el. Különösen gyakran játszott noktürnöket, balladákat, polonézeket, keringőket és scherzókat, de etűdök, valamint a b-moll és a h-moll szonáta is visszatérően szerepelt programjaiban.

Chopint fontosságban Beethoven követte. Beethoven szonátái közül Rahmanyinov repertoárján szerepelt többek között az op. 10-es D-dúr szonáta, az op. 27 No. 2-es cisz-moll szonáta, az op. 31-es d-moll szonáta, az op. 90-es e-moll szonáta, az op. 13-es c-moll *Pathétique*, az op. 57-es f-moll *Appassionata*, az op. 26-os Asz-dúr szonáta, az op. 109-es E-dúr szonáta, az op. 78-as Fisz-dúr szonáta, az op. 81a jelzésű Esz-dúr *Les Adieux*, az op. 111-es c-moll szonáta, valamint a 32 variáció WoO 80. Jól megfigyelhető, hogy Beethoven-repertoárját folyamatosan bővítette: újabb és újabb szonáták kerültek a korábban már játszott művek mellé. Különösen figyelemre méltó, hogy az utoljára elsajátított Beethoven-szonáta az op. 111-es c-moll volt, amelyet Rahmanyinov először 1938-ban, hatvanhét éves korában adott elő nyilvánosan. Ez a tény nemcsak technikai és szellemi frissességére, hanem repertoárépítésének tudatos, élethosszig fenntartott jellegére is rámutat.

Hasonló tendencia figyelhető meg Schumann művei esetében is. Repertoárján kezdetben a *Humoreske* (op. 20), a *Carnaval* (op. 9) és a *Papillons* (op. 2) szerepeltek, majd ezeket fokozatosan további művek egészítették ki: a g-moll zongoraszonáta (op. 22), a *Szimfonikus etűdök* (op. 13), a *Noveletten* (op. 21), a *Davidsbündlertänze* (op. 6), a *Fantasiestücke* (op. 73), az *Arabeske* (op. 18) és a *Nachtstücke* (op. 23). Schubert esetében különösen a *Moments musicaux* egyes darabjai és az impromptuk szerepeltek gyakran koncertjein.

Liszt művei szintén meghatározó helyet foglaltak el repertoárján. A magyar rapszódiaik közül leggyakrabban a 2., a 11. és a 12. számú hangzott el, de a *Spanyol rapszódia*, a *Funérailles*, a balladák és az etűdök is rendszeresen megszólaltak koncertjein. A 2. magyar rapszodiát több alkalommal saját kadenciával adta elő. Nem zárható ki, hogy ennek változatai részben improvizatív jellegűek voltak, különösen annak fényében, hogy Rahmanyinov érzékenyen figyelte a közönség reakcióit. Visszaemlékezések tanúsága szerint saját műveinek előadását is olykor a hallgatóság figyelmének intenzitásához igazította: a darabok terjedelme és gesztusvilága bizonyos mértékig az adott koncerthelyzet függvényében alakult.⁵⁰

A központi szerzők művei mellett Rahmanyinov mindig törekedett arra, hogy műsoraik további komponisták egy-egy darabjával gazdagítsa. Repertoárján így Grieg, Mendelssohn, Debussy, Weber és Dohnányi művei is megtalálhatók voltak. Amennyiben olykor eltért a fent leírt vegyes műsorszerkesztési modelltől, és csupán egyetlen stíluskorszakból válogatott, az szinte minden esetben a romantika volt.

1924-től új szerzőként Johann Sebastian Bach is megjelent koncertrepertoárján. A *Wohltemperiertes Klavier* első kötetének d-moll prelúdiuma és fűgája, az a-moll angol szvit, valamint a D-dúr partita egyaránt beépült műsoraiba. Bach késői megjelenése repertoárján arra utal, hogy Rahmanyinov előadói horizontja amerikai évei alatt tovább tágult, miközben alapvető esztétikai orientációja változatlanul a klasszikus és romantikus hagyományhoz kötődött.

A fentiek alapján valószínűsíthető, hogy Rahmanyinov 1918-ig tudatosan törekedett arra, hogy szólóhangversenyein elsősorban, sőt, szinte kizárólag saját műveit szólaltassa meg, ezzel is támogatva zeneszerzői pozíciójának megerősítését. A későbbi időszakban is szinte minden fellépésén helyet kaptak saját kompozíciói, rendszerint legalább két-három darab formájában. Ezek közül kitüntetett szerepet töltöttek be a

⁵⁰ Kenneth Hamilton: *Az aranykor után*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018) ford.: Hamburger Klára 141.

2. Rahmanyinov koncertjei

prelűdök, amelyek mindkét sorozatából rendszeresen válogatott. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy Debussyt leszámítva repertoárján nem jelennek meg kifejezetten modernista, radikálisan újító szerzők. Kortársai közül is elsősorban azok műveit játszotta, akik a késő romantikus vagy konzervatívabb zenei nyelv keretei között alkottak, így például Dohnányi, illetve Szkrjabin korai, Chopin hatását mutató művei.

Hasonló kép rajzolódik ki zongoraverseny-repertoárját illetően is. A 2. (c-moll) megírása előtt csupán az 1. (fisz-moll) zongoraverseny előadásairól áll rendelkezésre biztos dokumentáció, bár feltételezhető, hogy konzervatóriumi tanulmányai során ennél szélesebb versenymű-repertoárt is elsajátított. 1901 után azonban a 2., majd 1909-től a 3. (d-moll) zongoraverseny vált zenekari fellépéseinek alapdarabjává. Az összegyűjtött adatok szerint a 2. zongoraversenyt élete során 134 alkalommal, a 3.-at pedig 86 alkalommal adta elő. Mivel számos koncert esetében csupán a dátum ismert, a pontos műsor nem, valószínű, hogy a tényleges előadásszám ennél magasabb volt. Forrásai alapján az is megállapítható, hogy e két mű rendszeres megszólaltatását részben a közönség és a koncertszervezők elvárásai is alakították.⁵¹

A 4. (g-moll) zongoraverseny (op. 40) illetve a *Rapszódia egy Paganini témára* ugyancsak sikeres műveknek bizonyultak, ám egyik sem tudta megközelíteni a 2. és a 3. zongoraverseny népszerűségét és előadásszámát. Ebben természetesen az is szerepet játszott, hogy jóval később keletkeztek, így kevesebb idejük volt beépülni a koncertgyakorlatba.

Rahmanyinov olykor más szerzők zongoraversenyeit is előadta. E művek közül leggyakrabban Csajkovszkij b-moll, Liszt Esz-dúr és Beethoven C-dúr zongoraversenye került műsorára. Ezen kívül néhány alkalommal megszólalt Schumann a-moll és Liszt A-dúr zongoraversenye, valamint a *Haláltánc* is. A 1900-as és 1910-es években Szkrjabin fisz-moll zongoraversenyét is játszotta, de ennek előadásai viszonylag ritkák maradtak. A zongoraversenyek előadásszámaikat összegző adatok a következő képet mutatják:

⁵¹ Alfred Julius Swan–Katherine Swan: „Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part I”. *The Musical Quarterly* 30/1 (1944), 1–19., 8.

1. táblázat: Rahmanyinov zongoraverseny előadásainak száma művenként

Zongoraverseny	Előadások száma
Rahmanyinov: 1. fisz-moll (op. 1)	24
Rahmanyinov: 2. c-moll (op. 18)	134
Rahmanyinov: 3. d-moll (op. 30)	86
Rahmanyinov: 4. g-moll (op. 40)	18
Rahmanyinov: <i>Paganini Rapszódia</i> (op. 43)	40
Szkrjabin: fisz-moll (op. 20)	4
Csajkovszkij: b-moll (op. 23)	10
Liszt: Esz-dúr	7
Liszt: A-dúr	1
Liszt: Haláltánc	1
Beethoven: C-dúr (op. 15)	14
Schumann: a-moll (op. 54)	1

Zongoraversenyek szólistájaként Rahmanyinov rendkívül sok jelentős karmesterrel dolgozott együtt. Első dokumentált zenekari fellépésén saját fisz-moll zongoraversenyének első tételét játszotta a Moszkvai Konzervatórium zenekarával, Vaszilij Szafonov vezényletével. A c-moll zongoraverseny bemutatóján korábbi tanára, Alekszandr Ziloti állt a karmesteri pulpituson. Későbbi legfontosabb partnerei közé tartozott Camille Chevillard, Szergej Kuszevickij, Willem Mengelberg, Ormándy Jenő, Arthur Fiedler, Henri Rabaud, Leopold Stokowski, Gustav Mahler, Pierre Monteux és Bruno Walter. Külön említést érdemel, hogy Ormándyval huszonöt alkalommal működött együtt a Philadelphia Orchestra hangversenyein, míg a *Rapszódia egy Paganini-témára* első előadására 1934. november 7-én, Leopold Stokowski vezényletével került sor. Gustav Mahlerrel 1910. január 16-án a New York-i Carnegie Hallban játszotta 3. zongoraversenyét.

Koncertjein a kamarazene is rendszeresen jelen volt, rendszerint változatos szerkezetű műsorok részeként. Előfordult, hogy kamarazenei művek zenekari művek közé ékelődtek, máskor szólózongoraestek részeként hangzottak el. E műfajban is saját kompozíciói élveztek elsőbbséget, míg más szerzők művei közül leggyakrabban dalok szerepeltek különböző énekes közreműködőkkel.

Korábbi moszkvai együttműködésüket követően Rahmanyinov és Pablo Casals 1919-ben New Yorkban kamarapartnerként is felléptek együtt, ahol előadták a cselló-

2. Rahmanyinov koncertjei

zongora szonátát. 1928-ban Fritz Kreislerrel készített gramofonfelvételeket New Yorkban; ekkor Beethoven G-dúr szonátáját op. 30 No. 3, Grieg c-moll szonátáját, Schubert A-dúr szonátáját, valamint Schubert hegedűre és zongorára írt Rondóját rögzítették. E felvételek jól mutatják, hogy Rahmanyinov kamarazenei tevékenysége nem pusztán alkalmi jelenség volt, hanem előadóművészi profiljának szerves részét alkotta.

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

3.1. Rahmanyinov és a felvételkedészítés

Rahmanyinov zongoraművészi tevékenységének vizsgálatában kiemelt jelentőséggel bírnak fennmaradt hangfelvételei. Különösen szerencsés körülmény, hogy 1919-től haláláig az Egyesült Államokban jelentős számú felvételt készített, elsősorban gramofon- és gépzongora-felvételek formájában. Ezen felvételek nem csupán saját műveinek előadásmódját rögzítik, hanem más szerzők kompozícióinak interpretációjáról is elsődleges forrásként szolgálnak, így betekintést nyújtanak Rahmanyinov előadói esztétikájába és stílusfelfogásába. A gramofonfelvételek jelentős részét az RCA Victor 1992-ben egy tízlemezes gyűjteményben adta közre.

Figyelemre méltó, hogy Rahmanyinov emigrációja előtt Oroszországban nem készült hangfelvétel zongorajátékáról.¹ Annál is inkább, mert az orosz gramofontechnológia már 1899-től létezett, a korai években azonban a felvételkedészítés elsősorban az emberi hang, különösen népdalok rögzítésére irányult, így a hangszeres zene – és különösen a zongorajáték – háttérbe szorult.² Rahmanyinovot emigrációja előtt elkerülte saját hazájában a meghívás, hogy zongorázását felvételre vegyék.³ Rahmanyinov amerikai letelepedését követően azonban azonnali anyagi kényszerhelyzetben találta magát, ami hozzájárult ahhoz, hogy elfogadja az Edison Company felkérését. Az együttműködés keretében egy héten keresztül készített felvételeket Edison akusztikus, hengeres fonográfján.⁴

E korai felvételek azonban már saját korukban sem feleltek meg a minőségi elvárásoknak. A felvevőberendezés elhelyezése, valamint az alkalmazott technológia – különösen az Edison által használt, vastag és zajos hordozóanyag – jelentős hangminőségbeli korlátokat eredményezett.⁵ Rahmanyinov kifejezett tiltakozása ellenére Edison ezeket a felvételeket kiadta. A kedvezőtlen tapasztalatok is hozzájárultak ahhoz, hogy Rahmanyinov 1920. április 21-én ötéves szerződést kössön a Victor Talking Machine Company-vel.⁶ A megállapodás értelmében 25 felvétel elkészítését vállalta, évi 15 000

¹ Martyn/1990: 439.

² I. h.

³ I. h.

⁴ I. h.

⁵ I. h.

⁶ I. m. 440.

dollár jogdíj ellenében.⁷ E kötelezettségét túl is teljesítette: 1924 végéig összesen 32 kiadott felvétel fűződik nevéhez.⁸

1925-ig a felvételek akusztikus eljárással készültek. Ennek során egy kürtő gyűjtötte össze a hanghullámokat, amelyek egy mechanikus vágótűn keresztül közvetlenül viaszlemezre kerültek. Az 1920-as évek közepétől megjelenő elektromos felvételi technológia – mikrofonok, vákuumcsöves erősítés és hangosítás alkalmazásával – jelentős minőségi előrelépést hozott, és lehetővé tette nagyobb apparátus, például teljes zenekar rögzítését is.⁹ E két felvételi mód közötti különbségek a további elemzések során különös jelentőséggel bírnak.

A felvételek készítése több lépésből állt: az adott művet több alkalommal rögzítették, majd az előadó visszahallgatta az elkészült felvételt, és döntött annak elfogadásáról. A felvételeket ennek megfelelően jelölték: a „hold” (h) jelölés az elutasított, a „master” (m) pedig a végleges, kiadásra szánt változatot jelentette.

A fennmaradt hanganyagok egyik legfontosabb korlátját – a technológiai fejlettség ellenére is – az alapzaj, a hangszínárnyalatok szűkössége és a dinamikai tartomány beszűkültsége jelenti. Bár a felvételek utólagos restaurálása számos esetben javította a hallgathatóságot, e technikai hiányosságok teljes mértékben nem küszöbölhetők ki. Mindezek ellenére e dokumentumok hiteles és pótolhatatlan forrásai Rahmanyinov előadói gyakorlatának.

Elemzéseim során elsődlegesen Rahmanyinov tempóválasztásait vizsgáltam. Ennek keretében azt elemeztem, hogy az előadás tempója milyen viszonyban áll a kottaképpel, illetve hogy ezek a tempóideálok milyen mértékben módosultak az utókor előadói gyakorlatában. Külön figyelmet fordítottam a tempóingadozásokra, legyenek azok fokozatos (accelerando, ritardando) vagy hirtelen jellegű változások, valamint az agogikai eszközökre, a várakoztatásokra és az úgynevezett lélegzetvételekre, amelyek az előadás időkezelésének finom árnyalatait adják.

A technikai korlátok ellenére a szólamok viszonylag jól elkülöníthetők a felvételeken. Rahmanyinov előadásában a szólamvezetés különösen tisztán és differenciáltan hallható, ami arra utal, hogy játékát tudatos, több szólamra kiterjedő hangképzés jellemezte. Emellett vizsgálat tárgyát képezte technikai precizitása is: az ugrások pontossága, a skálamenetek artikulációja és érthetősége, valamint az esetleges

⁷ I. h.

⁸ I. h.

⁹ Martyn/1990: 441

pontatlanságok előfordulása. További elemzési szempontot jelent az artikuláció, a hangsúlyozás, valamint a zenei csúcspontok kialakítása, mind dinamikai, mind tempóbeli értelemben.

Disszertációmban a 2. zongoraversenyről készült két különböző felvétel elemzésére támaszkodom, Rahmanyinov további felvételei bizonyos különlegességük miatt kerülnek említésre. Szerencsés módon több olyan mű is fennmaradt, amelyet Rahmanyinov pályájának különböző szakaszaiban többször rögzített. Ez különösen indokoltá teszi a II. c-moll zongoraverseny részletes vizsgálatát, amelyet két alkalommal is felvett (1924-ben és 1929-ben), mindkét esetben Leopold Stokowski vezényletével, a Philadelphia Orchestra közreműködésével. E felvételek összevetése lehetőséget nyújt az interpretációs változások és állandóságok feltárására. A mű jelentőségét tovább növeli az első fejezetben már taglalt életrajzi vonatkozás, miszerint a művet Dr. Nyikolaj Dahl neurológusnak ajánlotta, aki kulcsszerepet játszott a zeneszerző depressziójának leküzdésében.¹⁰ A mű keletkezéstörténete és utóélete egyaránt arra utal, hogy Rahmanyinov alkotói folyamatai szoros összefüggésben álltak pszichés állapotával.

Emellett említést teszek további felvételeinek egy-egy különlegességéről, melyek ugyanúgy Rahmanyinov zongorázására általánosságban jellemzők voltak. Továbbá kitérek a saját-, és más szerzők műveinek elődás módja közti különbségekre is.

