

LESCHÁK SÁNDOR

RAHMANYINOV VILÁGI KÓRUSMŰVEI

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és
művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

RAHMANYINOV VILÁGI KÓRUSMŰVEI

LESCHÁK SÁNDOR

TÉMAVEZETŐ: PAPP MÁRTA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Tartalomjegyzék

Rövidítések jegyzéke	II
Köszönetnyilvánítás	III
Előszó	IV
A vokális zene Rahmanyinov életművében	1
Lelkek kórusa	17
Hat kórusmű női- vagy gyermekkarra, zongorakísérettel op. 15	19
Dicsőség	19
Éjecske	23
Fenyőfa	25
Elszunnyadtak a hullámok	27
Rabság	29
Angyal	30
Csizmák	34
Pantyelej, a gyógyító	36
Tavaszi op. 20	41
Harangok op. 35	56
Három orosz népdal op. 41	79
Rahmanyinov világi kórusműveinek utóélete	88
Összegzés	92
Függelék – A Rahmanyinov által felhasznált szövegek és azok fordítása	94
Bibliográfia	126

Rövidítések jegyzéke

- Levelek I.: Apetyan, Zarui Apetovni (szerk): *Szergej Rahmanyinov. Lityeraturnoje naszlegyije*. I. kötet. Moszkva: Vseszozjuznoje Izdatyelsztvo, 1978.
- Levelek III.: Apetyan, Zarui Apetovni (szerk): *Szergej Rahmanyinov. Lityeraturnoje naszlegyije*. III. kötet. Moszkva: Vseszozjuznoje Izdatyelsztvo, 1980.
- Levelek 1955.: Apetyan, Zarui Apetovni (szerk): *Szergej Rahmanyinov. Piszma*. Moszkva: Goszudarsztvennoje Muzikalnoje Izdatyelsztvo, 1955.
- Palmieri: Palmieri, Robert: *Sergei Vasilevich Rachmaninoff. A Guide to Research*. New York: Garland, 1985.
- SB – JL: Bertensson, Sergei – Leyda, Jay: *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. New York: New York University Press, 1956. Új kiadása: Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Threlfall – Norris: Threlfall, Robert – Norris, Geoffrey: *A Catalogue of the Compositions of Sergei Rachmaninoff*. London: Scolar Press, 1982.
- Walker: Walker, Robert: *Rachmaninoff. His Life and Times*. Kent: Midas Books, 1980.

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt szeretnék köszönetet mondani konzulensemnek, Papp Mártának odaadó segítségéért, hasznos tanácsaiért. Köszönettel tartozom Frickun Jánosnak, aki segített a szükséges kották beszerzésében. Köszönöm a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye és az Országos Idegennyelvű Könyvtár és Zenei Gyűjtemény dolgozóinak segítségét, különösen Faragó Izabellának és Cseri Tibornénak – aki munkám befejezését sajnos nem érthette meg. Hálával tartozom Soproni Andrásnak és Reviczky Györgyinek, akik orosz fordításaimat ellenőrizték, illetve Klimkó Andreának angol fordításaim ellenőrzéséért. A kottapéldák szerkesztésében nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért köszönetet mondok Nyitrai Lászlónak és Molnár Viktornak. Hálás vagyok Czellecz Annának és Erdős Máriának, akik őszinte barátságukkal segítették munkámat. Köszönöm Édesapám támogatását, aki munkámhoz a nyugodt háttérrel biztosította. Továbbá köszönöm Édesapámnak, hogy 1982-ben, három évvel a születésem előtt az OKISZ Erkel Ferenc Vegyeskar tagjaként a kórus Nyugat-Németországi turnéján megvásárolta Szergej Rahmanyinov összes prelűdjének dupla bakelitlemezes felvételét Vladimir Ashkenazy előadásában. Soha nem felejttem el azt az élményt, amikor ezeket a műveket először hallottam gyermekkoromban. Ez adta számomra az első inspirációt ahhoz, hogy Rahmanyinov zenéjével foglalkozzak.

Leschák Sándor

Budapest, 2015. március 6.

Előszó

Szergej Rahmanyinov kevésbé ismert, mint vokális művek szerzője, pedig a zeneszerző életében mindig fontos szerepet játszott az énekhang. Rahmanyinov könnyedén és nagy élvezettel komponált dalokat, operákat, a cappella vagy kíséretes kórusműveket, valamint hosszú éveken keresztül dolgozott operakarmesterként. A zeneszerző jelentős művekkel gyarapította mind az egyházi, mind a világi karirodalmat. Disszertációm témájaként Rahmanyinov azon kórusműveit választottam, amelyek nem egyházi szövegekre íródtak. Ezek jelentős része máig a zenetudomány feltáratlan területéhez tartozik és a hangversenyéletben is ritkaságnak számít.

Munkám során az első akadályt a tárgyhoz tartozó összes kórusmű kottájának beszerzése jelentette. Amikor ez megtörtént, kiderült, azok némelyike több fontos kérdést vet fel, különösen az op. 15-ös *Hat kórusmű* esetében. Hamar hozzájutottam ugyan a ciklus 1976-os Muzika-kiadásához, de abban az első darab címe nem egyezett sem a szerzői katalógusokban, sem az általam ismert Valerij Poljanszkij-féle felvételen szereplő címmel, sőt a kottában a tétel teljes szövege eltért a hangzó anyagtól. Ekkor beszereztem az 1993-as holland kiadást, ami szintén az 1976-os Muzika-kotta szövegét közölte, majd az 1913-as bostoni kiadást, amiben a szöveg csak angolul szerepelt, ám ennek fordítása megfelelt az említett felvételen hallható szövegnek. Körbejárom a két változat problematikáját, írok azok meglétének okáról és eredetéről. A második darab költőjének vezetéknevét a két szerzői katalógus kétféleképpen írta. Az általam beszerzett kották alapján sem derült ki, a költő Ladizenszkij-e vagy Lodizenszkij. Bár számos magyar és angol nyelvű lexikonban, enciklopédiában próbáltam megtalálni a választ, nem jutottam eredményre. Végül Dalos Rimma költőné útmutatása alapján tudtam pontosítani. Amikor a harmadik darab szövegét lefordítottam, nem lehetett nem észrevenni azt a kísérteties hasonlóságot, amit Lermontov verse mutatott egy Heine vershez, ami Liszt Ferencet is megihlette. Az ezzel kapcsolatos kérdésekre irodalomtudományi tanulmányokban találtam meg a választ.