A felvételek elemzése során nem hagyható figyelmen kívül a művész testi adottságainak kérdése sem. Dr. David Young,¹¹ a *British medical journal* hasábjain megjelent tanulmányában¹² azt a hipotézist fogalmazza meg, hogy Rahmanyinov valószínűleg Marfan-szindrómában szenvedett. Ez az örökletes kötőszöveti rendellenesség több szervrendszert érinthet, és a csontváz esetében jellegzetes morfológiai eltérésekkel jár, így aránytalanul hosszú végtagokkal és ujjakkal (arachnodactylia). Rahmanyinov fizikai megjelenése – kiemelkedő testmagassága (193 cm), hosszúkás testalkata és ujjai – több tekintetben megfelel e leírásnak. A beteg fejszerkezete is hosszúkás és a kevés testzsír csak kihangsúlyozza ezeket a rendellenességeket. Rahmanyinov testi adottságairól ezek a tünetek mind elmondhatók. 193 cm magas volt, és a róla készült fényképeken látszik a hosszúkás fej, testalkat, végtagok és ujjak.

¹⁰ Martyn/1990: 124.

¹¹ Dr. David Young, brit tudós, a Wellcome Foundation korábbi elnöke

¹² Dr. Young, D. A. B.: „Rachmaninov and Marfan's syndrome”. *British medical journal* (1986/december 20-27) (1624-1626)

A Marfan-szindróma további velejárója valamilyen látási rendellenesség, legtöbbször rövidlátás. Ez annak köszönhető, hogy a megváltozott, keskeny fejforma miatt a szemek elmozdulnak a megfelelő helyükről. Rahmanyinov bizonyítottan rövidlátó volt, 1907-ben Morozovnak küldött levelében leírja, hogy szemei írás közben ködössé válnak, feje pedig megfájdul, és orvosi tanácsra már szemüveget hord.¹³

A kortárs beszámolók is alátámasztják rendkívüli kézterjedelmét. Cyril Smith¹⁴ angol zongoraművész beszámolója szerint Rahmanyinov képes volt egy C–E–G–C–E hangzatot úgy lefogni, hogy a felső E hangot a kéz alatt átbújtatott hüvelykujjával érte el. Az ilyen extrém kéztartások egyrészt kivételes fizikai adottságokra, másrészt esetleges anatómiai sajátosságokra utalnak. Kompozícióiban is gyakran találkozunk olyan akkordfelrakásokkal, amelyek a legtöbb zongorista számára csak felbontva (arpeggióként) játszhatók, Rahmanyinov felvételein azonban ezek sok esetben egyben, törés nélkül szólalnak meg. Mindez arra utal, hogy fizikai adottságai közvetlen hatást gyakoroltak zongoratechnikájára és zeneszerzői gondolkodására egyaránt.

A historikus hangfelvételek elemzése az elmúlt évtizedekben önálló, jól körülhatárolható módszertani keretekkel rendelkező kutatási területté vált. E megközelítések alapját azok a nemzetközi és hazai szakirodalmi munkák képezik, amelyek a rögzített előadásokat nem pusztán dokumentumként, hanem a zenei jelentésképzés autonóm és vizsgálható formájaként értelmezik.

E kutatási irány egyik meghatározó alapműve Daniel Leech-Wilkinson *The Changing Sound of Music*¹⁵ című munkája, amely a hangfelvételek történeti és esztétikai értelmezésének új perspektíváit nyitja meg. Leech-Wilkinson rámutat arra, hogy a felvételek nem csupán rögzítik az előadásokat, hanem aktívan alakítják az előadói normákat és a befogadói elvárásokat, így elemzésük szükségszerűen történeti és kulturális kontextusba ágyazott megközelítést igényel.

A zenei performativitás elméleti kereteit Nicholas Cook *Beyond the Score*¹⁶ című munkája alapozza meg, amely a zenét nem a kottában rögzített objektumként, hanem az

¹³ Bertensson/1956: 135.

¹⁴ Cyril Smith (1909-1974) angol zongoraművész, korának egyik legtehetségesebb egyénisége, Rahmanyinov műveinek kiváló interpretálója volt, ismerte is az orosz zeneszerzőt. Trombózisnak köszönhetően bal karja lebénult élete közepén, így a világhírt sajnos nem tudta elérni. Lsd.: Frank Dawes: „Smith, Cyril (James).” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 23. kötet, 567.

¹⁵ Daniel Leech-Wilkinson (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. (London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music - CHARM. 2009) Utolsó megtekintés: 2026. 04. 07.

¹⁶ Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*. (New York: Oxford University Press. 2003)

előadásban megvalósuló, dinamikus jelenségként értelmezi. E szemlélet különösen fontos a hangfelvételek vizsgálata szempontjából, hiszen az interpretációt a zenei jelentés egyik elsődleges hordozójaként kezeli.

A romantikus előadói gyakorlat rekonstrukciójában Neal Peres Da Costa *Off the Record*¹⁷ című monográfiája bír kiemelt jelentőséggel. A szerző részletesen elemzi azokat az implicit előadói konvenciókat – például a rubato, az agogika és a frazeálás sajátosságait –, amelyek a kottaképből közvetlenül nem olvashatók ki, ugyanakkor a korabeli felvételek és írott források alapján feltárhatók. Kenneth Hamilton *Az aranykor után*¹⁸ című kötete hasonló irányból közelít, és a 19. századi zongorajáték és a modern előadói gyakorlat közötti különbségekre hívja fel a figyelmet, hangsúlyozva a historikus interpretációk nagyfokú szabadságát.

A hazai zenetudományi diskurzusban Stachó László tanulmánya (*Dohnányi előadói stílusa: a kutatás pillérei*, 2021¹⁹) kínál átfogó módszertani keretet a hangfelvételek elemzéséhez. Különösen jelentős „A stílus rétegei” című fejezet, amely az előadói stílust több szinten értelmezi, figyelembe véve annak technikai, kognitív és kulturális összetevőit. E megközelítés lehetővé teszi az előadói jelenségek komplex, egymással összefüggő rendszerként történő vizsgálatát. További megkerülhetetlen munkája a témában *A zongoraművész Bartók*²⁰ című könyve.

A notáció és az előadói gyakorlat viszonyának kérdését Somfai László tanulmányai világítják meg.²¹ Somfai hangsúlyozza, hogy a kottakép és a hangzó megvalósulás között nem egyértelmű megfelelés áll fenn, hanem egy értelmezési tér, amelyben az előadó aktív szerepet tölt be. Ez a felismerés alapvető jelentőségű a hangfelvételek elemzése során, hiszen e források éppen ezt az értelmezői folyamatot teszik közvetlenül hozzáférhetővé.

A historikus hangfelvétel-elemzés módszertani kereteinek bemutatásakor érdemes külön kitérni a chasingthebutterfly.no²² platformra is, amely a digitális elemzési gyakorlat egyik leginnovatívabb példájának tekinthető. Az oldalt a norvég zongoraművészek és kutatók, Eirik Raude és Sigurd Slåttembrekk hozták létre, akik saját előadóművészi

¹⁷ Neal Peres Da Costa: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012)

¹⁸ Kenneth Hamilton: *Az aranykor után*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018)

¹⁹ Stachó László (2021). Dohnányi előadói stílusa: a kutatás pillérei. In: Laskai Anna, Ozsvárt Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 211–245.

²⁰ Stachó László: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2022)

²¹ Somfai László: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa

²² www.chasingthebutterfly.no utolsó megtekintés: 2026. 04. 18.

tapasztalataiból kiindulva, ugyanakkor tudományos igénnyel közelítenek a historikus felvételek vizsgálatához.

A projekt kiindulópontja az a felismerés, hogy a 20. század eleji előadók – köztük Rahmanyinov kortársai – játékstílusa számos olyan jelenséget tartalmaz, amelyek a hagyományos zeneelméleti vagy zenetörténeti leírásokkal nehezen ragadhatók meg. Ennek megfelelően az oldal elemzése a hangzó paraméterek részletes, gyakran vizuálisan is támogatott vizsgálatára épülnek. Kiemelt figyelmet kap a tempó finom alakulása (micro-timing), az agogikai eltérések, a ritmikai rugalmasság, valamint az a mód, ahogyan ezek a tényezők az előadás egészének expresszív karakterét formálják. Saját felvételelemzéseim is ezen alapmegállapításokon nyugszanak.

A chasingthebutterfly.no egyik legfontosabb hozzájárulása, hogy az elemzéseket nem kizárólag leíró módon, hanem rekonstruktív szemlélettel végzi. Raude és Slättebrekk nem csupán azonosítják a historikus felvételeken hallható jelenségeket, hanem kísérletet tesznek azok gyakorlati újraalkotására is, saját előadásaikon keresztül. Ez a kettős – analitikus és performatív – megközelítés lehetővé teszi, hogy az elemzett jelenségek ne pusztán elméleti kategóriák maradjanak, hanem konkrét előadói tapasztalattá váljanak. E módszert is magamévá tettem, és a tapasztalataim egyértelműen azt mutatták, hogy Rahmanyinov egyéni elképzelései az én előadásomban – legjobb törekvéseim ellenére is – nem tudtak hitelesen elhangozni. Ellentétben az olyan zongoratechnikai megoldásokkal, amelyeket következetesen, minden előadásában ugyanúgy csinált. Ennek konkrét példáját kifejtem a következő, elemző fejezetrészekben.

E megközelítés különösen releváns Rahmanyinov felvételeinek vizsgálata szempontjából, mivel az ő előadasmódjában is számos olyan agogikai és ritmikai jelenség figyelhető meg, amely a hagyományos, kottaközpontú elemzési keretek között csak részben írható le. A chasingthebutterfly.no által képviselt analitikus gyakorlat így fontos kiegészítője a historikus előadáskutatás elméleti alapjainak, és hozzájárul a hangfelvételek interpretációjának finomabb, többdimenziós megértéséhez.

Saját hangfelvétel-elemzéseimet természetesen az én egyéni hangvételemen és szempontjaim szerint készítettem el, mindazonáltal figyelembe véve az imént felsorolt szakirodalmi hátteret, és a téma kutatói által meghatározott módszertani elemeket. Célom Rahmanyinov zongorázásának egyéni, megismételhetetlen és rekonstruálhatatlan jellemzőinek a feltárása, annak megkísérlése, hogy szavakkal megfogalmazható legyen, miben emelkedett ki kortársai, de talán utódjai közül is.

3.2. A c-moll zongoraverseny 1929-es és 1924-es felvételeinek elemzése

Rahmanyinov öt zongoraversenye közül a II. c-moll zongoraverseny különösen kedvező helyzetet kínál a hangfelvétel-elemzés számára, mivel két, eltérő technológiai és időbeli kontextusban készült rögzítése is fennmaradt. Mindkét felvételen a Philadelphia Orchestra működik közre Leopold Stokowski vezényletével, ami lehetővé teszi, hogy az interpretációs különbségek vizsgálata során a zenekari és karmesteri tényezők viszonylagos állandósága mellett elsősorban az előadói és technológiai változók kerüljenek előtérbe.

Az első felvétel a camdeni Trinity Church-ben készült több részletben. A második és harmadik tétel rögzítésére 1923 decemberében, illetve 1924 januárjában került sor, míg az első tétel felvétele csak később, 1924 decemberében valósult meg.²³ A felvétel még az akusztikus technológia keretei között készült, ami jelentős kompromisszumokat tett szükségessé, különösen a zenekari apparátus tekintetében. A hangrögzítés technikai korlátai miatt a zenekar létszámát jelentősen csökkenteni kellett, így a megszólaló együttes egy redukált hangszerelésű, kamaraszerűbb hangzást eredményezett. A végleges összeállítás ennek megfelelően épült fel: hét első hegedű, négy másodhegedű, három brácsa, két cselló, két bőgő, két fuvola, két klarinét, két oboa, négy kürt, egy tuba, egy basszus-szaxofon, egy kontrafagott, három harsona, két trombita és a timpani.²⁴

Ezzel szemben az 1929-ben készült második felvétel már az elektromos hangrögzítés korszakához tartozik. A camdeni Zeneakadémián rögzített felvételek lehetővé tették egy teljes, 106 fős zenekar megszólaltatását, így a hangzás lényegesen közelebb áll a kompozíció eredeti, nagy apparátusra tervezett hangzásideáljához.²⁵ Az első tételt 1929. április 10-én, míg a második és harmadik tételüket április 13-án vették fel. A felvételeket követő héten Rahmanyinov ugyanazon helyszínen és zenekarral, ezúttal karmesterként, elkészítette *A holtak szigete (Isle of the Dead)* című szimfonikus költeményének felvételét is, ami jól jelzi az együttműködés intenzitását és folytonosságát.

A két felvétel közötti eltérések nem csupán technológiai természetűek, hanem az előadói megközelítés szempontjából is jelentősek. Az elemzés kiindulópontját ezért az 1929-es felvétel képezi, amely mind hangminőségében, mind Rahmanyinov előadói érettségét tekintve megbízhatóbb referenciának tekinthető. A korábbi, 1924-es felvétel ehhez viszonyítva kerül vizsgálatra, különös tekintettel azokra az interpretációs

²³ Martyn/1990: 441.

²⁴ I. h.

²⁵ I. h.

különbségekre, amelyek a tempókezelés, az agogika, valamint a zenei karakterformálás területén mutatkoznak meg.

A szemléltetés során felhasznált kottapéldák a moszkvai A. Gutheil kiadó 1901-es kiadásából származnak, amely a mű korabeli notációs gyakorlatát tükröző, forrásértékű alapként szolgál az elemzéshez. A kottapéldákon alkalmazott grafikai jelölések az elemzésben kiemelt zenei jelenségek vizuális azonosítását szolgálják. A piros jelölések a tempóval és az időkezeléssel összefüggő sajátosságokat – így például gyorsításokat, lassításokat, illetve egyéb agogikai eltéréseket – emelik ki. A kék szín az artikuláció, a hangsúlyozás, a szólamvezetés, valamint a karakter- és gesztusbeli különbségek jelölésére szolgál. A sárga jelölések kifejezetten az 1924-es felvételhez köthető eltéréseket mutatják, lehetővé téve a két interpretáció közötti különbségek gyors és áttekinthető összevetését.

1. tétel – *Moderato*

A nyitótétel bevezető szakaszában Rahmanyinov a saját maga által megjelölt, félértékre vonatkozó 66-os metronómszámhoz képest mérsékelten lassabb tempót választ. Ez az eltérés azonban nem jár a zenei folyamat fellazulásával; ellenkezőleg, az előadás tempókezelése mindvégig feszes és irányított marad. Összhatásában ez a tempóválasztás koncentráltabb, strukturálisan egységesebb karaktert eredményez, amely markánsan különbözik a mai előadói gyakorlatban gyakran tapasztalható, tágabb időkezelésből fakadó, lazább szerveződésű interpretációktól. (2. kottapélda)

2. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 1-8. ütem

A 9. ütemtől kezdődő témabemutató szakaszban a zongoraszólam hullámzó, arpeggiós mozgása egyértelműen alárendelt szerepet tölt be a zenekar által megszólaltatott, hosszan ívelő dallamvonálhoz képest. Rahmanyinov előadásában ez a hierarchikus viszony

világosan érvényesül: játéka teljes mértékben a zenekari folyamatba illeszkedik, anélkül hogy azt tempóbeli vagy agogikai eszközökkel megtörné vagy kiemelten kommentálná.

A tempókezelés ebben a szakaszban rendkívül kiegyenlített. Nem figyelhető meg sem jelentősebb lassítás, sem gyorsítás, és a frazeálást sem tagolják hangsúlyosabb lélegzétvételek vagy retorikus megállások. Rahmanyinov az előadás során következetesen a zenekari dallam természetes áramlását követi, amely így megszakítatlan, kontinuos zenei folyamatként bontakozik ki. A zongoraszólam ennek megfelelően nem autonóm, kiemelkedő karakterként jelenik meg, hanem a textúra integráns részeként, annak finom, hullámzó belső mozgását biztosítva.

Az így létrejövő hangzásképp egyfajta folyamatos, hömpölygő zenei áramlás érzetét kelti, amelyben a különböző szólamrétegek nem elkülönülnek, hanem egymásba olvadva, organikus egységet alkotnak. Ennek a folyamatnak a folytonosságát Rahmanyinov tudatosan nem bontja meg semmilyen expresszív beavatkozással, ami jól mutatja előadói szemléletének azon aspektusát, amely a nagyformai ívek és a zenei kontinuitás elsődlegességét hangsúlyozza (3. kottapélda).

3. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 9-11. ütem

The image shows a musical score for Rachmaninoff's Piano Concerto No. 2, Op. 18, in C minor, measures 9-11. The score is written for piano and includes a first ending bracket. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'ff con passione'. Red arrows point from the piano part to the first ending bracket. The first ending bracket is circled in red.