A *Harangok* esetében szintén több kérdés merült fel. Az első sarkalatos pontot a műfaji besorolás jelentette, amivel kapcsolatban sem a magyar, sem pedig az amerikai vagy az angol zenetudomány álláspontja nem egységes. A számos megnevezésben egy, ami közös – mindegyik megpróbálja különbözőképpen körülírni az orosz zenetudomány által használt terminológiáját. Mivel ezen körülírások egyike

sem kifejezetten szerencsés megoldás, én az orosz megnevezés átfordítását használom. A második gond abban mutatkozott, hogy a műnek hivatalosan két változata létezik, azonban már az eredeti verzió partitúrája több ossiát közöl, illetve a második változatot ugyancsak módosította később a szerző. Ezek a változtatások elsősorban a harmadik tétel kóruszólamait érintették. Számos lemezfelvételt meghallgattam, amelyek alapján megállapíthatjuk, az előadói gyakorlat az első változatot részesíti előnyben. Összevetem a különböző változatokat, elemzem az eltérések jellegét, próbálok választ találni azok okára.

A *Tavaszi* kantátában Rahmanyinov vezérmotívum technikát alkalmazott, ami azonban inkább idézi az orosz operák világát, mint a wagneri zenedrámáét. A *Tavaszi* motívumainak elnevezését követően igyekszem megfejteni, hogyan használja fel azokat a zeneszerző a vers értelmezésére.

A *Három orosz népdal* esetében csak arra vonatkozó információkat találtam, hogy Rahmanyinov hol és kitől hallotta azokat. Különösen sok adatot sikerült összegyűjtenem a harmadik népdal feldolgozásával kapcsolatban. Itt felmerült Nagyecsda Plevickaja népdalénekesnő neve, akit az Oroszországon kívüli zenetudomány csak Rahmanyinovval kapcsolatban említ. Megemlítem Plevickaja életének főbb állomásait, amelyek megvilágítják, miként találkozhatott a zeneszerző az énekesnővel New Yorkban és hogyan került sor egy közös produkció lemezfelvételére.

A *Pantyelej, a gyógyító* esetében Pantyelej név Szent Pantaleont takarja, akit a nyugati és az ortodox kereszténység egyaránt tisztel. Megemlítetem Nyikolaj Roerich hasonló című két képét – *Szent Pantaleon, a gyógyító*, illetve *Szent Pantyelejmon, a gyógyító* – amelyekkel véletlenül találkoztam; egyikkel a moszkvai Tretyakov Galériában, másikkal pedig a New York-i Roerich Múzeumban.

Bemutatok két rövid a cappella kórusművet, a *Lelkek kórusát* és a *Csizmák* című népdalfeldolgozást. Ezek kapcsán megemlítek még két művet – az egyik máig kiadatlan, a másik, egy népdalfeldolgozás, amit csak címről ismerhetünk, mivel annak kézírata elveszett.

Ismertetem Rahmanyinov összes világi karművének keletkezéstörténetét, elemzem azok formai felépítését. Igyekszem feltárni a műveken belüli motivikus összefüggéseket és rávilágítani a szerző más műveivel való motivikus kapcsolatokra. Függelékben közlöm a tárgyalt művek eredeti szövegét, azok általam készített

nyersfordítását, és amennyiben létezik, műfordítását. Az esetleges zeneszerzői szövegmódosításokról az elemzésekben teszek említést. A *Harangok* esetében egymás mellé állítom az eredeti Poe-költeményt és a Rahmanyinov által megzenésített Balmont-fordítást, mivel azok jelentős különbséget mutatnak. Hasonlóan járok el a *Hat kórusmű* harmadik tételénél, ahol közlöm azt a Heine-verset, amit Lermontov átdolgozott.

A Rahmanyinov-kutatás kapcsán érdemes néhány szót szólni a kották kiadóiról, hogy a művek utóéletét jobban nyomon tudjuk követni. A zeneszerző Oroszországban komponált művei a Jurgenson vagy a Gutheil kiadónál jelentek meg először. A Jurgenson kiadót 1918-ban államosították, a vállalat ekkor a „Государственное Музыкальное Издательство” (Állami Zeneműkiadó) nevet kapta, amit Muzgiznak rövidítettek. A kiadó 1964-től Muzika néven folytatta tevékenységét. A Gutheil kiadót Szergej Koussevitzky 1914-ben megvásárolta, és egybeolvasztotta az Edition Russe de Musique-kal. Koussevitzky az összeolvasztott vállalatot 1947-ben eladta a Boosey & Hawkesnak. Rahmanyinov 1925-ben megalapította a Tair kiadót – mozaikszó Tatyjana és Irina lányainak nevéből – Párizsban, saját és emigráns orosz szerzők művei kiadására. Ezek és a Boosey & Hawkeshoz került kották mindegyike megjelent később a Muzgiz/Muzika kiadónál.

Több mű megjelent a New York-i Carl Fischer, a szintén New-York-i Kalmus és a Miami-i Belwin & Mills és számos kisebb kiadó gondozásában. A Van Nuys, CA székhelyű Alfred Publishing Company gondozásában jelenleg elérhető Rahmanyinov összes zongoraműve – ezek a kották egytől egyig az imént említett amerikai kiadások reprintjei. A Mineola, NY székhelyű Dover Publications az orosz kiadások reprintjeit forgalmazza – kiadták a szerző több zenekari művét, dalait, zongoraműveinek jelentős részét. A karművekkel még bonyolultabb a helyzet. A zenekari kíséretes *Tavaszi kantáta* és *Harangok* poéma több kiadásban kapható. A többi kórusmű viszont igen nehezen hozzáférhető – különösen a kisebb, a cappella művek – annak ellenére, hogy azokból léteznek újabb kiadások. Bár az orosz kottákban találhatunk néhány nyilvánvaló hibát, még mindig azok a legmegbízhatóbbak.

A Bärenreiter kiadó és a „Российское Музыкальное Издательство” (Orosz Zeneműkiadó) közösen elkezdett dolgozni Rahmanyinov műveinek körülbelül ötven kötetesre tervezett kritikai összkiadásán, ám a munka meglehetősen lassan halad.

2013-ban lejárt a szerző halálától számított hetven éves jogdíj, ezért a Boosey & Hawkes és a Henle Verlag egyaránt új, urtext kiadásokon dolgozik, amelyek közül már több kötet forgalomba került. Amennyiben ez a munka változatlan ütemben halad, elképzelhető, hogy hamarosan az általam tárgyalt kórusművekből is új, színvonalas kiadások készülnek.

Rahmanyinovról máig nem jelent meg magyar nyelvű monográfia. Az élettörténetről főként a műismertetők előtt szereplő rövid áttekintések adnak meglehetősen nagyvonalú tájékoztatást. Jurij Keldis 1958-ban magyar nyelven is megjelent *Az orosz zene története* című könyvében olvashatunk valamennyivel bővebben a zeneszerzőről. Ez az írás korának politikai szellemét tükrözi – ma már csupán érdekességnek tekinthetjük. Mivel Rahmanyinov élete jelentős részét az Amerikai Egyesült Államokban töltötte, az amerikai zenetudomány különösen sokat foglalkozik az orosz művésszel. Ennek eredményeképpen számos színvonalas angol nyelvű monográfia született, amelyek angol nyelvterületen szinte bármely zeneműboltban széles választékban elérhetők.

Az orosz nyelvű Rahmanyinov-irodalom legnagyobb kincse a levelezés, ami a moszkvai „Государственное Музыкальное Издательство”-nál (Állami Zeneműkiadó, rövidítve Muzgiz) jelent meg Zarui Apetovni Apetyan szerkesztésében először 1955-ben, majd bővített, háromkötetes változatban 1978 és 1980 között, a moszkvai „Всесоюзное Издательство” (Össz-szövetségi Kiadó) gondozásában. Jurij Keldis 1973-ban publikált monográfiája több pontatlanságot tartalmaz.

Két katalógus készült, amelyek Rahmanyinov műveivel foglalkoznak – az egyik Robert Palmieri, a másik Robert Threlfall és Geoffrey Norris munkája. Ezek leghatékonyabban együtt használhatók. Míg a Threlfall – Norris katalógus lényegesen több információt közöl az egyes művekről, mint a Palmieri-féle, addig az utóbbiban megtalálható Rahmanyinov zongoraművészi és karmesteri repertoárja, illetve a saját lemezfelvételek és a zeneszerzőről 1985-ig megjelent tudományos munkák jegyzéke, azok rövid ismertetőjével. Egyik katalógus sem mentes apróbb pontatlanságoktól – ezeket írásom folyamán említtem majd.

Ezeken kívül számos különböző terjedelmű monográfia jelent meg angolul Rahmanyinovról. Geoffrey Norris és Robert Threlfall külön-külön publikálta saját Rahmanyinov-életrajzát, illetve Norris írta a Grove lexikon Rahmanyinov szócikkét.

Tömör, ám megbízható Patrick Piggott életrajzi könyve. Hasonlóan megbízható, jó forrásul szolgálnak Alfred Julius Swan zenetudós írásai – Swan személyesen ismerte Rahmanyinovot. Robert Walker 1980-ban kiadott biográfiája széles látókörű, olvasmányos írás, ám tartalmaz néhány helytelen állítást. Walker a Gergely- és Juliánusz-naptárak között következetesen tizenhárom nap különbséget számolt, pedig az eltérés 1900 előtt még csak tizenkét nap volt. Így jutott az író arra a következtetésre, hogy Rahmanyinov élete I. szimfóniája balul sikerült bemutatójának évfordulóján ért véget – ez az állítás hangzatos, de nem fedti a valóságot. Walker négy évvel később megjelentett egy javított, átdolgozott monográfiát. Igen hasznos Robert Cunningham 2001-ben megjelent Rahmanyinov bio-, bibliográfiája. Richard Sylvester 2014-ben publikálta Rahmanyinov összes dalának angol fordítását. Sylvester ebben írt minden dal keletkezéséről, párhuzamba állítva azokat a zeneszerző más műveivel.

A legkevésbé megbízható forrásnak Oskar von Riesemann 1934-ben megjelent *Rachmaninoff's Recollections* (Rahmanyinov visszaemlékezései) című biográfiája bizonyult. Riesemann korábban ismerte a zeneszerzőt, akivel 1930-ban találkozott ismét a franciaországi Clairfontain városában. Az író, aki szerette volna elkészíteni Rahmanyinov életrajzát, ekkor hívta meg a zeneszerzőt és feleségét a Luzerni-tó partján álló villájába. Rahmanyinovék elfogadták a meghívást és a táj, ahol már jártak nászútjuk során, annyira lenyűgözte őket, hogy a közelben ők is vásároltak egy telket. Az író és a zeneszerző között kötetlen beszélgetések zajlottak, amelyekből semmi sem került lejegyzésre.¹ Éppen ezért döbbsentette meg Rahmanyinovot, amikor 1933 nyarán megkapta Riesemann elfogadásra váró kéziratát, ami meg nem történt beszélgetéseket tartalmazott pontos idézetekként feltüntetve. Rahmanyinovot melleleg legjobban a könyv címe zavarta, amit Riesemann semmiképpen nem akart megváltoztatni, mivel azt a kiadó találta ki. A zeneszerző végül engedélyezte a kiadást tekintettel arra, hogy ha ezt nem tette volna, azzal jelentős anyagi kárt okoz Riesemannnak, aki akkoriban súlyos egészségügyi problémákkal küzdött.² A *Rachmaninoff's Recollections* valóban sok kitalált történetet tartalmaz, illetve pontatlanul közöl tényeket, mégis a szakirodalom

¹ Walker, 113.