A szakasz az 55. ütemig tart, ahol a zenekari textúra visszahúzódásával a zongora egyértelműen szólista szerepbe kerül. Ez a funkcióváltás jól érzékelhető az előadásban: Rahmanyinov játékában markáns változás figyelhető meg mind karakterben, mind időkezelésben. Míg az ezt megelőző részben a zongoraszólam szorosan integrálódott a zenekari folyamatba, addig ezen a ponton az előadó kilép a korábbi, folyamatos zenei áramlásból, és nagyobb interpretációs szabadságot érvényesít. A tempókezelés rugalmasabbá válik, megjelennek az agogikai eltérések és finomabb időbeli tagolások, amelyek a szólista szerep hangsúlyosabb kibontását szolgálják. Ez a váltás nem csupán

lokális jelentőségű, hanem előre is mutat a tétel későbbi szakaszaira. Különösen a 83. ütemben induló melléktéma szabadabb, retorikusabb tempókezelésének előkészítéseként értelmezhető, amelynek karakterét Rahmanyinov már itt, implicit módon megelőlegezi. Az előadás ezen pontján tehát nem pusztán texturális változásról van szó, hanem egyben egy új interpretációs attitűd megjelenéséről is, amely a továbbiakban meghatározó szerepet kap (4. kottapélda).

4. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 55-58. ütem

Az átvezető szakasz *Un poco più mosso* jelzését Rahmanyinov következetesen figyelembe veszi: a tempót érzékelhetően, ugyanakkor mértéktartóan emeli meg. Ez a fajta tempókezelés a tétel további átvezető részeire is jellemző. Ezeket a szakaszokat alapvetően feszesen, kontrolláltan formálja, és nem él jelentősebb agogikai szabadsággal. Ez összhangban áll funkciójukkal is, hiszen elsődleges szerepük nem önálló karakter kibontása, hanem a különböző tematikus egységek közötti folytonosság biztosítása. (5. kottapélda)

5. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 63-66. ütem

A 83. ütemben induló melléktéma egyértelműen a szólista kibontakozásának terepe, amelyben Rahmanyinov előadásában a tempókezelés szabaddá, szinte improvizatív jellegűvé válik. Ez a szabadság azonban nem esetleges, hanem jól érzékelhetően tudatosan

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

szervezett. Különösen megfigyelhető, hogy a felfelé ívelő dallamvonalak zárlatait rendszeresen kiszélesíti, ezzel hangsúlyozva a frazeálás irányát és csúcspontjait.

Az előadás szerveződése kettő- és négyütemes egységek mentén történik, amelyeken belül Rahmanyinov következetesen alkalmaz finom tempóhullámzást. Ez az agogikai mozgás minden egyes egységben hasonló módon tér vissza, ami a szabad hatás ellenére erős belső rendet eredményez. A 90. és a 100. ütem környékén a tempókezelés szélsőségesebbé válik: a zenei folyamat szinte teljesen lelassul, jöllehet a kottában ezen a ponton még nem szerepel lassítási utasítás. A ténylegesen jelölt *ritenuto* csak két ütemmel később, a zenekar belépésével jelenik meg, azonban Rahmanyinov ezt jóval visszafogottabban, inkább jelzésszerűen valósítja meg, mint a megelőző, implicit tempókitágításokat (6. kottapélda).

6. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 97-102. ütem

Ezt a megközelítést egészen a 141. ütemben kezdődő újabb átvezető szakaszig következetesen fenntartja. A 125. ütemtől induló, klarinéttal kialakuló párbeszéd különösen figyelemre méltó: a szólamok együttesen hullámzó, rugalmas időkezelést hoznak létre, ugyanakkor a hangindítások szinte kivétel nélkül precízen egybeesnek. Ez az egyidejűség a szabad agogikai formálás mellett is megőrzi az összjáték stabilitását, és jól példázza Rahmanyinov időkezelésének kettősségét: a felszínen rugalmas, a mélyebb szerveződés szintjén azonban szigorúan kontrollált (7. kottapélda).

7. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 121-126. ütem

A 161. ütem *Moto precedente* és a 177. ütem *Più vivo* tempói között metronómértékben csupán minimális eltérés figyelhető meg; a különbség elsősorban nem a tényleges tempóváltozásban, hanem a karakter és a zenei jelentés hangsúlyozásában ragadható meg (8. kottapélda). Az átmenet ennek megfelelően organikus, nem hat önkényesnek vagy külsődlegesnek.

8. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 161-162. ütem; 177-179. ütem

E szakasz virtuóz jellegű részeit Rahmanyinov következetesen rubato nélkül kezeli, ami összhangban áll funkciójukkal: ezek nem retorikus, hanem célirányos, fokozásra épülő zenei folyamatok. A hosszabb ívű, egymásba kapcsolódó dinamikai és energetikai építkezés egyértelműen a csúcspontok elérésére irányul, amelyet az előadó szigorúan kontrollált tempóvezetéssel valósít meg.

A tempó fokozatos növekedése a későbbi szakaszokban is jól követhető. A 193. ütemnél ismét mértékelt tempó emelkedés hallható (20. kottapélda), majd a 209. ütemtől kezdődően egy folyamatos *accelerando* vezet el a 225. ütem *Allegro* jelzéséhez (21. kottapélda). A 228. és 232. ütemek kinyíló hangzását Rahmanyinov finom visszatartással

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

emeli ki, amely után a 233. ütemben jelölt *ritardando* már markáns, egyértelmű lassításként jelenik meg (9. kottapélda).

9. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 232-236. ütem

A 237. ütemben visszatérő *a tempo* jelzés pontosan a megelőző *ritardando* előtti lüktetéshez igazodik, ezzel helyreállítva a korábbi tempóviszonyokat. A 245. ütem *Maestoso, alla marcia* karaktere ennek megfelelően a mű kezdeti tempóját idézi vissza, ami a főtéma reprízének funkciójával is összhangban áll. A zongoraszólam azonban itt már nem a korábbi hullámzó mozgást követi, hanem markánsabb, indulószerű karaktert ölt (22. kottapélda). A visszatérést megelőző kétütemes, jelölt lassítás ugyanakkor nem közvetlenül az új tempóra érkezik, hanem annál kissé alacsonyabb tempósínten zárul, ami lehetővé teszi, hogy a *Maestoso* belépése határozott, előremutató lendületet kapjon.

Az első olyan pont, ahol a zenekar és a zongora tempóbeli együttmozgása enyhén megbillen, a 257. ütemben figyelhető meg. Itt a zenekar a fellépő motívumot enyhén kitágítva formálja, míg Rahmanyinov a zongoraszólam nyolcadmozgását feszesebben tartja. Ez az apró eltérés ugyanakkor nem vezet tartós szétcsúszáshoz: a rövid átmeneti szakaszt követően, a 259. ütem első ütésére a két szólam időbeli viszonya ismét pontosan összehangolódik (10. kottapélda).

10. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 256-260. ütem

A főtéma zongoraszólként történő visszatérésében Rahmanyinov az exozicióban alkalmazott időkezelési szabadságot következetesen újraérvényesíti. A 269. ütem elején megszólaló harmóniát tudatos tempószélesítéssel készíti elő, amely nem pusztán expresszív gesztus, hanem strukturális funkcióval bír: egyértelműen a zenekari belépéshez való igazodást szolgálja (18. kottapélda).

A 261. és 297. ütem közötti szakasz egyetlen, nagy ívű, kupolaszerű formaként értelmezhető, amelynek csúcspontja a 276. ütemben jelenik meg. Figyelemre méltó, hogy ezt a tetőpontot Rahmanyinov nem a tempó kitágításával, hanem éppen annak összefogásával hangsúlyozza, ami fokozott belső feszültséget eredményez (11. kottapélda). A csúcspontot követően a zenei folyamat fokozatos leépülésbe kezd, és a 293. ütemben jelölt lassítást követve egyenletes, kontrollált tempócsökkentéssel vezet át a *Moderato* karakterű középrészbe.

11. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 273-276. ütem

A zenekari átvezető szakasz Rahmanyinov előadásában a kottában jelölt metronómértéknél mérsékeltebb tempóban hangzik el, ami nyugodtabb karaktert eredményez. Ezzel szemben a 313. ütemben belépő zongoraszólam hullámzó mozgását enyhén gyorsabb tempóban formálja (12. kottapélda), ami élénkebb lendületet kölcsönöz a textúrának. A zárótéma ennek megfelelően már egy mozgalmasabb tempóban indul (23. kottapélda), azonban a tempókezelés itt sem marad statikus: Rahmanyinov a 333. ütemtől kezdődően fokozatos lassításba kezd, jóllehet ennek explicit jelölése csak a 336. ütemben jelenik meg a kottában.

12. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 310-314. ütem



Erre a szakaszra – egészen a 353. ütemben induló kódáig – szintén jellemző, hogy Rahmanyinov a dallamív alakulását a tempó finom alakításával követi. A rubato alkalmazását tovább árnyalja a hármas, négyes és ötös ritmusképletek váltakozása, amelyek belső mozgást és rugalmasságot kölcsönöznek a zenei folyamatnak.

A kóda alaptempóját alapvetően *giusto* karakterben tartja, ugyanakkor a 355. és 359. ütemben megjelenő hullámszerű gesztusok időlegesen kilépnek ebből a stabil keretből, mintegy retorikus megszakításként (13. kottapélda). A 361. ütemben jelölt *accelerando* ezt követően folyamatosan érvényesül egészen az utolsó előtti ütemig, fokozva a zárás felé irányuló feszültséget. A lezáró három akkordnál azonban Rahmanyinov határozott tempóvisszatartást alkalmaz, amelynek eredményeként ezek az akkordok súlyos, tömörszerű egységekként válnak hangsúlyossá a forma végpontján.

13. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 355-357. ütem



Szólamvezetési és dinamikai szempontból a bevezetés akkordikus szövete – részben szerkesztési sajátosságainak köszönhetően – szoros rokonságot mutat az op. 3 No. 2-es prelúd záró szakaszával. A belső szólamok folyamatos mozgása Rahmanyinov előadásában világosan követhető, ugyanakkor nem válik didaktikusan kiemeltté; a szólamok differenciálása visszafogott, mégis precíz.

Az első nyolc ütem dinamikai íve fokozatos, módszeres crescendo mentén épül fel, amelyet a 8. ütem basszusában megszólaló unisono három negyed tovább erősít. Ez a gesztus funkcionálisan is rokonítható a hivatkozott prelúd bevezető ütemével. Az akkordok, valamint az ütemek harmadik negyedére eső basszus *f* hangok *tenuto* jelölése

Rahmanyinov előadásában súlyos, mélyen megtámasztott billentéssel valósul meg, még a kezdeti pianissimo dinamikai szinten is.

A 7–8. ütemben ezek a hangok már hangsúlyosabb karaktert kapnak, amely élesebb, konkrétabb artikulációval társul (2. kottapélda). A főtéma alatti zongoraszólam hullámzó mozgását Rahmanyinov végig homogén hangzással formálja, a basszusok kiemelése pedig – a kottának megfelelően – csak a 13. ütemig marad következetes (14. kottapélda).

14. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 12-14. ütem

A szakasz végéig Rahmanyinov játéka szervesen beleolvad a zenekari hangzásba, a zongora nem válik domináns szólistává, hanem a teljes hangzáskép belső rétegét gazdagítja finom dinamikai árnyalatokkal. Az előadás egészét a kottában jelölt *con passione* karakter hatja át, amely nem külsődleges eszközökkel, hanem a zenei szövet belső feszültségein keresztül érvényesül.

Az időnként kiemelkedő, mozgó szólamok villanásszerű megjelenése enyhén zaklatott, feszültséggel teli hangulatot teremt, anélkül hogy a zenei folyamat kontinuitását megbontaná. A 35. ütem *fortissimo* jelzése különösen érzékeny pont: míg a mai előadói gyakorlatban gyakran túlhangsúlyozott, a zongora a zenekari textúra elé kerül, Rahmanyinov megközelítésében ez a dinamikai csúcspont is a zenekari folyamat részeként értelmeződik. Előadása tudatosan kerüli az öncélú kiemelést, így a hangzás egysége megmarad, és a dinamikai fokozás a teljes együttesen belül fejt ki hatását (15. kottapélda).

15. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 35-38. ütem

Az 55. ütemben a zongora átveszi a dallamvezetést, azonban Rahmanyinov olyan hangzásideált valósít meg, amelyben a szólista nem válik el a zenekari textúrától, hanem annak szerves folytatásaként jelenik meg. Játéka azt a benyomást kelti, mintha a dallamot egy újabb, a zenekarban megszólaló hangszer vinné tovább, miközben az alatta húzódó, korábban kialakított hullámzó mozgás változatlanul fennmarad (4. kottapélda). Hasonló megközelítés figyelhető meg a 83. ütemben induló melléktéma esetében is.

Általános előadói sajátosságként emelhető ki, hogy Rahmanyinov a hosszú, akár több ütemen vagy oldalon átívelő dallamok formálásakor a kezdőhangokat következetesen hangsúlyosan indítja, függetlenül attól, hogy azok metrikailag hangsúlyos helyre esnek-e. Ez a megoldás a hagyományos, szabálykövető zongoratechnikai szemléletből nézve szokatlannak tűnhet, ugyanakkor az ő előadásában éppen ez teremti meg a dallamok folytonosságának és éneklő karakterének érzetét, amely így egységes, organikusan kibomló ívként hat.

A 63. és a 141. ütemben induló átvezető szakaszok ismét homogén hangzásképben jelennek meg, különösen a magas regiszterekben érvényesülő, csillogó, vibráló hangszínekkel (5. kottapélda). A virtuóz részek megszólaltatására általánosságban a finom, rugalmas billentés jellemző: Rahmanyinov ezekben a szakaszokban is kerüli a túlzott erő kifejtést, és inkább könnyed, kontrollált technikával biztosítja a hangzás tisztaságát és folyamatosságát.

A 71–75. ütemek közötti szakasz staccato akkordjai Rahmanyinov előadásában súlyos karakterrel szólnak meg, ugyanakkor a tenuto jelzéssel ellátott, hosszabb értékű hangok egyértelműen nagyobb hangsúlyt kapnak (16. kottapélda). Ezek a hangok nemcsak lokálisan, hanem a melléktéma teljes íve alatt kiemelt szerepet töltenek be: minden egyes megszólalásuknál markánsan elkülönülnek a környező textúrától, így strukturális tájékozódási pontként is funkcionálnak a zenei folyamatban.

16. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 71-76. ütem



Ez a kiemelés nemcsak dinamikai, hanem hangszínbeli szinten is egyértelműen érvényesül, és indokolt esetben finom időbeli eltérésekkel is megerősítést nyer. A 111.

ütem első ütésén megszólaló E-dúr akkord különös jelentőségét jól mutatja, hogy Rahmanyinov a jobbkez szolamát is törten szólaltatja meg, annak ellenére, hogy a kottában csak a balkéz harmóniáján található arpeggio jelzés (17. kottapélda). Ez az előadói döntés egyértelműen a hangzás kiemelését és retorikai súlyának növelését szolgálja.

17. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 109-112.

A tétel során egy további ponton figyelhető meg hasonló előadói megoldás: a 269. és 271. ütem akkordjait Rahmanyinov szintén törten szólaltatja meg, noha a kottában itt sem szerepel arpeggio jelzés (18. kottapélda). Ez a következetesen alkalmazott eltérés egyértelműen e harmóniai pontok kiemelt jelentőségére utal, és megerősíti azok strukturális és retorikai súlyát a zenei folyamaton belül.

18. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 269-272. ütem

A 177. ütemben kezdődő kidolgozási szakasz több szólam közötti, folyamatos párbeszédként értelmezhető, amely Rahmanyinov előadásában világosan elkülönülő rétegekben válik hallhatóvá. A triolákban mozgó, állandóan jelen lévő szólam a zenei folyamat motorikus alapját adja, és egyre fokozódó, szinte ziháló karaktert kölcsönöz a szakasznak. Amennyiben ez a mozgás a balkézben jelenik meg, a jobbkez nyolcad- és negyedértékei ettől jól elkülönülő hangszínt kapnak. A szólamok közötti differenciálás azonban akkor is következetes marad, amikor a triolás mozgás a jobbkezbe kerül: ilyenkor az alsó szólam staccato nyolcadjai válnak önálló, karakteresen elkülönített réteggé (19. kottapélda). Ez a fajta szólamkezelés nemcsak technikai precizitásról tanúskodik, hanem a textúra belső tagoltságának tudatos formálásáról is.

19. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 175-179. ütem

A 193. ütemtől kezdődően a Rahmanyinovra különösen jellemző, úgynevezett harangozó effektus hangsúlyosan jelenik meg, és az előadás során folyamatos kiemelést kap (20. kottapélda). Ez a hangzásréteg nem olvad bele a textúrába, hanem markánsan elkülönül, így sajátos, rezonáns karakterével meghatározó szerepet tölt be a zenei folyamat alakulásában.

20. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 193-195. ütem

A 209. ütemben kezdődő fokozás során a textúra lényegében a hullámzó mozgásra és a zenekarban, illetve a zongorában megszólaló dallamra redukálódik. Ebben a sűrített zenei környezetben Rahmanyinov egyértelműen vezető szerepbe kerül: játéka karakterben és hangzásban is kiemelkedik, miközben végig megőrzi domináns pozícióját a zenei folyamat irányításában (21. kottapélda).

21. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 208-210. ütem

A 217. ütemtől induló akkordikus szakasz Rahmanyinov előadásában egységes, homogén hangzásképpel szólal meg, amelyben a szoprán szólam következetes kiemelése biztosítja a dallami irányt egészen a 261. ütemig (22. kottapélda). A 245. ütem *Allegro – alla marcia* karakterében a hangsúly ismét a zenekarra helyeződik át, míg a zongora szerepe visszafogottabbá válik: a hullámzó mozgású kíséroranyaghoz hasonlóan elsősorban megerősítő, alátámasztó funkciót tölt be, hozzájárulva a teljes hangzás stabilitásához (22. kottapélda).

22. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 245-250. ütem

A 313. ütemben megszólaló, mély regiszterből induló hullámzó mozgás – amely a főtéma kíséroranyagának továbbgondolásaként értelmezhető – Rahmanyinov előadásában sűrű, morajló, szinte bugyogó hangszínnel jelenik meg (12. kottapélda). Ebből a hangzásrétegből organikusan emelkedik ki a 319. ütemben megszólaló oktáv dallam (23. kottapélda), amely szó szerint a textúra belsejéből nő ki. A felrakás a mű során újdonság, két oktávban megerősített dallam, a mozgó szólam pedig e két oktáv közé szorul.

23. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 319-323. ütem

Rahmanyinov előadásában ez a két hangzásréteg világosan elkülönül, miközben egymással szoros kapcsolatban marad. A dallamvezetés dinamikai formálása szorosan

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

követi a szekund- és tercmenetek irányát, ami finom, de következetes hullámzást eredményez. A szekvenciálisan váltakozó harmóniak szintén differenciált hangszínt kapnak: Rahmanyinov érzékenyen különíti el a c-moll, D-dúr, Desz-dúr és F-dúr hangnemek karakterét, nemcsak dinamikai, hanem szín- és érzetbeli különbségek mentén is.

A harmóniak egymásutánja egy fokozatosan világosodó, nyitottabb hangzás felé halad, amely a c-mollba történő visszatéréssel ismét sötétebb, fátyolosabb karakterbe fordul. A 339. ütemtől kezdődően ismét két szólam kerül előtérbe: a tört akkordok és az oktávmenetek között megszólaló staccato negyed triolák egyenrangú rétegekként jelennek meg, ugyanakkor Rahmanyinov előadásában világosan elkülöníthetők maradnak (24. kottapélda). Ez a kettősség – az egyenrangúság és a differenciáltság egyidejű jelenléte – a textúra finom kidolgozottságát hangsúlyozza.

24. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 338-342. ütem

A kódában Rahmanyinov következetesen fenntartja a visszafogott, suttogó pianissimo dinamikát egészen a 365. ütemig. Itt azonban markáns váltás történik: az ütemek utolsó negyedén megszólaló gesztusok szinte felhörgésszerűen törnek elő, drámai, már-már nyugtalanító hatást keltve, és ezzel elindítva az újabb fokozási folyamatot. A 369. ütemtől kezdődően egy egyértelműen érzékelhető, motorikus jellegű crescendo épül fel, amely megszakítás nélkül vezet a záró akkordok fortissimo csúcspontjáiig (25. kottapélda).

25. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 367-374. ütem

Általánosságban megállapítható, hogy Rahmanyinov a kottában jelölt artikulációs utasításokat következetesen differenciált kifejezésmódként kezeli, és előadásában ezek minden esetben világosan hallhatóak. Bár jelölésrendszere viszonylag szűk – mindössze néhány alapvető artikulációs típust alkalmaz –, ezek megvalósítása az adott zenei kontextustól függően jelentősen árnyalódik.

A *tenuto* jelzés Rahmanyinovnál rendszerint nem pusztán hangerőbeli kiemelést jelent, hanem gyakran időbeli kitágítással párosuló súlyozást, amely a hang strukturális jelentőségét hangsúlyozza. A *staccato* ezzel szemben könnyedebb, levegősebb karaktert eredményez, amely azonban nem egységes módon valósul meg: az adott zenei környezettől függően lehet feszesebb, összefogottabb, vagy éppen rugalmasabb, széthúzottabb hatású.

A hangsúlyjelzések tekintetében Rahmanyinov elsősorban az oldalra döntött ék alakú jelölést (>) alkalmazza, amely előadásában minden esetben éles, határozott, hirtelen megszólaló gesztust jelent. Emellett elszórtan *sf*, illetve a záró szakaszban *sff* jelzések is előfordulnak, amelyek Rahmanyinov interpretációjában kifejezetten felkiáltásszerű, retorikus hangsúlyokként jelennek meg.

E megfigyelések alapján az artikuláció nála nem statikus jelölésrendszerként működik, hanem a zenei kifejezés dinamikus, kontextusfüggő eszközeként, amely szorosan kapcsolódik a hangzásformálás és az időkezelés komplex rendszeréhez.

2. tétel – *Adagio sostenuto*

A második tételben Rahmanyinov a jelzett, negyedre vonatkozó 52-es metronómszámhoz képest enyhén gyorsabb alaplüktetést választ. Az erősen lírai, románc jellegű karakternek megfelelően időkezelése rendkívül szabad, ugyanakkor belső logika mentén szervezett. A tempó folyamatos, finom hullámvázisban van: az egyes ütemeken belül gyakran előrelendül, majd az ütem végére visszarendezi az időbeli egyensúlyt. A kottában jelölt *ritenuto* utasításokat ezzel szemben markánsan érvényesíti, a tempót akár jelentős mértékben is visszafogva. A *rubato* alkalmazása így nem öncélú, hanem szorosan kapcsolódik a zenei kifejezés formálásához: követi az artikulációkat, a dinamikai különbségeket, valamint a dallam és a triolákban mozgó szólam irányát. Ennek eredményeként az előadás beszédszerűvé válik, amelyben minden egyes ütem saját jelentéssel bír, és a zenei folyamat retorikai súlya folyamatosan erősödik.

A 46. ütemben kezdődő középrész *Un poco più animato* karakterét Rahmanyinov már a 44. ütemben, egy nem jelölt, hirtelen tempóemeléssel előlegezi meg (26. kottapélda).

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

Ez az előkészítő gesztus világosan kijelöli az új szakasz karakterét, ugyanakkor a tempó ezt követően stabilizálódik, és nem figyelhető meg további gyorsítás.

26. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 44-47. ütem

28

Un poco più animato.

A középrész időkezelése lényegében megegyezik a főrészben alkalmazott rubatóval: Rahmanyinov itt is következetesen, belső logika mentén hullámztatja a tempót. Jól megfigyelhető, hogy a négyütemes egységek zárlatait rendszerint határozottan visszatartja, mintegy lezárva az adott frazeológiai egységet. A 62. ütemtől induló összefoglaló szakasz ezzel szemben már egységesebb ívként jelenik meg, amelynek lezárását a kottában is jelölt lassítás erősíti meg. Ezt követően a folyamat újraindul, azonban a 77. ütem végén Rahmanyinov szinte teljesen megállítja az időt, rendkívüli mértékű feszültséget hozva létre. Az ezt követő, triolákból tizenhatodokra történő áttérés így nem csupán texturális, hanem tempóbeli gyorsulásként is hat, mintegy belsőleg megírt accelerando érzetét keltve (27. kottapélda).

27. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 74-80. ütem

mf

A lüktetést Rahmanyinov következetesen változatlanul hagyja – szemben számos modern előadással –, mivel a sűrűbb ritmusértékek önmagukban hordozzák a fokozás érzetét. A tempóérzet így nem külsődleges gyorsítás eredménye, hanem a zenei anyagból

organikusan következnek. A 92. ütemben induló *Più animato* szakasz is csupán minimális tempóemeléssel jár, és továbbra is a négyütemes egységek mentén szerveződik (28. kottapélda). A tempókezelés itt is belső arányokra épül, nem pedig látványos, mesterkéltségre épülő gyorsításokra.

28. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 90-92. ütem

Az egyes egységekben Rahmanyinov finom belső gyorsítást alkalmaz, amelyet a frazeológiai zárásoknál következetesen visszatart, így egyfajta lépcsőzetes, teraszos építkezéssel jut el a 104. ütem cadenzáig. A 105. ütem *Più mosso* jelzése a tétel leggyorsabb tempóját jelöli, amely egyértelmű karakterváltást eredményez (29. kottapélda). Ez a szakasz a 121. ütemig egységes, feszes virtuóz egységként jelenik meg, amelyben Rahmanyinov tudatosan mellőzi a rubato alkalmazását. A tempó stabilitása és a motorikus jelleg hangsúlyozása éles kontrasztot képez a tétel korábbi, rugalmasabb időkezelésű részeivel.

29. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 105-106. ütem

A nagy cadenza gyorsabb értékeit Rahmanyinov kifejezetten virtuóz karakterrel szólaltatja meg, míg az arpeggiók ezzel szemben elnyújtott, szétterülő hangzással jelennek meg, tágítva a zenei teret. (31. kottapélda) A szakasz végén a tempó fokozatosan, organikus

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

módon lassul vissza a visszatérés kezdőhangjára. A repríz időkezelése ezt követően ismét a tétel elején alkalmazott tempóviszonyokhoz igazodik, biztosítva a formai egység érzetét.

(30. kottapélda)

A kódába vezető, 145. ütemben jelölt lassítást Rahmanyinov mértéktartóan kezeli: nem bontja meg a zenei folyamat folytonosságát, csupán annyira érvényesíti, hogy előkészítse a következő belépő gesztust (30. és 35. kottapélda). A kódá szakaszában a tempókezelés alapvetően kétütemes egységek mentén szerveződik, amelyekben finom, periodikus hullámzás figyelhető meg. A záró részben Rahmanyinov követi a kottában megkomponált lassítást, amely fokozatosan vezet el a zenei folyamatot a végső akkordokig.

30. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 143-145. ütem

The image shows a musical score for the 30th example, which is measures 143-145 of the second movement of the C minor Piano Concerto by Sergei Rachmaninoff. The score is in 2/4 time and C minor. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and a 'rit.' marking circled in red above the final measure. The bass clef part has a harmonic accompaniment with a 'dim.' marking above the final measure.

31. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 122-130. ütem

A második tétel szólamkezelése Rahmanyinov előadásában rendkívül árnyalt és többretegű. A párhuzamos szólamokat mintegy barokkos tisztasággal vezeti, jól elkülöníthető, ugyanakkor egymással szerves kapcsolatban álló rétegekként. A főrészen a triolákban mozgó szólam egyértelműen vezető szerepet kap, miközben az akkordfelbontások alsó hangjai – amelyeket a kottában lefelé húzott szárral is elkülönít a szerző – önálló dallamvonalként válnak hallhatóvá, egy alárendeltebb, mélyebb rétegben. A basszusban megszólaló „e” orgonapont stabil alapként működik, amelyhez képest a felső szólamok mozgása értelmezhetővé és kiegyensúlyozottá válik (32. kottapélda).

32. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 5-8. ütem



A 15–16., valamint a 18. ütemben Rahmanyinov finoman kiemeli a jobb kézben megszólaló dallamfoszlányokat, amelyek a fuvolaszólam tematikus anyagát egészítik ki. Ezek a rövid motívumok így nem pusztán kísérőelemként jelennek meg, hanem egy pillanatra egyenrangú partnerként kapcsolódnak a fuvolához, kamarazenei jellegű párbeszédet hozva létre (33. kottapélda).

33. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 16-18. ütem



A 24. ütemben a szólamok közötti szereposztás megfordul: Rahmanyinov átveszi a vezető szerepet, és a szakasz végéig egy hosszú, egybefüggő dallamívet formál meg a felső szólam dominanciájával (34. kottapélda). A 39. ütemben kezdődő átvezető rész ismét egységes, homogén hangzásképet kap, amelyben a szólamok közötti különbségek háttérbe szorulnak, majd a 46. ütemben a korábban vezető triolás mozgás kísérő funkcióba kerül (26. kottapélda). Rahmanyinov előadásában különösen figyelemre méltó, hogy a nyolcad- és triolamozgások kéz közötti váltásait minden esetben világosan artikulálja, így a szólamok közötti funkcióváltások egyértelműen követhetők maradnak. A főrészhöz hasonlóan itt is kialakul egy önállóan érzékelhető belső szólam, amely a textúra rétegzettségét tovább gazdagítja.

34. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 22-26. ütem

A 92. ütemtől induló fokozás jobbkez-szólamainak megszólaltatása során Rahmanyinov sajátos réteggépző technikát alkalmaz. A nyolcadmozgású középszólam és a ráépülő oktávok nem teljesen egyidejűleg hangzanak fel, hanem finoman, szinte észrevehetetlenül törten, ami világosabban elkülöníti a két, egymással egyenrangú szólam vezetését. Ezzel párhuzamosan a balkéz tizenhatodmozgása önálló karakterré válik: a felső szólamoktól független, szinte motorikus réteggéként működik. Ez az előadói megoldás rokonságot mutat a g-moll prelúd közép-részában megfigyelhető technikával, amelyre a következő alfejezetben, a g-moll prelúd felvételének elemzése kapcsán részletesen is visszatérek (28. kottapélda).

A közép-rész dinamikai és tempóbeli fokozása egyértelműen a 104. ütem cadenzájára irányul, ahol a zenei csúcsponton a szólamok egységes, homogén zongorahanggá olvadnak össze. A kódában Rahmanyinov az első akkordot törten szólaltatja meg, míg a továbbiakat következetesen egyidejűleg üti le. A balkéz kvintolás mozgása az első tétel hullámzó karakterét idézi, azonban a tétel általános hangvételéhez igazodva nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb formában jelenik meg (35. kottapélda).

35. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 146-147. ütem

Rahmanyinov előadásában a tétel egésze szinte megszakítás nélküli, nagy ívű legato folyamatként valósul meg, amelyben a szólamok folyamatos összekapcsolása és az egységes hangzásképp dominál. Ebből a homogén textúrából markánsan emelkedik ki a 171.

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

ütemtől a visszatérésig tartó tetőponti szakasz, ahol a karakter jelentősen megváltozik. Ebben a részben a balkéz staccatói éles kontrasztot képeznek a tétel addigi lágy, kötött hangzásával, míg a fő cadenza hangsúlyozott hangjai szintén határozottan kiemelkednek az alapvetően puha textúrából. Ez a differenciált artikuláció a formai csúcspontot nemcsak dinamikai, hanem hangzásbeli és karakterbeli szinten is egyértelműen kijelöli (36. kottapélda).

36. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 2. tétel, 171-172. ütem



The image shows a musical score for the 36th example, which is a piano part from Rachmaninoff's C minor Piano Concerto No. 2, measures 171-172. The score is written for the left hand in C minor (three flats). The tempo is marked 'mf leggiero'. The right hand has a complex melodic line with many notes. The left hand has a simpler accompaniment. Three blue circles are drawn around specific chords in the left hand: the first circle is around a chord in measure 171, the second is around a chord in measure 172, and the third is around a chord in measure 173. These chords are marked with accents (>).

3. tétel – *Allegro scherzando*

A harmadik tétel zenekari bevezetőjében Rahmanyinov az előírt, félértékre vonatkozó 116-os metronómszámhoz képest enyhén visszafogottabb tempót választ. A zongoraszólam belépését követően, a 23–26. ütem közötti szakaszban a mai előadói gyakorlattól eltérő megoldást alkalmaz: az indító hangokat következetesen megnyújtja, mintha időben kitartaná őket (37. kottapélda). Ez az időbeli kiemelés hangsúlyosabbá teszi a belépéseket, és határozottabban tagolja a zenei folyamatot.

37. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 23-26. ütem



The image shows a musical score for the 37th example, which is a piano part from Rachmaninoff's C minor Piano Concerto No. 2, measures 23-26. The score is written for the left hand in C minor (three flats). The tempo is marked 'f'. The right hand has a complex melodic line with many notes. The left hand has a simpler accompaniment. Four red circles are drawn around specific notes in the left hand: the first circle is around a note in measure 23, the second is around a note in measure 24, the third is around a note in measure 25, and the fourth is around a note in measure 26. These notes are marked with accents (>).