² SB – JL, 300.

előszeretettel használja forrásként. Bertensson és Leyda könyvében is található néhány ebből származó idézet, de ezek zömmel olyan visszaemlékezések, amelyek feltételezhetően hasonló formában elhangzottak a zeneszerzőtől.

Munkám folyamán az általam leghitelesebbnek tartott Bertensson és Leyda-féle monográfiát használtam vezérfonalként – ennek összeállítását a zeneszerző özvegye, két lánya és Szofija Szatyina segítette. Ebben számos levélrészlet, kritika, illetve rokonok, barátok, kollégák visszaemlékezései megtalálhatók. Ha az abban szereplő Rahmanyinov-levélrészletek valamelyikét idézem, azt minden esetben orosz eredetiről fordítottam, mivel Bertensson és Leyda angol nyelvű fordításai nem minden esetben hűek az eredeti szöveghez. Az 1917 előtti oroszországi események dátumait a régi orosz, tehát a Juliánusz-naptár szerint adom meg, zárójelben közlöm azokat a Gergely-naptár szerint.

A vokális zene Rahmanyinov életművében

Szergej Vasziljevics Rahmanyinov 1873. március 20-án (április 1-én)¹ született a Novgorod melletti Onyegben, jómódú család harmadik gyermekeként. Az apai felmenők között több kiváló, bár nem hivatásos zenészt találunk – dédapja hegedült, nagyapja, Arkagyij Alekszandrovics Rahmanyinov és édesapja, Vaszilij Arkagyjevics Rahmanyinov kiválóan zongorázott. A zeneszerző nagyapja, akit fiatal korában John Field tanított zongorázni, zeneszerzéssel is foglalkozott.² Rahmanyinov mindig szívesen emlékezett vissza azokra az időkre, amikor gyermekkorában nagyapjával játszottak négykezeseket. Mivel a család hamar felismerte a kis Szergej ragyogó zenei képességeit, külön zongoratanárt fogadtak hozzá, Anna Ornatszkaja személyében, aki a Szentpétervári Konzervatóriumban végzett.

Rahmanyinovék élete boldogan zajlott, ám az 1882-es év szomorú fordulópontot jelentett, mivel az apa elherdálta a család összes vagyonát, ezért el kellett adniuk az onyegi birtokot, és egy szűkös lakásba költöztek Szentpétervárra. Ezzel egy időben az öt életben maradt gyermek közül – a hatodik, Varvara még csecsemőkorában meghalt – hárman torokgyíkfertőzést kaptak. Szergej és Vlagyimir túlélte a kórt, ám Szofija elhunyt. Az apa ezért magát hibáztatta és nem tudván megbirkózni lelkiismeretfurdalásával, elhagyta családját. Az anya, Lubov Petrovna Butakova így egyedül maradt pénz nélkül, négy gyermekkel. Vlagyimir katonai iskolába, Jelena bentlakásos iskolába ment, Szergej pedig Anna Ornatszkaja közbenjárására ösztöndíjat kapott a Szentpétervári Konzervatóriumba.

Ezután Rahmanyinov a nyarakat rendszeresen nagyanyja, Szofija Butakova Novgorod melletti birtokán, Boriszovón töltötte. Ezek a nyarak több szempontból jó hatást tettek a fiatal fiúra. Egyrészt Boriszovo hasonlított az eladott családi birtokra, így az ott töltött idő Rahmanyinovot az elmúlt családi idillre emlékeztette. Másrészt nagyanyja rendszeresen elvitte magával unokáját Novgorodba, ortodox katolikus egyházi szertartásokra. A város katedrálisának harangjátéka és a templomi kórusmuzsika Rahmanyinov életének legmeghatározóbb élményei közé tartoztak.

¹ A Gergely-naptár 1900 előtt tizenkét nappal előrébb járt, mint a Juliánusz-naptár, ám ez a különbség 1900-tól tizenháromra nőtt. A zeneszerző miután elhagyta hazáját, születésnapját április 2-án ünnepelte, tehát a tizenhárom napos különbséggel számolt.

² Patrick Piggott: *Rachmaninov*. (London: Faber and Faber, 1978.), 12.



1. kép Rahmanyinov tizenkét éves korában

A Szentpéterváron töltött idő már korántsem mondható ennyire felhőtlennek. A nagyváros forgataga magával ragadta Szergejt (1. kép), aki rossz társaságba keveredett, egyre jobban hanyagolta tanulmányait. A baj egyre csak fokozódott, ám erről a család nem tudott, mivel az élelmes gyermek gombamód szaporodó 1-es osztályzatait rendszeresen átjavította 4-esre. 1885-ben a tanév végén mindenre fény derült – Rahmanyinov minden tárgyából megbukott, és a konzervatórium igazgatója ki

akarta rúgni a fiút. Lubov Petrovna ekkor Szergej apai unokatestvéréhez, a Szentpétervárra ebben az időben visszatért Liszt-tanítványhoz, Alekszandr Iljics Zilotihoz (2. kép) fordult segítségért. Ziloti először megpróbálta elsimítani unokatestvére ügyét a konzervatóriumban – sikertelenül. Ezután Ziloti azt



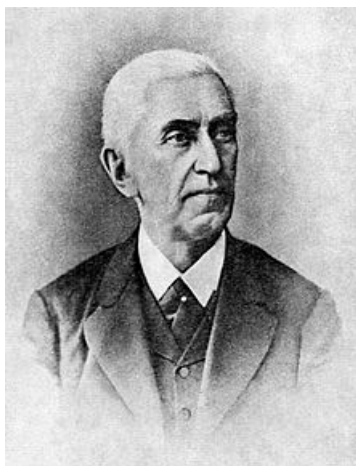
2. kép Alekszandr Iljics Ziloti

javasolta a családnak, küldjék Rahmanyinot a Moszkvai Konzervatóriumba az ő volt zongoratanárához, Nyikolaj Szergejevics Zverevhez.³

Bár a fiatal fiú nem lelkesedett ezért a lehetőségért, megnyugtatta az a tudat, hogy nem lesz egyedül. Időközben Jelena nővére énekelni tanult, és kiderült, ő is rendkívül tehetséges. Jelena 1885 nyarát nagynénje, Anna Privitkova voronyezsi birtokán töltötte, de még úton odafelé megállt Moszkvában, ahol énekelt a Bolsoj Színház meghallgatásán. Az operatársulat felvette a fiatal énekest, és már az őszi szezontól szerepeket ajánlottak neki. Jelena azonban nyár végén, mikor már elhagyni készült Voronyeszt, megbetegedett és váratlanul elhunyt vérszegénységben. Szergejt ez a hír különösen megrendítette. A két testvér otthon számos alkalommal muzsikált együtt. Jelena ismertette meg öccsével Csajkovszkij zenéjét – dalain keresztül.⁴ Ez is olyan élményt jelentett Rahmanyinov számára, ami később egész alkotó tevékenységét meghatározta.

³ Robert Walker: *Rachmaninoff. His Life and Times*. (Kent: Midas Books, 1980.), 13.

⁴ SB – JL, 7.



3. kép Nyikolaj Szergejevics Zverev

Rahmanyinov 1885 őszétől Moszkvában folytatta zenei tanulmányait, ahol nem mindennapi körülmények között élt – Ziloti ajánlására a kiváló módszeréről és rendkívüli szigoráról ismert Zverevnél (3. kép) lakott, aki úgy gondoskodott volt tanítványa unokatestvéréről, mintha saját fia lett volna, mindezt teljesen ingyen. Rahmanyinov mellett még két fiatal tanuló élt Zverevnél: Matvej Preszman és Leonyid Makszinov – az ő szülei viszont ezért borsos árat fizettek. Zverev házában virágzott a kulturális élet, akit nem csak a moszkvai, hanem az egész orosz művészi

élet legnagyobb alakjai látogattak rendszeresen. A három tanítványnak pedig minden ilyen alkalommal szerepelnie kellett.

1886 nyarát a három fiú a Krím-félszigeten töltötte mesterével, aki Nyikolaj Ladukin gondjaira bízta tanítványai zeneelmélet oktatását – így készítve fel őket Anton Sztjepanovics Arenszkij osztályába. Rahmanyinovnak annyira megtetszettek Ladukin órái, hogy életében először komponálni kezdett – egyik reggel egy kis zongoradarabbal lepte meg Preszmant, amit neki ajánlott.⁵ A következő évben több kisebb zongoramű és egy zenekari *Scherzo* született. 1888-ra Arenszkij számára világossá vált Rahmanyinov kiváló harmonizálási képessége, ezért áthelyezte az emelt szintű – zeneszerzőknek tartott – zeneelmélet csoportjába. Ugyanebben az évben kezdte meg az ifjú zeneszerző ellenpont tanulmányait Tanyejevnél, és Zverev Rahmanyinov konzervatóriumi zongoratanítását Zilotira bízta.⁶ 1888 őszén Rahmanyinov operakomponálásba kezdett *Esmeralda* címmel, Victor Hugo regénye, *A párizsi Notre Dame* alapján, ez azonban nem készült el.

Zverev nem nézte jó szemmel tanítványa új szokását – azt gondolta, a ragyogó képességekkel megáldott ifjú zongorista csak az időt pazarolja a komponálással. 1889-ben ez a nézeteltérés az addigi jó kapcsolat végzetes töréséhez vezetett. Rahmanyinov végül apai nagynénje, Varvara Arkagyjevna Szatyina családjához költözött. 1890 tavaszán született az első két dal – a *Я тебе ничего не*

⁵ SB – JL, 14.

⁶ Robert Walker 1980-ban kiadott monográfiájában tévesen Arenszkijt nevezi meg Rahmanyinov ellenponttanárának és Tanyejevet zeneelmélettanárának.

скажу (Semmit sem mondok neked) Mihail Jurjevics Lermontov, az *У врат обители святой* (A szent kolostor kapujában) pedig Afanaszij Afanaszjevics Fet azonos című versének megzenésítése. Ugyancsak ebben az időben keletkezett az első kórusmű, a *Deus meus* kezdetű hatszólamú motetta. Robert Walker ennek a darabnak a keletkezését a zeneszerző egyházzene iránti korai érdeklődésével magyarázza, és azt állítja, a *Deus meus* kétségtelenül a Boriszovón töltött nyarak emléke ihlette.⁷ Ez az állítás nem állja meg a helyét, mivel Rahmanyinov ortodox katolikus hívő lévén nyilvánvalóan nem vallási meggyőződésből választott egy római katolikus liturgián – húsvét negyedik hetén – elhangzó offertóriumot.⁸ A *Deus meus* egy fúgavizsgára írt tanulmánydarab, aminek szövegét valószínűleg Tanyejev jelölte ki.