A 27. ütemtől Rahmanyinov a bevezetéshez képest élénkebb tempóban folytatja a zongoraszólamot, amely világos karakterváltást eredményez. Ezt követően a 43. ütemben megszólaló fő téma szinte vágásszerűen tér vissza a tétel kezdeti tempójához, éles kontrasztot képezve az előző szakasz mozgékonyaságával. Mindez arra utal, hogy a bevezető cadenza ebben a tételben is az alaptól elkülönülő, önálló tempó- és karakteregységként értelmezhető (38. kottapélda).

38. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 43-46. ütem

A 98. ütemben kezdődő átvezetésig Rahmanyinov következetesen tartja a tempót, rubato vagy egyéb időbeli módosítás nélkül. A virtuóz, célirányos karakterű szakaszokat – az előző tételekhez hasonlóan – *giusto* módon kezeli, kerülve a felesleges agogikai eltéréseket.

A második téma hosszú dallamíve és a hozzá társuló hullámzó nyolcados kíséret az első tétel melléktémájának modelljét idézi, így időkezelése is hasonló elvek mentén szerveződik. Rahmanyinov a tempót a dallam irányához és dinamikai alakulásához igazítja, követve annak ívét és lejtését. A szakasz felépítésében három kisebb, majd egy nagyobb csúcspont különíthető el, amelyeket következetesen tempóbeli szélesítéssel formál meg. A legjelentősebb, fortissimo jelzéssel ellátott tetőpont a 144. ütemben jelenik meg, ennek kiemelése a legmarkánsabb (39. kottapélda).

A kottában jelölt lassításokat Rahmanyinov ezen a ponton is jelentős mértékben érvényesíti, ami általánosan jellemző a tétel egészére.

39. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 142-148. ütem

A 150. ütemben kezdődő, *Meno mosso* jelzéssel ellátott átvezető szakasz tempója Rahmanyinov előadásában az előírt, negyedre vonatkozó 48-as metronómszámnál enyhén visszafogottabb. Ezzel párhuzamosan ismét a pontos, kiegyenlített lüktetés kerül előtérbe, amely stabil alapot biztosít a zenei folyamat további alakulásához (40. kottapélda).

40. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 148-152. ütem

The image shows a musical score for Rachmaninoff's Piano Concerto No. 3, Op. 30, in C minor, measures 148-152. The score is written for piano. It features a 'rit.' (ritardando) marking above the first few measures, followed by a 'Meno mosso. (♩ = 48)' marking circled in red. A red horizontal line is drawn across the piano part in the later measures, indicating a specific tempo or performance instruction.

A 160–161. ütemben jelölt lassítást Rahmanyinov ismét szélsőséges mértékben érvényesíti, amely erőteljes formai tagolást eredményez. Az ezt követő *Moto primo* tempó viszont pontosan visszaáll a tétel kezdő sebességére, világosan érzékeltetve a formai visszatérést.

Rahmanyinov következetesen követi a saját maga által előírt tempófejlődést: a *Più mosso*, majd a *Presto* szakaszok egyértelműen magasabb tempósínteket képviselnek, jól elkülönülve egymástól. Ugyanakkor egészen a 302. ütemben visszatérő második témáig a tempókezelés teljesen stabil marad, mindenféle belső agogikai mozgás nélkül. A virtuóz, agitato karakterű részekben – az előző tételekhez hasonlóan – a rubato alkalmazása teljes mértékben háttérbe szorul, helyét a feszes, célirányos időkezelés veszi át.

A 368. ütemben kezdődő átvezető szakasz egy hosszú, fokozatos építkezés, amelyet Rahmanyinov a kottában is egyértelműen jelöl, és előadásában következetesen meg is valósít. A szakasz egy folyamatos *accelerando* ívként bontakozik ki, amely a 394. ütemben megjelenő *agitato* karakterrel éri el tetőpontját (49. kottapélda).

A visszatérő, variált cadenza hullámzó gesztusainak indító hangjait Rahmanyinov ismét megnyújtja, majd a tempó fokozásával eljut az egész folyamat csúcspontjára. A kóda *Maestoso* szakasza ezt követően kényelmes, de nem lassú tempóban szólal meg: az előírt, félértékre vonatkozó 60-as metronómszámhoz képest kissé előremutatóbb mozgást mutat. A tempókezelés itt alapvetően kétütemes egységek mentén szerveződik: a szinkópás ütemekben Rahmanyinov szélesíti, míg a nyolcadmozgású szakaszokban összefogja az időt (41. kottapélda). Ez a rugalmas időkezelés néhány ponton enyhe eltérést eredményez a zenekarral való együttjátékban, mivel a zenekari szólások inkább a második téma dallamvonalának folyamatos ívét követik.

41. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 331-336. ütem

61

A *Più vivo* és a *Risolto* szakaszok közötti karakterváltásokat Rahmanyinov nem fokozatos gyorsítással, hanem lépcsőzetes építkezéssel valósítja meg. A tempó alapvetően stabil marad, a karakterváltozást elsősorban a ritmikai sűrűsödés, azaz a kisebb értékek megjelenése eredményezi. A záró szakaszban sem figyelhető meg szándékolt tempófokozás; a zenei intenzitás növekedése a notációból fakadó belső mozgás következménye. A lezáró „c” oktávokat Rahmanyinov időben enyhén visszatartja, és jól hallhatóan nem teljesen egyidejűleg szólaltatja meg a zenekarral, ami retorikai súlyt ad a végpontnak.

Rahmanyinov kivételes zongoratechnikai felkészültsége ebben a tételben különösen szembevetendő. Figyelembe véve, hogy a korabeli hangfelvételek készítése során nem volt lehetőség vágásra vagy utólagos korrekcióra, valamint az ismételt feljátszások száma is korlátozott volt, a felvételen hallható technikai biztonság kiemelkedő. Gyakorlatilag nem találunk egyértelmű hanghibát; mindössze a 22. ütem elején, egy gyors futam csúcspontján hallható egy bizonytalan együttszólam, amely azonban a tempó miatt nem értelmezhető egyértelmű félreütésként (42. kottapélda).

42. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 21-22. ütem

Pedálhasználat tekintetében az elemzés eddig szándékoltan visszafogott maradt, mivel a fennmaradt felvételek technikai minősége nem teszi lehetővé egyértelmű és részletekbe menő következtetések levonását. Annyi azonban biztonsággal megállapítható, hogy Rahmanyinov az eddig vizsgált felvételeken következetesen a harmóniai tisztaságot és a zenei tartalom világos érvényesítését tartja szem előtt pedálozásában.

Bizonyos szakaszokban ugyanakkor feltűnően száraz, pedálmentes hangzás figyelhető meg. Ilyen például a 23–26. ütem közötti rész, valamint annak megfelelője a 330. ütem környezetében (37. kottapélda), amelyek markánsan eltérnek a mai, gyakran teltebb pedálhasználaton alapuló előadói gyakorlattól. Hasonlóan száraz és szikár megszólaltatás jellemzi a 43. ütemben belépő első témát is (38. kottapélda). Ebben a textúrában különösen jól érvényesülnek a kottában jelölt artikulációk: a staccatók, a balkéz hangsúlyai és a különböző kötésívek világosan elkülönülnek.

A téma első megjelenésekor a jobbkez negyedakkordjai staccato jelöléssel szerepelnek, míg későbbi előfordulásuk során váltakozva tenuto és staccato utasításokkal jelennek meg. Rahmanyinov előadásában ezek között a különbségek egyértelműen hallhatók, ami az artikuláció differenciált kezelésére utal. Az 53. ütemben a két téma közötti átvezető anyag csillogó, gyöngyöző hangszínt kap, míg a 63–64. ütem ismétlődő hangjai kivételes tisztasággal rajzolódnak ki, mindegyik hang pontosan elkülönül a textúrán belül (43. kottapélda).

43. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 63-66. ütem



A gazdag, többretegű textúra ellenére Rahmanyinov következetesen képes a szoprán szólámat önálló, világosan körvonalazott rétegeként kiemelni. Ez a differenciáltság a téma negyed- és triolamozgásában egyaránt jól érvényesül, de különösen szembetűnő a 75–76. ütemben, ahol a két, külön notált szólám egyidejű megszólaltatása mellett is megőrzi azok egyértelmű elkülönítését. Hasonlóan precíz szólámvezetés figyelhető meg a 77–78. ütem tercekben haladó nyolcadmozgású felrakásában is, ahol a felső szólám irányító szerepe mindvégig világosan érzékelhető marad (44. kottapélda).

44. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 75-77. ütem

A második téma dallamformálásában ismét jól megfigyelhető, hogy a kötőívek alá tartozó egységek kezdőhangjait Rahmanyinov következetesen súlyozza, függetlenül azok metrikai helyzetétől. Ez a hangsúlyozás azonban nem bontja meg a zenei folyamat kontinuitását: a 122–150. ütem közötti szakasz előadásában így is egybefüggő, megszakítatlan legato ívként hat.

E hangzáskép kialakításában fontos szerepet játszik, hogy ebben a textúrában a belső szólamok nem önálló tematikus funkcióval bírnak, hanem elsősorban harmóniai kitöltő szerepet töltenek be. Erre utal, hogy Rahmanyinov az akkordokat minden esetben egyidejűleg szólaltatja meg, nem bontja fel őket – szemben a második tétel, illetve a g-moll prelúd középrészével – ahol a belső szólam tematikus jelentősége miatt az akkordok időben differenciált megszólaltatása indokolt.

A 150. ütem egyszólamú átvezető anyaga ezzel szemben folyondárszerű, hosszú vonalként bontakozik ki (40. kottapélda), visszafogott, fojtott hangszínnel. Ez a karakter előkészíti a 162–166. ütemek közötti hirtelen, dinamikailag markáns crescendót, amely így különösen éles kontrasztként hat a megelőző szakaszhoz képest (45. kottapélda).

45. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 162-167. ütem

A 188. ütemtől kezdődő középrész a zongora és a zenekar közötti, folyamatosan alakuló párbeszédként értelmezhető. Rahmanyinov előadásában ez az interakció világosan követhető: minden belépése érzékenyen reagál a zenekari anyagra, az imitációk szervesen

illeszkednek a zenei folyamatba, és nem válnak öncélúvá. Az artikulációs jelzéseket következetesen, a kottával teljes összhangban valósítja meg.

A 256. ütemtől kezdődően a szólamvezetés súlypontja a balkézre helyeződik (46. kottapélda): az akkordikus megszólalásokban, valamint a szekvenciálisan lefelé haladó felbontásokban egyaránt az alsó szólam kerül vezető szerepbe. A 276. ütemben ezt a szólamkezelési logikát tovább árnyalja, amikor a váltott kéz technikájával megszólaló belső hangok kapcsolódnak össze egy folyamatos, önálló dallamvonallá (47. kottapélda).

46. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 256-261. ütem

47. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 275-279. ütem

A 384. ütemben kezdődő szakaszban Rahmanyinov a zenei építkezést negyedenként szervezi, ami világos, lépcsőzetes előrehaladást eredményez (48. kottapélda). A 394. ütemben megjelenő *Alla breve* jelzésre karakterváltással reagál: a tempóérzet átalakulásával párhuzamosan a balkéz basszushangjai kerülnek hangsúlyosabb pozícióba, így a hangzás súlypontja egyértelműen az alsó regiszterbe helyeződik (49. kottapélda).

48. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 384-386. ütem

49. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 394-396. ütem

A 402. ütemtől kezdődő kétütemes egységeket Rahmanyinov egyaránt dinamikai és artikulációs eszközökkel világosan tagolja, így a formai egységek jól elkülönülnek. Ezzel szemben a 410. ütemben induló fokozás ismét egységesebb karaktert ölt: a zenei folyamat egybefüggő dallamvonalként bontakozik ki, amelyben a korábbi tagoltság feloldódik (50. kottapélda).

50. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 408-411. ütem

A tétel dinamikai csúcspontja egyértelműen a kóda kezdetéhez köthető, amelyből az egész záró szakasz kibontakozik. Ettől a ponttól kezdve a zongoraszólam elveszíti tematikus jellegét: kezdetben a zenekar által utoljára megszólaltatott második téma akkordikus megerősítéseként funkcionál, majd fokozatosan a virtuóz lezárást szolgáló effektusok dominálnak. Rahmanyinov ezeket az elemeket rendkívüli technikai biztonsággal és zenei tudatossággal valósítja meg, biztosítva a befejezés fokozásának következetes felépítését.

Az 1924-es felvétel tempókezelése több ponton is jelentős eltéréseket mutat az 1929-es változathoz képest. A mű kezdete – már az első tételben – érzékelhetően gyorsabb alapsebességgel indul. A bevezető nyolc ütem akkordjait Rahmanyinov ezúttal következetesen törten szólaltatja meg, az alsó „f” hangot mintegy előkeként az akkord elé helyezve (2. kottapélda). Ez a megoldás aligha technikai szükségszerűséből fakad, sokkal inkább tudatos hangzásbeli és artikulációs döntésként értelmezhető. A 8. ütem lassítása mérsékelt, mint az 1929-es felvételen, míg a 9. ütemben induló tempó egyértelműen

gyorsabb, néhány metronómszámmal magasabb értéket mutat (3. kottapélda). Az előadás több pontján az a benyomás alakul ki, mintha Rahmanyinov előre hajtaná a zenekari folyamatot, szemben a későbbi felvétellel, ahol a zongora és a zenekar sokkal inkább egységes hangzássá olvad össze. Általánosságban elmondható, hogy az 1924-es felvétel karaktere zaklatottabb, tempói gyorsabbak, ami a teljes időtartamban is megmutatkozik: míg az 1929-es változat hossza 9 perc 45 másodperc, addig az 1924-es felvétel mindössze 9 perc 26 másodperc. A tempóingadozások nagy része nem strukturált lassítás eredménye, hanem a rubato természetes részeként jelenik meg. Mindössze két helyen figyelhető meg egyértelműen koncepciózus, a kottával is összhangban álló lassítás: a 233–236., illetve a 293–296. ütemek között (25. és 51. kottapélda). Az ezeken kívüli tempóváltozások inkább a folyamatos, rugalmas időkezelés következményei.

51. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 1. tétel, 293-296. ütem



A 63. ütemben kezdődő átvezető szakasz karaktere is eltérő benyomást kelt az 1924-es felvételen (5. kottapélda). Ez a különbség nagy valószínűséggel részben a felvételi technika sajátosságaiból fakad: a zongora hangzása szikárabb, szárazabb, ami arra utal, hogy Rahmanyinov itt visszafogottabb pedálhasználattal élhetett, mint az öt évvel későbbi felvételen. A melléktéma rubato alapú tempókezelése ugyanakkor lényegében azonos logikát követ, mint az 1929-es változatban, bár az arpeggiók alkalmazásának konkrét helyei eltérnek. Emellett több ponton hangsúlyosabban érvényesülnek a belső szólamok: különösen a 210. ütemtől induló fokozásban (21. kottapélda), valamint a 275–279. ütem közötti szakaszban figyelhető meg, hogy ezek a rétegek erőteljesebben válnak hallhatóvá (11. kottapélda).

Nehéz egyértelműen eldönteni, hogy a tapasztalható különbségek milyen mértékben vezethetők vissza a felvételi technika korlátaira, illetve mennyiben tükrözik Rahmanyinov tényleges előadói megközelítését. Mindazonáltal az 1929-es felvétel összképe mind időkezelés, mind hangzásformálás tekintetében jóval gazdagabbnak és árnyaltabbnak hat.

Ha Rahmanyinov fennmaradt felvételeit általánosságban vizsgáljuk, az 1924-es rögzítés bizonyos fokú sietsége kevésbé illeszkedik az általa képviselt előadói ideálhoz. Bár a gyorsabb tempók önmagukban nem járnak együtt zaklatottsággal, ezen a felvételen több ponton is az a benyomás alakul ki, mintha a zongoraszólam a zenekari folyamat elé kerülne, mintegy előre sietve a zenei történéseket.

Az artikulációs különbségek is szembetűnőek: az 1924-es változatban a hangzás rétegei kevésbé differenciáltan jelennek meg, míg az 1929-es felvételen az egyes szólamok, hangszínbeli finomságok és artikulációs eltérések lényegesen tisztábban, plasztikusabban különülnek el. Ez utóbbi felvétel így nemcsak technikai, hanem interpretációs szempontból is kiforrottabb képet nyújt Rahmanyinov előadóművészetéről.

Az 1924-es felvételen a második tétel tempókezelése szintén számottevő eltérést mutat az 1929-es változathoz képest. Míg az utóbbi időtartama 10 perc 46 másodperc, addig az 1924-es felvétel mindössze 10 perc 13 másodperc, ami több mint félperces különbséget jelent, és így interpretációs szempontból is jelentősnek tekinthető.

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy ez az időbeli rövidülés nem a gyorsabb karakterű középrészről adódik, hanem elsősorban a főrészt és a visszatérés szakaszaiban jelentkezik. Ezekben a részekben nemcsak az alapüktetés valamelyest gyorsabb, hanem a rubato keretében alkalmazott visszatartások mértéke is visszafogottabb, mint az 1929-es felvételen.