1890 nyarat Rahmanyinov a Szatyin család birtokán töltötte Ivanovkán, ahová újabb unokatestvérek érkeztek. A három lánytestvér – Natalja, Ljudmila és Vera Szkalon – közül mindenki zenélt, ezért sokat muzsikáltak együtt a fiatal zeneszerzővel, aki hatkezes zongoraműveket komponált számukra. Verának, aki iránt gyengéd érzések is fellobbantak Rahmanyinovban, egy románcot írt csellóra és zongorára és egy dalt Afanaszij Afanaszjevics Fet *В молчаньи ночи тайной* (A titokzatos éji csendben) című versére, ami aztán kis átdolgozás után bekerült az 1892 és 1893 között készült op. 4-es dalok közé. Ugyancsak ebben az évben készült egy újabb dal, Nyikolaj Porfirjevics Grekov *Опять встrepенулось ты, сердце* (Újra felriasztottál te, szív) kezdetű versére.

A következő évben Rahmanyinov lehetőséget kapott, hogy *Deus meus* kezdetű motettáját bemutathassa a konzervatórium kórusával. Erre a vizsgahangversenyre 1891. február 24-én (március 8-án) került sor – a zeneszerző ekkor lépett fel először karnagyként. A szereplés némileg csalódást okozott a zeneszerzőnek, aki nem igazán szerette ezt a művét, viszont a *Manfred* című zenekari szvitjével, amit bemutatni tervezett, nem készült el. Ebben az évben Rahmanyinov jelentős hangszeres műveket komponált. Ekkor készült az op. 1-es fisz-moll zongoraverseny, egy d-moll szimfóniatétel – ez nem azonos a későbbi op. 13-as d-moll szimfóniával – és a *Князь Ростислав* (Rosztyiszlav herceg) című szimfonikus költemény, amit Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj azonos című verse ihletett.

⁷ Walker, 20.

⁸ Béres György (szerk.): *Kulcs a Graduáléhoz. A Graduale Romanum énekszövegei latinul és magyarul.* (Budapest: Szent István Társulat, 2005.), 127.

Ezek és két kisebb zongoramű – az F-dúr prelúd és a hatkezes *Románc*, amit a Szkalon testvéreknek ajánlott – mellett vokális művek is születtek. Az énekhangra és zongorára komponált művek között két dalt, három monológot és egy népdalfeldolgozást találunk. A dalok közül az első a *C'était en avril* (Ez áprilisban történt) Edouard Pailleron versére, a második a *Смеркалось* (Szürkület) Alekszej Tolsztoj költeményére. A három monológ közül kettő Puskin *Borisz Godunov*jából, míg a harmadik Lermontov *Álarcosbálj*ából dolgoz fel egy-egy részletet. A *volgai hajósok dalaként* ismert *Грянем Ухнем* kezdetű népdalt Rahmanyinov három évvel később, 1894-ben komponált op. 11-es *Hat négykezes zongoraművének* harmadik darabjában újra feldolgozta – ott *Русская песня* (Orosz dal) címmel.

A zeneszerző addigi életének egyik legjelentősebb művét, az *Aljeko* című egyfelvonásos operát 1892-ben írta, záróvizsgájára. Az *Aljeko* Puskin *Cigányok* című elbeszélő költeménye alapján készült, Vlagyimir Ivanovics Nyemirovics-Dancsenko librettójára. Rahmanyinov mindössze két hét alatt befejezte az opera komponálását és hangszerelését – erre Arenszkij megjegyezte: „Nos, ha továbbra is ilyen ütemben dolgozik, huszonnégy [sic!] felvonást tudna komponálni évente!”⁹ Az opera nagy sikert aratott a vizsgán. A fiatal zeneszerző nemcsak, hogy dicséretes ötös (5 +) osztályzatot kapott a bíráló tanároktól, hanem még Zverev is félrehívta volt tanítványát, elhalmozta jókívánságaival, majd levette aranyóráját, és neki ajándékozta. Zverev ezen felül segített Rahmanyinovnak az *Aljeko* publikálásában a Gutheil kiadónál. Az ifjú művész a Nagy Aranyérmert nyerte el diplomája mellé, amit a Moszkvai Konzervatórium történelmében addig két tanítvány kapott meg – Szergej Ivanovics Tanyejev és Arszenyij Nyikolajevics Korescsenko. Ugyanebben az évben készült el a szerző egy rövid, ám ikonikus műve, az op. 3-as *Morceaux de fantaisie* sorozat második darabja, a cisz-moll prelúd. Ebben az évben ismerkedett meg Rahmanyinov a Lodizenszkij házaspárral, akikkel baráti kapcsolata alakult ki. Anna Alekszandrovna Lodizenszkaja több verset ajánlott a zeneszerzőnek megzenésítésre. Szintén ekkori keltezésű három dal az op. 4-es sorozatból. Az *О нет, молю, не уходи!* (Ó ne, kélek, ne hagy el!) ajánlása Anna Alekszandrovna Lodizenszkajának szól, a *He поёт, красавица, при мне* (Ne énekelj nekem, szépség) ajánlása pedig Natalja Szatyinának.

⁹ SB – JL, 45.

1893. április 27-én (május 9-én) Ippolit Karlovics Altanyi vezényletével a Bolsoj Színházban bemutatásra került az *Aljeko*. A próbákon Csajkovszkij is részt vett és tanácsokkal látta el ifjú kollégáját.¹⁰ Ebben az évben Rahmanyinov két olyan művet írt, amelyek gyermekkori, a novgorodi katedrálishoz fűződő emlékeit idézik. A kézzongorás op. 5-ös *Fantázia* (I. szvit) harmadik és negyedik tétele a katedrális harangjátékát idézi, az opusz-szám nélküli *В молитвах неусыпающую* (A szüntelenül imádkozó) kezdetű a cappella vegyeskari egyházi koncert pedig a szertartásokon elhangzott kórusmuzsika hatását mutatja. Ezt a kórusművet a Moszkvai Szinódus Kórusa mutatta be 1983. december 12-én (december 24-én). Ebben az évben nyolc dalt írt Rahmanyinov, ezek közül kettő kiegészíti az op. 4-es sorozatot hat dallá, a maradék hat pedig az op. 8-at alkotja.