Mindez azonban nem jár együtt a zenei karakter sérülésével: a gyorsabb tempó és a feszesebb időkezelés ellenére a kompozíció megőrzi alapvető nyugalmit és kiegyensúlyozottságát. Rahmanyinov ebben a koncentráltabb, összefogottabb tempóban is képes ugyanazt a tágas, áradó és kontemplatív hangulatot megteremteni, amely a lassabb előadás egyik meghatározó sajátossága.

A harmadik tétel első felvételének időtartama 10 perc 37 másodperc, míg az 1929-es változaté 10 perc 53 másodperc, ami itt is érzékelhető tempóbeli különbségekre utal. A zenekari bevezető az 1924-es felvételen ismét gyorsabb alapsebességgel indul, mint a későbbi rögzítésben.

A zongora bevezető szakaszában, a 23. ütemtől kezdődő rész formálása alapvetően megegyezik a későbbi interpretációval (33. kottapélda), azonban a 27. ütem második felében megjelenő akkordfelbontások eltérő megvalósítást mutatnak. A jobb kézben a lejegyzett négyhangú felbontás helyett Rahmanyinov üres kvint- és kvartstrukturákat alkalmaz, miközben a negyedik tizenhatod hang visszalép a második tizenhatod hangjára (52. kottapélda). Ez az eltérés tudatos egyszerűsítésként vagy alternatív fakturális

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

megoldásként értelmezhető, amely a hangzás karakterét és átláthatóságát egyaránt módosítja.

52. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 27-29. ütem



A 35. ütemben kezdődő átvezető szakaszban Rahmanyinov ezúttal egyértelműen pedálhasználattal hosszabbítja meg az ütemek első negyedére eső hangokat (53. kottapélda). Ez a megoldás teltebb, összefüggőbb hangzást eredményez, és jól érzékelhetően eltér a korábban tapasztalt szárazabb, pedálmentes megszólaltatástól.

53. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 33-36. ütem



A 89. ütemig a tempókezelés lényegében megegyezik a későbbi felvételével, ezt követően azonban ismét egy sürgetőbb, feszítettebb tendencia figyelhető meg. A *Meno mosso* szakasz, valamint a második téma esetében a gyorsítások mértéke érzékelhetően nagyobb, mint az 1929-es változatban, miközben a lassítások karaktere és mértéke alapvetően változatlan marad.

A 189. ütemben kezdődő középrész tempója szintén néhány metronómszámmal magasabb, ami az összképet jelentősen befolyásolja. Ebben a gyorsabb mozgásban a zenekar és a zongora egymásra reagáló szólamai kevésbé válnak el egymástól, az imitációk és párbeszédtek részletei nehezebben követhetők, ami enyhén összecsúszó, kevésbé transzparens hangzásképet eredményez (54. kottapélda).

54. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 189-195. ütem

A 284. ütemtől Rahmanyinov előadásában kifejezett *accelerando* hatás érvényesül, amely egészen a visszatérő második téma belépéséig tart. Ennek következtében a téma visszatérésekor bekövetkező tempóváltás különösen éles és határozott karakterű, mintegy hirtelen visszarendeződést eredményezve.

A 326. ütemtől kezdődő szakasz második megjelenésében az időkezelés lényegesen szabadabbá válik, mint a korábbi előfordulás során. Ezzel szemben a későbbi, 1929-es felvételen a 355. (55. kottapélda) és a 367. ütemben jelölt *ritenuto* szakaszok a zenei folyamat szinte teljes megállításáig lassulnak, hangsúlyosan kiemelve a formai tagolást és a zenei gesztusok retorikai súlyát (56. kottapélda).

55. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 351-355. ütem

56. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 364-367. ütem

A 402. ütem első ütésére Rahmanyinov a kottában jelölt szünet ellenére egy d-moll akkordot szólaltat meg, ami tudatos beavatkozásként értelmezhető a zenei folyamat folytonosságának erősítése érdekében (57. kottapélda). Az innen kibontakozó *accelerando*

3. Rahmanyinov zongorajátékának elemzése

mértéke is érzékelhetően intenzívebb, mint a későbbi felvételen. A kóda szakaszában ez a tendencia tovább erősödik: a nyolcadmozgású ütemekben Rahmanyinov egyre inkább előrébb kerül a zenekari szólamhoz képest, ami a zenei anyag fokozott lendületét hangsúlyozza, ugyanakkor az együttjáték bizonyos fokú fellazulását is eredményezi.

57. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 402-403. ütem



Az 1924-es, akusztikus felvételen több olyan szólamkiemelés figyelhető meg, amelyek az 1929-es, elektronikus rögzítésen kevésbé különülnek el, inkább a teljes hangzásba integrálódnak. Különösen a zenekari anyag mélyvonós rétegei kerülnek hangsúlyosabb pozícióba, és a zongoraszólam basszusregisztere is markánsabban érvényesül, annak ellenére, hogy a felvételen kisebb apparátus szerepel. Mindez nagy valószínűséggel nem interpretációs különbségekből fakad, hanem a felvételi technika és az akusztikai környezet sajátosságaira vezethető vissza. Ezt támasztja alá, hogy a jelenség a teljes felvételen következetesen jelen van, nem pedig elszigetelt esetekben.

Ezzel szemben a zongoraszólam bizonyos részleteiben megfigyelhető eltérések inkább tudatos előadói döntésekre utalnak. Ilyen például a második tétel 49. ütemében – illetve annak ismétlődő megfelelőiben – a balkéz tenuto jelzéssel ellátott belső dallam kiemelése (25. kottapélda), vagy a harmadik tétel 390–391. ütemében a jobbkez akkordjain belül megszólaló belső szólam hangsúlyozása (58. kottapélda). Ezek a megoldások Rahmanyinov differenciált szólamkezelésének következetes jelenlétére utalnak.

Összességében azonban az 1929-es, elektronikus felvétel hangminősége lényegesen gazdagabb és kiegyenlítettebb: az alapzaj csökkenése, valamint a hangzás szélesebb dinamikai és spektrális tartománya lehetővé teszi az előadás finomabb részleteinek érvényesülését. Ezzel párhuzamosan Rahmanyinov játéka is felszabadultabbnak, kiegyensúlyozottabbnak hat, ami a későbbi felvétel interpretációs színvonalát tovább emeli.

58. kottapélda: Rahmanyinov: c-moll zongoraverseny, 3. tétel, 390-393. ütem



Összességében megállapítható, hogy Rahmanyinov az 1920-as évek végéhez közeledve felvételein tágabb időkeretekben gondolkodik, és tempókezelésében is nagyobb szabadságot enged meg magának, több teret biztosítva a zenei gondolatok kibontására. Ennek háttérében feltehetően a korai hangfelvételi technika időbeli korlátai állnak. Az 1924-es felvétel volt az első olyan eset, amikor a mű rögzítése több részletben történt, mivel meghaladta az egyetlen, körülbelül ötperces felvételi egység kereteit. Ezt megelőzően Rahmanyinov kizárólag olyan kompozíciókat vett lemezre, amelyek belefértek a rövidebb, mintegy négy–négy és fél perces időtartamba.

Valószínűsíthető, hogy ez az új helyzet – mind Rahmanyinov, mind Stokowski számára – bizonyos fokú kényszert és alkalmazkodási igényt jelentett. Ezt támaszthatja alá az is, hogy a második tétel időtartamában figyelhető meg a legnagyobb eltérés a két felvétel között, amely kronológiailag is az elsőként rögzített rész volt. Feltételezhető, hogy a szerző tudatosan igyekezett elkerülni a felvétel túlnyújtását, ami a tempók általános feszességében is megnyilvánulhatott.

Mindazonáltal fontos hangsúlyozni, hogy az 1924-es felvétel tempóválasztásai önmagukban nem feltétlenül keltenének hajszott benyomást; ez az érzet elsősorban a későbbi, 1929-es változattal való összevetés során válik nyilvánvalóvá. Mindkét felvételen egyértelműen érzékelhető Rahmanyinov tudatos irányító szerepe: a zenekari folyamatokat határozottan vezeti, és az előadói eszközök teljes spektrumát következetesen a zenei tartalom és karakterek kifejezésének szolgálatába állítja.

Az időkezelés szabadsága ellenére előadásában soha nem bomlik meg a formai és időbeli koherencia; a rubato, az agogika és a dinamikai árnyalatok minden esetben a zenei struktúra és a kifejezés szolgálatában állnak. Még a technikailag kezdetleges, alapzajjal terhelt felvételeken is világosan érzékelhetők a különböző hangszínbeli rétegek, az artikuláció finom különbségei, valamint az az előadói gazdagság és differenciáltság, amely Rahmanyinov művészetének egyik meghatározó jellemzője.

3.3. Rahmanyinov szólamvezetésének sajátosságai

Rahmanyinov felvételeiből egyértelműen kiemelendő szólamvezetési technikája. Ennek több sajátossága is megfigyelhető további felvételeiben. Hangszíneket tekintve nehéz lenne messzemenő következtetéseket levonni a hangminőség korlátozottsága miatt, de esetében a szólamok elkülönítése valamint kezelése más módokon is történik.

Az op. 3 *Morceaux de fantasia* ciklus cisz-moll prelűdje már Rahmanyinov életében nagyon közkedvelt műve lett. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a tény, hogy három különböző alkalommal is rögzítette. 1919. április 24-én az Edison számára, majd 1921. október 14-én és 1928. április 4-én az RCA Victor megrendelésére.

A fő rész két síkon mozgó témája között Rahmanyinov tempóbeli különbséget tesz, érezhetően külön síkon kezeli az unisono dallamot a basszusban és a szekvenciális harmóniai kísérelő anyagot a felső regiszterben. A mély dallam nehezkesebb, hangsúlyosabb tempó tekintetében is, záróhangra való érkezését jobban megvárhatja, ezzel kifejezve súlyosságát. Ezzel szemben a három-nyolcados, terc majd kisszekund lépésekből álló, kísérelő motívum lelépő, záró ágát következetesen minden egyes alkalommal késlelteti, ez a dinamikai oldással együtt egyértelműen egy sóhaj effektust hoz létre. (59. kottapélda)

59. kottapélda: Rahmanyinov: cisz-moll prelűd op. 3, no. 2, 1-4. ütem

Emellett természetesen még ezeken a mai értelemben kezdetleges felvételeken is nagyszerűen hallhatók a szólamok közötti dinamikai, fontosságbeli különbségek is. Nagyon jellegzetes például a kóda nyolc ütemének akkordjaiban található belső szólam változása, amely a második zongoraverseny bevezetőjével rokon. Itt Rahmanyinov szinte észrevétlenül, de mégis nagyon is hallhatóan vezeti a két kézben lévő belső szólam vonalát, úgy, hogy semmilyen törést, vagy tempóbeli eltérést nem eszközöl mellé. Pusztán

dinamikai illetve hangszín különbséggel oldja meg a változó harmónia feszültségének fenntartását. (60. kottapélda)

60. kottapélda: Rahmanyinov: cisz-moll prelúd op. 3, no. 2, kóda

Az op. 23-as g-moll prelúd felvétele szemlélteti Rahmanyinov egyik legkülönlegesebb zongoratechnikai megoldását. Örök kérdés a zongorázásban a két kéznek, illetve akkordoknak a törése. Daniel Leech-Wilkinson *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* című értekezésében külön fejezetrészt szentel Fanny Davies zongoraművésznőnek, aki Clara Schumann tanítványa volt. Davies zongorázásának elemzésében kiemeli, hogy a művésznő minden főhangon a jobbkezet következetesen eltolva, a basszushoz képest késleltetve szólaltatja meg.²⁶ Egyértelműen koncepcionális zongorázási stílusról van szó az esetében, amellyel lehet egyetérteni, vagy nem egyetérteni, de tény, hogy a mai napig a zongoristák előszeretettel használják ezt a technikai megoldást az erősebb kifejezőképesség reményében.

Rahmanyinov is alkalmazza a kottakép szerint egyidőben történő hangok egymástól való késleltetését, és ezt különösen érdekesen teszi, amikor egy adott szólamot szeretne kiemelni. A g-moll prelúd középrészében egyértelműen megfigyelhető, hogy a 42. ütemben kiemelt szerephez jutó középszólam hangjait a jobbkezes akkordjaihoz, valamint a tizenhatodikban mozgó szólamhoz képest eltolva, késleltetve szólaltatja meg. (3. kottapélda) Ez egy rendkívül intuitív, erőteljes kifejezőeszköz, aminek ráadásul teljes indokoltsága van. Egyáltalán nem öncélú vagy magamutogató, nagyon világosan érthető, hogy miért folyamodik ehhez a technikai megoldáshoz, hiszen ezzel még világosabban el

²⁶ Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM). <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> utolsó megtekintés: 2026. 04. 29.

tudja különíteni azt az egyébként nehezen kiemelhető réteget, amely a sűrűn átszótt zenei textúra kellős közepén foglal helyet. (61. kottapélda)

61. kottapélda: Rahmanyinov: g-moll prelúd, op. 23, no. 6, 41-42. ütem



Ezt a szólamkiemelést a középrész végéig vezeti, megtartva a dallam vonalát és jelentőségét. Ez a mű és a róla készült felvétel a legjobb példája Rahmanyinov eme sajátos szólamkiemelési technikájának, de természetesen nagyon sok egyéb felvételében is megfigyelhető, például az előző fejezetben a második zongoraversenyben is hivatkoztam rá. Ez is arra ad tanúbizonyságot, hogy Rahmanyinov minden zongorázási módszere mögött valódi tartalom húzódik, és a zenei mondanivaló minél szuggesztívebb átadása érdekében használja ezeket az eszközöket.

3.4. A kottahűség kérdése

Minden hangszeres, kottán alapuló interpretáció egyik alapvető kérdése, hogy az előadóművész milyen viszonyban áll a lejegyzett notációval. Az úgynevezett kottahűség problémaköre napjaink előadóművészeti gyakorlatának is egyik legfontosabb esztétikai és interpretációs kérdése. Ennek megítélése azonban történetileg folyamatosan változott, szoros összefüggésben a kottairás részletességének fejlődésével, valamint a zeneszerző és az előadó szerepkörének átalakulásával.

A korábbi évszázadok előadói gyakorlata sokkal nagyobb szabadságot engedett az interpretáció számára, míg a 19–20. század fordulójára fokozatosan előtérbe került a zeneszerzői szándék minél pontosabb rekonstruálásának igénye. Ezzel párhuzamosan a notáció is egyre részletesebbé vált: a dinamika, artikuláció, tempó és karakterjelzések mind pontosabban meghatározottá váltak, ami alapvetően megváltoztatta az előadóművész mozgásterét és felelősségét is.

Ahogy arról korábban már szó esett, a 19–20. század fordulójára fokozatosan különvált a zeneszerző és a hangszeres előadóművész szerepköre. Ez a folyamat nem egyik pillanatról a másikra ment végbe, hanem több évtizedes átalakulás eredményeként. Az első fejezet harmadik alfejezetében bemutatott Rahmanyinov-kortársak pályaképe is jól szemlélteti, miként vált a zongoraművészet önálló, specializált előadói tevékenységgé, amely egyre kevésbé kapcsolódott közvetlenül a komponálás gyakorlatához.

Ennek következtében a 20. század során fokozatosan megszilárdult az az előadóművészeti elv, miszerint a zeneszerző által lejegyzett instrukciókat a lehető legpontosabban szükséges követni, és az előadói szabadság mozgásterére elsősorban ezen kereteken belül értelmezhető. A hangsúly egyre inkább a szerzői szándék rekonstruálására, valamint a kotta objektív forrásként való kezelésére helyeződött át, ami alapvetően meghatározta a modern hangszeres interpretáció szemléletét.

Rahmanyinov felvételeinek vizsgálata során különösen fontos ennek a kérdéskörnek az elemzése, hiszen ő a zeneszerző–előadóművész kettős szerepkör egyik utolsó meghatározó képviselője volt. A fennmaradt hangfelvételek tanulmányozása alapján e tekintetben egy rendkívül következetes előadói szemlélet rajzolódik ki. Saját műveinek interpretálásakor Rahmanyinov az általa lejegyzett instrukciókat szinte maradéktalanul követi, és a kottaképtől való eltérések többnyire csupán apróbb részletekre korlátozódnak.

Ezek az eltérések elsősorban az akkordok telítettségének módosításában, bizonyos regiszterváltásokban vagy egyes ornamentikai megoldások átalakításában jelennek meg.

Ugyanakkor saját kompozíciói esetében nem figyelhetők meg lényegi szerkezeti vagy tartalmi változtatások: nem hagy el vagy ad hozzá ütemeket, nem írja át jelentősen a dinamikai struktúrát, és nem módosítja a művek alapvető formai felépítését sem.