1894-ben a zeneszerző Byron *Don Juanja* alapján vázlatokat készített *Két epizód à la Liszt* címmel, ám ez a mű befejezetlen maradt. Ugyanekkor Alekszej Tolsztoj *Don Zsuanjának* két részletét is megzenésítette Rahmanyinov – az egyik a *Хор духов* (Lelkek kórusa) a cappella vegyeskarra, a másik a *Песня соловья* (A csalogány dala) vegyeskarra zongorakísérettel. Az ebben az évben komponált op. 12-es *Capriccio* zenekarra ajánlása Pjotr Viktorovics Lodizenszkijnek szól. A következő év nagy részében Rahmanyinov I. szimfóniáján dolgozott. Az op. 13-as d-moll szimfónia ajánlásában a szerző csak az A. L. monogramot tünteti fel, ami feltehetően Anna Lodizenszkaját fedi. Ez a mű is a gyermekkori templomi szertartások hatását mutatja – az I. szimfóniában tradicionális orosz egyházi dallamok kerültek feldolgozásra.

Az 1896-ban komponált művek jelentős része vokális zene. Tizenkét dal alkotja az op. 14-et – ezek közül a *Весенние воды* (Tavaszi vizek) ajánlása Rahmanyinov első zongoratanárának, Anna Ornatszkajának szól.¹¹ A 15-ös opusz-szám alatt hat kórusmű szerepel női- vagy gyermekkarra zongorakísérettel. Rahmanyinov ebben az évben több ismerősének megmutatta I. szimfóniája

¹⁰ SB – JL, 54.

¹¹ 1961-ben a Magyar Népművelési Intézet kiadásában 15.718-as számon megjelent ennek a dalnak a nőikari átírata magyar nyelven, Rossa László fordításában. A zongorakíséret itt teljesen, a szoprán szólam pedig majdnem változatlan az eredeti dalhoz képest, csak néhány magas hang került alacsonyabb regiszterbe. Az osztott alt szólam a zongorakíséret zenéjéből építkezik. Az átdolgozás színvonalas munka, ám a kottában nincs feltüntetve az átdolgozó neve, sem pedig az, hogy ez a darab eredetileg nem nőikarra íródott.

partitúráját. Tanyejev nem mondott túl biztató véleményt: „Ezek a dallamok petyhüdtek, színtelenek – semmit sem lehet velük kezdeni.”¹² A következő évi szentpétervári bemutató próbáit hallva Rimszkij-Korszakov ugyancsak határozott nemtetszését fejezte ki az új művel kapcsolatban. A baljós előjelek Rahmanyinov életének legnagyobb kudarcához vezettek. A szimfónia, amit Glazunov mutatott be 1897. március 15-én (március 27-én), megbukott. Az eddig töretlen sikerű fiatal zeneszerző a hangverseny után rendkívül éles kritikát kapott – különösen Cui-tól. A balsikerű bemutató mélyen érintette Rahmanyinovot, aki azonban nem sokkal később másodkarmesteri állásajánlatot kapott Szavva Mamontovtól. Mamontov (4. kép) gazdag kereskedőként mindig nagyvonalúan támogatta a művészetet – 1897-ben



4. kép Szavva Mamontov

elhatározta, hogy új operatársulatot alapít Moszkvában. Rahmanyinov örömmel elfogadta ezt az ajánlatot és Glinka *Életünket a cárért* című operáját választotta operakarmesteri debütálásra. Az opera partitúrájának tanulása közben a komponálási tevékenység a szimfónia átdolgozására irányult. Bár Rahmanyinov már leadta a kéziratot a Gutheil kiadónál és azért pénzt is kapott, most visszakérte munkáját. Ebben az évben készült egy kézzongorás változat a szimfóniából, ám a szerző ezután félretette a

partitúráját, amiről 1917-ben hozta meg a végső ítéletet: „A szimfóniát senkinek sem fogom megmutatni és a végrendeletemben megtiltom majd, hogy azt bárki láthassa...”¹³

Rahmanyinov 1897 őszén megkezdte tevékenységét az újonnan alakult operatársulatban, de a tervezett Glinka opera helyett végül Saint-Saëns *Sámson és Delilájával* debütált október 12-én (október 24-én). Ez az előadás alapvetően kedvező fogadtatásban részesült, de a *Русское слово* (Orosz szó) című újság kritikája úgy fogalmazott: „Bár érezhettük [Rahmanyinov] e mű iránt érzett odaadó szeretetét, ugyanakkor igen kevés tapasztalata is meglátszott, amivel valószínűleg

¹² SB – JL, 70.

¹³ Levelek 1955., 480.

nem egy kellemetlen pillanatot okozott az énekeseknek.”¹⁴ Mamontov azonban bőven adott lehetőséget Rahmanyinovnak a kritikában hiányolt tapasztalatok megszerzésére – a zeneszerző még ebben az évadban olyan operákat vezényelt, mint Dargomizsszkij *Ruszalkája*, Bizet *Carmenje*, Rimszkij-Korszakov *Májusi éje*, Szerov *Rognyedája* és Versztovszkij *Aszkold sírja*. A sok munka meghozta eredményét, a kritikák egyre nagyobb elismeréssel írtak Rahmanyinov karmesteri tevékenységéről.