Mindez arra utal, hogy Rahmanyinov saját műveit rendkívül tudatosan lezárt alkotásokként kezelte, amelyek esetében az előadói szabadság elsősorban a megszólaltatás minőségében, az időkezelésben, a hangszínekben és a karakterformálásban nyilvánul meg, nem pedig a kompozíció szerkezeti újraértelmezésében.

Ezzel szemben más szerzők műveinek előadásában Rahmanyinov esetenként tudatos interpretációs módosításokat alkalmaz. Ezek közül különösen figyelemre méltó Chopin b-moll szonátájának harmadik tétele, a *Gyászinduló* dinamikai felépítésének kezelése. Az A–B–A szerkezetű tétel két főrésze a kottaképben gyakorlatilag teljesen azonos: Chopin sem a hanganyag, sem az előadói utasítások tekintetében nem tesz különbséget a két A-szakasz között.

A b-mollban induló főrész piano dinamikából bontakozik ki, és szerkezeti felépítése önmagában is folyamatos feszültségnövekedést sugall. A fokozatosan emelkedő dallamvonalak és a harmóniai irányok egyértelmű dinamikai építkezést implikálnak még annak ellenére is, hogy Chopin explicit crescendo jelzést nem ír elő. Ennek következtében a Desz-dúr érkezési pont természetes módon éri el a forte dinamikai szintet. A főtéma visszatérésekor a hangerő ismét piano karakterre esik vissza, majd az újabb tetőpont fortissimóban teljeseedik ki, végül pedig a középrészhez, illetve a visszatérés lezáró két üteméhez ismét visszahalkul piano dinamikába.

62. kottapélda: Chopin: b-moll Szonáta, op. 36., 3. tétel, 1. oldal

64

MARCHE FUNÈBRE

Lento

Rahmanyinov előadásában azonban ez az alapvetően egyszerű, mégis világosan érzékelhető dinamikai struktúra jelentősen átalakul. Az előbb bemutatott „A” szakaszt egyetlen hosszú, folyamatos crescendo folyamatként kezeli, amely fokozatosan épül fel egészen az utolsó ütem harmadik negyedének záró akkordjáig. A következő, negyedik

negyedre érkező asz hang ezzel szemben teljes karakterváltáson megy keresztül: időkezelése, dinamikája és hangszíne egyaránt radikálisan megváltozik.

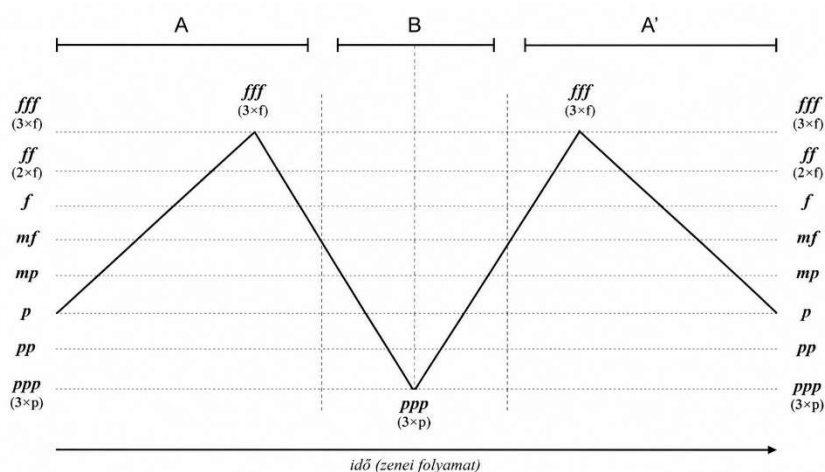
Ennek következtében a „B” jelű középrész piano megszólalása nem egyszerű visszahalkulásként hat, hanem valódi dinamikai és karakterbeli bezuhanásként, amely élesen elválasztja egymástól a két formai egységet. Rahmanyinov tehát itt nem a lejegyzett dinamikai jelzések mechanikus követésére törekszik, hanem a forma dramaturgiai ívének felerősítésére, a két szakasz közötti kontraszt minél erőteljesebb érzékeltetésére.

A középrész karakterét Rahmanyinov mindvégig ebben az éteri, rendkívül finom pianissimo hangvételben tartja meg, aminek következtében a szakasz szinte teljesen önálló zenei világgá válik. A visszatérés pedig nem az első „A” rész egyszerű ismétléseként jelenik meg, hanem annak tudatos ellenpontjaként. Rahmanyinov a szakaszt azon a dinamikai tetőponton indítja el, amelyet az első alkalommal csak a rész végére ért el, majd innen fokozatosan, lépésről lépésre építi le a hangerőt egészen az utolsó ütemig.

Különösen figyelemre méltó, hogy ezt a dinamikai leépítést ugyanazzal az arányossággal és fokozatossággal valósítja meg, ahogyan az első szakaszban a crescendo építkezett. Ennek eredményeként a két „A” rész egymás tükörképeként működik: az első egy folyamatos felemelkedés, a második pedig ugyanennek fokozatos feloldása. A teljes tétel így egy nagy, kupolaszerű dinamikai ívvé alakul át, amelynek középpontjában a „B” rész szinte szó szerinti hangerőbeli bezuhanásként jelenik meg.

Rahmanyinov ezzel az átstrukturálással jelentősen felerősíti a tétel dramaturgiai jelentését. A középrész éteri hangzása és szélsőséges visszahalkulása a valóságtól való eltávolodás érzetét kelti, amely éles kontrasztba kerül a gyászinduló súlyos, tragikus karakterével. Az interpretáció így nemcsak dinamikailag, hanem pszichológiai és narratív értelemben is új dimenzióval gazdagítja Chopin eredeti koncepcióját. (3. ábra)

3. ábra: Chopin: b-moll Szonáta, 3. tétel: Rahmanyinov dinamikai felépítése



Figyelemre méltó, hogy Rahmanyinov ilyen típusú interpretációs módosításokat következetesen elsősorban más szerzők műveiben alkalmaz, míg saját kompozíciói esetében lényegesen visszafogottabban él ezekkel az eszközökkel. Ez a jelenség szoros összefüggésben áll az eddig tárgyalt előadói és zeneszerzői szemléletével. A felvételek alapján egyértelműen az a benyomás alakul ki, hogy Rahmanyinov más szerzők műveihez is alapvetően zeneszerzői gondolkodással közelített.

Interpretációinak középpontjában minden esetben a zenei jelentés, a forma mögött húzódó belső logika és érzelmi tartalom állt. Ennek következtében az olyan módosítások, mint a dinamikai arányok átértelmezése, a tempókezelés átalakítása vagy bizonyos részletek hangsúlyainak megváltoztatása számára nem önkényes beavatkozást jelentettek, hanem a művek mélyebb tartalmának feltárását szolgálták.

Rahmanyinov előadóművészetében a hitelesség tehát nem kizárólag a kottakép szó szerinti reprodukálását jelentette, hanem sokkal inkább a kompozíció mögött rejlő zenei gondolat meggyőző és élő közvetítését. Úgy tűnik, hogy azokban az esetekben, amikor saját interpretációs logikája ezt indokoltnak érezte, tudatosan vállalta a részletek módosítását annak érdekében, hogy az adott műről a maga számára is hiteles és belsőleg következetes előadás születhessen meg.

3. 6. Összegzés

Rahmanyinov tanulmányainak, előadóművészi pályafutásának, valamint fennmaradt hangfelvételeinek részletes vizsgálata számos olyan összefüggésre mutat rá, amelyek általánosabb következtetések levonását is lehetővé teszik. Ugyanakkor hangsúlyozandó, hogy Rahmanyinov zeneisége és előadói karaktere olyan rendkívüli komplexitással bír, amelynek teljes körű feltárása egyetlen doktori kutatás keretei között aligha valósítható meg. Az alábbi megállapítások ezért a rendelkezésre álló forrásanyag – elsősorban a fennmaradt felvételek, koncertprogramok, kortársi visszaemlékezések és szakirodalmi elemzések – összevetéséből kirajzolódó tendenciák alapján fogalmazhatók meg. A következtetések az elemzett hangzó anyagokban ismétlődően megfigyelhető előadói jelenségekre, valamint azok strukturális és zenei összefüggéseire épülnek.

Mindenekelőtt hangsúlyozni kell, hogy Rahmanyinov zongorázását átfogó értelemben a nagyvonalúság jellemzi, amely esetében kifejezetten pozitív esztétikai és formai kategóriaként értelmezhető. Előadásmódjában a kisebb motivikus vagy frazeológiai egységek soha nem válnak önálló, elszigetelt elemekké; minden részlet egy nagyobb zenei folyamat szerves építőköveként működik. Játéka ebből fakadóan még a legszabadabb rubato vagy legszélsőségesebb agogikai megoldások mellett sem veszti el belső kohézióját.

Különösen figyelemre méltó, hogy akár elválasztott, akár kötött artikulációval dolgozik, mindig képes hosszú ívekben gondolkodni. Többszörös kompozíciók esetében is érzékelhető a tételek közötti belső kapcsolatok tudatos kezelése, a karakterek és zenei gesztusok összefonódása. Az átvezető szakaszokban alkalmazott jelentős lassítások sem eredményeznek formai megtorpanást: Rahmanyinov a zenei folyamat folytonosságát nem a tempó mechanikus fenntartásával biztosítja, hanem a zenei irányok és feszültségek következetes fenntartásával. Ennek következtében akár egyetlen hangot vagy harmóniát is képes rendkívüli mértékben kitágítani időben anélkül, hogy az elszakadna a folytatástól. A zenei anyag így még a legszélesebb időkezelés mellett is organikus egészként érzékelhető, ami Rahmanyinov előadóművészetének egyik legmeghatározóbb sajátossága.

Hasonló megállapítás tehető dinamikai gondolkodásával kapcsolatban is. Közelebbről vizsgálva előadásait jól érzékelhető, hogy a különböző dinamikai szintek közötti viszonyok rendkívül precízen felépítettek, a hallgató számára azonban nem elsősorban ezek statikus különbségei válnak meghatározóvá, hanem a közöttük létrejövő irányok és folyamatok. Rahmanyinov dinamikai formálása minden esetben célorientált: pontosan érzékelhető, hogy egy-egy zenei gesztus milyen irányba tart, és a részletek mindig

e nagyobb ív szolgálatába állnak. A legerőteljesebb fortissimo szakaszokban sem válik hangzása keménnyé vagy agresszívvá; megszólalása ilyenkor is megőrzi teltségét, mélységét és monumentalitását. Játékából egyértelműen érzékelhető az egész test tudatos bevonása, amely nem pusztán hangerőt, hanem súlyt és tartást kölcsönöz a hangzásnak. Ezzel szemben a leghalkabb dinamikai tartományokban rendkívül könnyed, puha billentéssel képes szinte lebegő hangzást létrehozni, amely még minimális hangerő mellett is megőrzi éneklő karakterét és belső intenzitását. Ez a szélsőségek közötti finom átmenetekre épülő, rendkívül differenciált dinamikai gondolkodás szorosan összefügg Rahmanyinov előadásmódjának nagyvonalúságával: a részletek nála mindig a hosszú távú zenei folyamatok és érzelmi ívek szolgálatában állnak.

Zongorázásában ugyanakkor számtalan apró, pillanatszerű részlet szolgálja a meglepetés és a spontaneitás érzetét is. Ezek megnyilvánulhatnak finom dinamikai eltérésekben, váratlan hangsúlyokban, artikulációs kontrasztokban vagy akár hirtelen tempóbeli változtatásokban, amelyek előadásának rendkívüli eleveniséget és közvetlenséget kölcsönöznek. Egyértelműen érzékelhető, hogy Rahmanyinov tudatosan törekedett arra, hogy játéka soha ne váljon statikussá vagy kiszámíthatóvá. Fontos azonban, hogy ezek a rövid, sokszor improvizatív hatást keltő gesztusok soha nem bontják meg a nagyobb formai egységek koherenciáját. A pillanatnyi szabadság minden esetben a teljes zenei folyamatba illeszkedik, és annak kifejezőerejét fokozza. Éppen ez a kettősség – a részletek spontaneitása és a formai gondolkodás szigorú kontrollja – Rahmanyinov előadóművészetének egyik legjellegzetesebb sajátossága.

Jurij Vszevolovodics Keldis *Az orosz zene története* című könyvében azt írja, „Rahmanyinov a dekadens modernista művészet bonyolult harmóniájával és faktúrájával szemben a dallamosság döntő jelentősége mellett tört lándzsát, mert a melódiát tekintette az emberi érzelmek és lelki élmények leggazdagabb kifejezőeszközének.”²⁷ Emellett Rahmanyinovot is idézi:

A nagy zeneszerzők elsősorban mindig a dallamosságot tartották szem előtt, mert ez a zene lényege. A melódia maga a zene, minden zene alapelve, minthogy a tökéletes melódia magában foglalja és létrehozza a saját harmóniáját.²⁸

²⁷ Jurij Vszevolovodics Keldis: *Az orosz zene története*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1958) ford.: Mannó Sándor. 401.

²⁸ I. h.

Ez a kijelentés eredetileg Rahmanyinov zeneszerzői gondolkodására vonatkozik, ugyanakkor előadóművészetére is maradéktalanul alkalmazható. Életének, személyiségének és fennmaradt felvételeinek vizsgálata alapján egyértelművé válik, hogy esetében a zeneszerzői és előadóművészi szemlélet elválaszthatatlan egységet alkotott. Zongorázásának középpontjában minden esetben a dallam áll: felvételein gyakorlatilag nincs olyan ütem, amelyben ne lenne teljes bizonyossággal érzékelhető, mely szólamot tekintí elsődleges melódiai rétegnek. A további szólamokat következetesen ehhez rendeli hozzá, mindig azok funkciójának megfelelő szerepben.

Az orosz romantikára jellemző, hosszú ívű, akár oldalakon keresztül kibontakozó dallamvonalak Rahmanyinov játékában mindvégig domináns pozícióban maradnak. Amennyiben más szólamok átmenetileg előtérbe kerülnek vagy ellenpontoszó szerepet kapnak, ez akkor sem bontja meg a fődallam folytonosságát és elsődlegességét. A dallamívek természetes irányát következetesen leképezi dinamikai formálásában és időkezelésében is; a crescendo, diminuendo, rubato vagy agogikai gesztusok minden esetben a dallam belső mozgásából következnek. Ez a szemlélet szorosan összefügg az előadásmódjára korábban jellemzett nagyvonalúsággal.

Különösen jellegzetes sajátossága, hogy a dallamívek kezdőhangjait rendszerint súlyozottan indítja, függetlenül azok metrikai helyzetétől. Ez egyrészt biztosítja, hogy még a metrikailag gyenge helyre eső hangok is megfelelő tartást és jelentőséget kapjanak, másrészt ennek köszönhető az a sajátos érzet, hogy a hosszú, éneklő dallamvonalak mintegy egyetlen kezdőhangból bontakoznak ki, és szerves folyamatként jutnak el lezárásukig.

Repertoárjának vizsgálata szintén alátámasztja ezt a gondolkodásmódot. Rahmanyinov egész pályafutása során elsősorban olyan műveket tartott műsorán, amelyek illeszkedtek ehhez a dallamközpontú, nagy ívekben gondolkodó zenei szemlélethez. Ez nemcsak saját kompozícióira igaz, hanem azokra a klasszikus és romantikus szerzőkre is, akiknek műveit rendszeresen játszotta.

Rahmanyinov előadói gondolkodásának egyik legmeghatározóbb eleme a szólamközpontú szemlélet. Játékában a zenei textúra soha nem homogén hangzásként jelenik meg, hanem egymással folyamatos kapcsolatban álló, önálló karakterű szólamok hálózataként. Képes több, párhuzamosan mozgó szólamot egyszerre differenciáltan, mégis teljes egységben vezetni, ami különösen polifonikus vagy sűrű akkordikus szövetek esetében válik szembetűnővé. Hangzásideálja sok tekintetben a fűgaszerű gondolkodásra emlékeztet: a különböző rétegek mintegy textilszerűen fonódnak össze előadásában.

Különösen jellegzetes megoldása, hogy amikor egy kézen belül több, egyenrangú szólamot kíván megszólaltatni, a találkozási pontokon nem egyszerre üti meg a hangokat, hanem finoman időben eltolja őket. Ezek az eltérések nem esetlegesek, hanem következetes szólamhierarchiát követnek: mindig ugyanaz a szólam kerül előtérbe, míg a másik késleltetve kapcsolódik hozzá. Az ilyen megoldások nemcsak a szólamok elkülönítését segítik elő, hanem azok folyamatos egymásba fonódását és mozgását is érzékletessé teszik.

Az akkordikus faktúrákban szintén világosan megfigyelhető a szólamok közötti hierarchikus gondolkodás. A vezető szerepet rendszerint a szoprán szólam kapja, amelyet a basszus stabil alátámasztása követ, míg a közbülső hangok elsősorban harmóniai funkciót töltenek be. Ugyanakkor Rahmanyinov előadómódjától idegen a merev statikusság: a hosszabb akkordikus szakaszokat gyakran improvizatív hatású belső kiemelésekkel színezi, olykor egy-egy belső szólamot vagy basszushangot emel átmenetileg a szopránnal azonos jelentőségű pozícióba.

Ez a rendkívül érzékeny szólamkezelés teszi lehetővé, hogy Rahmanyinov a kottakép legfinomabb, sokszor rejtve maradó összefüggéseit is hallhatóvá tegye. Előadásában a zenei textúra minden rétege jelentéssel telítődik, és a hallgató számára olyan belső kapcsolatok is érzékelhetővé válnak, amelyek pusztán a lejegyzésből sokszor nem lennének egyértelműek.

Ez a zeneszerzői és előadóművészi gondolkodásmód egyértelműen Rahmanyinov tanulmányainak és zenei neveltetésének közegéből eredeztethető. A moszkvai és szentpétervári iskola előtte járó generációinak meghatározó sajátossága volt a dallamközpontú gondolkodás, a széles ívű éneklő frazeálás, valamint a zongora zenekarszerű kezelésének igénye. Ehhez társult Alekszandr Ziloti személye és a liszti hagyomány, amely különös hangsúlyt fektetett a többszólamú zongorahangzásra, a rétegek differenciált megszólaltatására és a hangszer szimfonikus lehetőségeinek kiaknázására.

Rahmanyinov előadóművészetében ezek a hatások nem pusztán stiláris elemekként jelennek meg, hanem teljes gondolkodásmódját meghatározó alapelvekké válnak. Különösen figyelemre méltó, hogy a mintegy huszonöt évet felölelő fennmaradt felvételek tanúsága szerint e tekintetben gyakorlatilag semmiféle lényegi változás nem figyelhető meg játékában. Bár tempókezelése, hangzásideálja vagy bizonyos interpretációs részletei az évek során árnyalódtak, a dallamvezetés elsődlegessége, a szólamok zenekarszerű kezelése és a nagy ívű formai gondolkodás mindvégig változatlan maradt.

Mindez arra utal, hogy ez a szemlélet Rahmanyinov számára nem egyszerűen tanult előadói módszer volt, hanem zenei identitásának alapvető része. A fiatalkorában őt ért orosz és liszti hatások olyan mélyen beépültek művészi gondolkodásába, hogy azokat sem a 20. század új zeneszerzői irányzatai, sem az előadóművészet későbbi változásai nem tudták érdemben módosítani.

Rahmanyinov zongorázása minden tekintetben egy magasabb rendű zenei cél szolgálatában áll. Előadásában a karakterek és a zenei tartalom kivételes egyértelműséggel jelennek meg, függetlenül attól, hogy saját műveit vagy más szerzők kompozícióit szólaltatja meg. Az általa alkalmazott előadói eszközök – legyen szó tempóról, dinamikáról, artikulációról vagy hangszínről – minden esetben a zenei jelentés és a mögöttes tartalom közvetítését szolgálják, nem pedig önálló effektusként működnek.

Felvételeinek elemzése alapján világossá válik, hogy előadóművészetének egyik legfontosabb szervezőelve a formai gondolkodás. Rahmanyinov minden általa játszott műről rendkívül pontos formai képpel rendelkezett, amelyet hangszeres megvalósításában is következetesen érvényesített. A zenei irányok, a különböző szerkezeti egységek összekapcsolása vagy éppen tudatos elválasztása előadásában mindig világosan érzékelhető. Tempókezelése, agogikája és dinamikai építkezése szervesen kapcsolódik a művek strukturális felépítéséhez, így a hallgató számára a forma nem elméleti konstrukcióként, hanem közvetlenül átélhető zenei folyamatként válik érzékelhetővé.

Fontos hangsúlyozni, hogy Rahmanyinov gesztusai és interpretációs megoldásai soha nem öncélúak. Előadói szabadsága nem a személyes virtuozitás vagy az egyéni látványosság hangsúlyozását szolgálja, hanem a kompozíció belső tartalmának minél teljesebb feltárását. Képes volt rendkívül sokszínű repertoárját úgy megszólaltatni, hogy saját előadói személyisége mindvégig jelen maradt, mégsem helyezte önmagát a művek fölé.

Felvételein különösen szembetűnő, hogy a zeneszerző által lejegyzett hangok mögött rejlő zenei jelentés, karakter és dramaturgiai funkció rendkívüli tisztasággal válik hallhatóvá. Rahmanyinov előadóművészetének egyik legnagyobb értéke éppen abban rejlik, hogy technikai fölénye, hangszíngazdagsága és interpretációs szabadsága mindig a művek szolgálatába áll. Ez a szemlélet az utókor előadóművészei számára is kiemelkedő jelentőségű és példaértékű lehet.

Külön figyelmet érdemelnek Rahmanyinov rendkívüli zongoratechnikai képességei is. A kor hangfelvételi körülményeit figyelembe véve előadásainak technikai tisztasága szinte kivételesnek tekinthető. A leggyorsabb, legvirtuózabb szakaszokban is rendkívül

ritkák a félreütések; ezek csak elvétve, szinte kizárólag részletekbe menő vizsgálat során fedezhetők fel. Emellett gyakorlatilag nem találhatók olyan technikai pontatlanságok, amelyek a zenei folyamatot vagy a hangzás minőségét érdemben befolyásolnák: a skálamenetek következetesen tiszták, az ugrások pontosak, a hangzás pedig mindvégig kontrollált marad.

Pedálhasználata szintén magas fokú tudatosságot tükröz. Pedálozása általában szinte észrevétlenül simul bele a hangzásba, elsődlegesen a zenei folyamat támogatását szolgálva. Amikor azonban ettől a természetes, háttérben maradó használattól eltér, annak rendszerint világos karakterbeli vagy formai jelentősége van. A technikai értelemben vett ugrásokat különösen magabiztosan kezeli: az érkező akkordok vagy oktávok előtt szinte soha nem hallható előzetes várakozás vagy óvatosság, az ugrások hirtelen, határozott mozdulatként valósulnak meg. Mindez arra utal, hogy játékból teljes mértékben hiányzik a technikai bizonytalanságból fakadó félelem.

Rahmanyinov előadasmódjában egy esetleges pontatlan hang soha nem válik hangsúlyos problémává; sokkal fontosabb számára a gesztus, a karakter és a zenei kifejezés folytonossága. Ez a klaviatúrán érzékelhető rendkívüli biztonságérzet minden bizonnyal kivételes alapozó képzés eredménye. Nem kétséges, hogy Nyikolaj Zverev szigorú és következetes pedagógiai módszerei alapvető szerepet játszottak Rahmanyinov technikai felkészültségének, fizikai kontrolljának és színpadi magabiztosságának kialakulásában.

Rahmanyinov felvételein több alkalommal is megfigyelhetők eltérések a lejegyzett kottaképtől. Ezek a módosítások azonban soha nem tekinthetők esetlegesnek vagy önkényesnek; minden esetben világos zenei és kifejezésbeli szándék húzódik mögöttük. Amikor dinamikai vagy előadói jelzéseken változtat, az egyértelműen arra utal, hogy az adott zenei szakasz karakterét vagy jelentését másként kívánja hangsúlyozni. Az ilyen interpretációs eltérések előadásában mindig következetesnek és zeneileg indokoltnak hatnak, a módosított megoldások pedig szervesen illeszkednek a teljes formai és kifejezésbeli koncepcióba.

Hasonló megfigyelés tehető a konkrét hangmódosítások esetében is. Rahmanyinov ilyenkor rendszerint nem a kompozíció alapvető szerkezetét változtatja meg, hanem egy-egy zenei gesztus vagy hangsúly jelentését árnyalja. Ezek a változtatások többnyire csupán néhány hangot vagy rövid szakaszt érintenek, és minden esetben megőrzik a mű eredeti karakterét és stiláris logikáját. Előadásában ezek az eltérések nem idegen testként jelennek meg, hanem a zeneszerzői gondolat természetes továbbformálásának hatnak.

A módosítások harmadik típusa az ismétlőjelek kezeléséhez kapcsolódik. Rahmanyinov felvételeinek jelentős részében bizonyosan szerepet játszottak a korszak technikai és időbeli korlátai abban, hogy bizonyos ismétléseket elhagyott. Ugyanakkor Alfred Swan visszaemlékezései alapján az is ismert, hogy Rahmanyinov több kompozíció esetében túlzottan hosszúnak vagy terjengősnek érzett egyes formai megoldásokat.²⁹ Ennek fényében az ismétlések elhagyása nem pusztán gyakorlati kényszerként értelmezhető, hanem bizonyos esetekben tudatos formai döntésként is, amely a zenei folyamat koncentráltabbá tételét szolgálta.

Rahmanyinov előadóművészetének egyik legmeghatározóbb sajátossága a zenei folyamatok irányának, lejtésének, valamint csúcspontjainak és mélypontjainak rendkívül tudatos megformálása. Játékában minden kifejezőeszköz – a dinamika, az agogika, az artikuláció, a hangszín és a szólamvezetés – ezt a strukturális gondolkodást szolgálja. Felvételein szinte kivétel nélkül pontosan érzékelhető, hogy az egyes zenei folyamatok milyen irányból indulnak, milyen feszültségi pontokon haladnak keresztül, és hová érkeznek meg.

A formai és dramaturgiai csúcspontokat Rahmanyinov minden esetben világosan kijelöli, ugyanakkor ezek megvalósítása nem sablonosan történik. A tetőpontok hangsúlyozása olykor erőteljes dinamikai fokozással és szélesebb időkezeléssel valósul meg, más esetekben viszont éppen az ellenkező irányból közelít: visszafogottabb dinamika, hirtelen összehúzott tempó vagy a hangzás elsötétítése révén hoz létre kiemelt jelentőségű pillanatokat.

Ez a sokrétűség arra utal, hogy Rahmanyinov számára a csúcspont nem pusztán hangerőbeli vagy technikai kérdés volt, hanem a zenei tartalom és karakter legintenzívebb megnyilvánulása. A különböző kifejezőeszközök alkalmazása ezért mindig az adott formai helyzet és zenei jelentés függvényében történik, ami előadásainak rendkívüli gazdagságát és dramaturgiai erejét eredményezi.

Kutatásom során Rahmanyinov előadóművészetének több, részben egymásnak ellentmondó értelmezésével találkoztam. Egyes megközelítések szerint ő az utolsó nagy romantikus zongorista, aki a kottaképet nem modern értelemben vett objektivitással kezeli, hanem improvizatív szabadsággal formálja a zenei anyagot. Más szakirodalmak és kortársi visszaemlékezések ezzel szemben kifejezetten modern szemléletű művészként írják le, aki

²⁹ Alfred Julius Swan, Katherine Swan: „Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part I”. *The Musical Quarterly*, (1944/1) Vol. 30 No. 1, 8.

a 20. századi hangszeres előadóművészet egyik úttörője volt, és rendkívüli pontossággal követte a zeneszerzői utasításokat.

A fennmaradt felvételek és elemzések alapján úgy tűnik, hogy e két megközelítés valójában nem zárja ki egymást. Rahmanyinov előadóművészetének egyik legfontosabb sajátossága éppen az a komplexitás, amely lehetővé teszi e látszólag ellentétes tendenciák egyidejű jelenlétét. Számára minden esetben a zenei mondanivaló elsődlegessége volt meghatározó. Azokban a művekben vagy szakaszokban, ahol a kompozíció karaktere és jelentése számára egyértelmű, szigorúan ragaszkodik a lejegyzett instrukciókhoz és a formai arányokhoz.

Ugyanakkor Rahmanyinov szemléletében a zene nem mechanikusan reprodukálható, egzakt rendszerként jelenik meg. Azokon a pontokon, ahol a zenei tartalom interpretációs szabadságot enged meg, előadói döntéseivel aktívan formálja a részleteket: módosíthat hangsúlyokat, időkezelést, artikulációt vagy akár bizonyos hangokat is. Ezek a változtatások azonban soha nem öncélúak, és nem irányulnak a szerzői szándék felülírására. Éppen ellenkezőleg: minden esetben a zenei jelentés erőteljesebb közvetítését szolgálják.

Rahmanyinov művészetében ezért egyszerre van jelen a 19. századi romantikus előadói szabadság és a 20. századi formai tudatosság, strukturális pontosság. Előadóművészete a múlt hagyományainak továbbélése, ugyanakkor egy modern interpretációs szemlélet előképe is. Talán éppen ez a kettősség teszi őt a zongoraművészet történetének egyik legkülönlegesebb és legnehezebben besorolható alakjává.

Bibliográfia

- Amis, John: „Dame Myra Hess.” *The Musical Times* 1990/Február 85.
- Barber, Charles F.: *Lost in the Stars. The Forgotten Life of Alexander Siloti*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2002
- Bertensson, Sergei: *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. New York: New York University Press, 1956
- Bowers, Faubion: *Scriabin, a Biography*. New York: Dover. 1996
- Brown, E. Edward: „JOHN FIELD...forgotten innovator of the nocturne...” *American Music Teacher*. 1970/November-December 23.
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press. 2003
- Dexter, Benning: „Remembering Siloti, a Russian Star.” *American Music Teacher*. 1989/Április-Május 18-21.
- Gál György Sándor: *Amerikai rapszódia (Gershwin élete)*. Budapest: Gondolat. 1971
- Gehl, Robin S.: *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918 – 43*. PhD disszertáció, University of Cincinnati, 2008.
- Fostle, D. W.: *The Steinway Saga: An American Dynasty*. New York: Scribner, 1995
- Keldis, Jurij Vszevolovodics: *Az orosz zene története*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1958.
- Hamilton, Kenneth: *Az aranykor után*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018. ford: Hamburger Klára
- Hankiss János: *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat. 1959
- Harrison, Max: *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London: Continuum, 2005.
- Leech-Wilkinson, Daniel: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), 2009 Utolsó megtekintés: 2026. 04. 07.
- Martyn, Barrie: *Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor*. New York: Ashgate, 2018
- N. N.: „Rachmaninoff is Here. Composer Escapes from Russia to America to Rest and Work.” *The New York Times*. 1918. november 13.
- N.N.: TAXATION: Publicity. *Time*, 1925. szeptember 14.
- N.N.: Music: Music’s Moneybags. *Time*, 1942. szeptember 21.
- Neuhaus, Heinrich Felix Gustavovics: *A zongorajáték művészete*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat. 1961
- Nichols, Roger: Alfred Cortot, 1877-1962. *The Musical Times* 1982/November 762-763.

Kovács Gergely Tamás:
Szergej Rahmanyinov előadóművészeti stílusa, zongoraművészi életútja

Norris, Geoffrey: „Rachmaninov in London”. *The Musical Times*, Vol. 134 No. 1802 (1993/4)
186-188

Norris, Geoffrey; Wright, Steve: „Rachmaninov, Sergey”. *BBC Music Magazine*, 2023/2
<https://www.classical-music.com/composers/sergey-rachmaninov/> utolsó megtekintés: 2023.
05.12.

Peres Da Costa, Neal: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New
York: Oxford University Press, 2012

Riesemann, Oskar von: *Rachmaninoff's Recollections Told To Oskar Von Riesemann*. New
York: Macmillan, 1934

Sadie, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan
Publishers Limited, 2001

Schonberg, Harold C.: *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster. 1963

Seroff, Victor: *Rachmaninoff*. New York: Books for libraries press, 1950.

Siloti, Alexander: „Leaves From a Virtuoso's Notebook.” *Etude Magazine* 1923/Augusztus,
511-512.

Siloti, Alexander: „Many Roads to Artistic Playing.” *Etude Magazine* 1923/Március

Swan, Alfred Julius; Swan, Katherine: „Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part I”. *The
Musical Quarterly*, (1944/1) Vol. 30 No. 1, 1-19

Swan, Alfred Julius; Swan, Katherine: „Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part II”. *The
Musical Quarterly*, (1944/4) Vol. 30, No. 2, 174-191

Taylor, Philip S.: *Anton Rubinstein: A life in Music*. Bloomington: Indiana University Press,
2007

Thames, Jack W.: „John Field: The Nearly Forgotten Irishman.” *American Music Teacher*
1981/Szeptember-Október 34-37.

Threlfall, Robert: *Rachmaninoff*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. 1973

Walsh, Stephen: „Sergei Rachmaninoff” 1873-1943. *Tempo*, No. 105 (1973/6) 12-21

Young, DAB: „Rachmaninov and Mafran's syndrome”. *British medical journal*
(1986/december 20-27) (1624-1626)

Zenkin, Konstantin: „The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire”. *Studia Musicologica
Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. ½, Franz Liszt and advanced Musical
Education in Europe: International Conference, (2001) 93-108
www.chasingthebutterfly.no utolsó megtekintés: 2026. 04. 18.