Az 1898-as évben a zeneszerző opera repertoárja tovább bővült és maga is egy újabb opera komponálásának gondolatával foglalkozott Shakespeare *II. Richárd* című drámája alapján, amit Modeszt Iljics Csajkovszkij – Pjotr Iljics Csajkovszkij író öccse – ajánlott neki. Rahmanyinov Modeszt Csajkovszkijt kérte meg a librettó megírására, de Csajkovszkij ehelyett Dante *Isteni színjátékának* első részéből, a *Pokolból* készített librettóját küldte el a zeneszerzőnek, *Francesca da Rimini* címmel.¹⁵ Ez a szöveggönyv elnyerte Rahmanyinov tetszését, de a komponáláshoz nem fogott hozzá. Ennek az évnek az őszén Ziloti nagy hangversenykörútra indult, állomásai között számos európai ország és az Amerikai Egyesült Államok szerepelt. Koncertjei alkalmával eljátszotta unokatestvére cisz-moll prelűdjét, ami mindenhol



5. kép Fjodor Saljapin

hatalmas sikert aratott. Ennek hatására a mű szerzője meghívást kapott a következő évre Angliába karmesterként és zongoraművészként – ezzel kezdődött Rahmanyinov nemzetközi karriere.

1899-ben sor kerül az *Aljeko* szentpétervári bemutatójára, a címszerepet Fjodor Saljapin (5. kép) énekelte. Saljapin ekkor Mamontov társulatában énekelt és Rahmanyinovot lenyűgözte a fiatal énekes művészete; a két zenész között életre szóló barátság szövődött. A komolyabb zeneszerzői tevékenység továbbra is szünetelt.

Tervben volt egy második zongoraverseny és a *Francesca da Rimini* komponálása, de mindkét mű kidolgozása egyre csak halasztódott. Ugyanakkor több kisebb mű keletkezett ebben az évben – egy opusz-szám nélküli g-moll fantáziadarab zongorára, egy szintén opusz-szám nélküli dal Pjotr Andrejevics Vjazemszkij *Икалось ли*

¹⁴ SB – JL, 78.

¹⁵ SB – JL, 82.

meőe? (Vajon emlegettél?) című versére, amit a zeneszerző Natalja Szatyinának ajánlott. Ugyancsak ebben az évben készült két rövid a cappella vegyeskarra írt kórusmű – az első, az *V epam* (A kapuban) egy orosz, a második, a *Чоботы* (Csizmák) egy ukrán népdal feldolgozása. Az első darab kézírata megírása után nem sokkal elveszett. Az 1899-es év legjelentősebb műve egy dal Alekszej Nyikolajevics Apuhtyin *Судьба* (Sors) című versére, aminek ajánlása Saljapinnak szól. A dalt Beethoven V. szimfóniájának sors-motívuma ihlette.

Rahmanyinov és Saljapin lehetőséget kapott, hogy látogatást tegyenek Lev Tolsztojnál, az író otthonában. Bár a zeneszerző szimfóniája balul sikerült bemutatója után nem sokkal már járt Tolsztojnál és ez a látogatás frusztráló élményt jelentett számára, mégis úgy döntött, ismét elmegy az íróhoz. A második találkozással 1900. január 9-én (január 22-én) került sor. Saljapin így emlékezett erre az alkalomra:

Tolsztoj megkérte Rahmanyinovot, játsszon neki valamit saját művei közül. Már nem emlékszem, mit játszott. Túlságosan izgalomban tartott az a gondolat, hogy rám kerülhet majd a sor. Nyugtalanúságot növelte, mikor Tolsztoj nyíltan megkérdezte Rahmanyinovtól: „Mondja, kell bárkinek is az efféle zene?” Aztán engem is megkért, hogy énekeljek. Emlékszem, a *Sorsot* énekeltem, azt a dalt, amit Rahmanyinov akkoriban írt... Rahmanyinov kísért. Megtettünk mindent, ami tőlünk telt, hogy Tolsztoj a lehető legjobb előadásban hallhassa a dalt, de nem tudtuk, sikerrel jártunk-e. Tolsztoj nem szólt semmit. Aztán, akárcsak az előbb megkérdezte: „Milyen zenére van a leginkább szüksége az embereknek – akadémikus vagy népies zenére?”¹⁶

Tolsztoj megjegyzései igen rosszul hatottak Rahmanyinovra, aki azoktól minden alkotókedvét elvesztette. Szatyinék elhatározták, segítenek rokonukon, és még ebben a hónapban megszervezték egy találkozót dr. Nyikolaj Dahl pszichológussal, aki hipnózissal kezelte betegeit. A zeneszerző rendszeresen járt dr. Dahl kezeléseire, amelyek hamar meghozták a kívánt eredményt. Rahmanyinov a nyár első felét Saljapinnal töltötte – először Jaltára utaztak, ahol az énekes értesült arról, hogy a milánói Scalába kapott meghívást Boito *Mefisztoléj*ának címszerepére. Saljapin felajánlotta barátjának, kísérje el őt Olaszországba és segítsen neki az új szerep

¹⁶ SB – JL, 88.

megtanulásában. A két muzsikus először a Ligur-tenger partján fekvő Varazzében bérelt házat, majd az operaszerepre való felkészülés után Milánóba utaztak. Az olasz út alatt a zeneszerző újra komponálni kezdett – megírta a *Пантелей – целитель* (Pantyelej, a gyógyító) című a cappella vegyeskari művét Alekszej Tolsztoj versére,¹⁷ emellett vázlatokat készített a *Francesca da Rimini* című operájához, az op. 17-es II. szvitjéhez két zongorára és az op. 18-as II. zongoraversenyének második és harmadik tételéhez. Rahmanyinov július közepén visszatért Oroszországba, és a nyár hátralévő részét Jelena Julijejna Kreutzer – egy zongoratanítványa – családjánál töltötte Krasznyenkojében, ahol kidolgozta az Olaszországban készített vázlatait – az operáét leszámítva.¹⁸ Rahmanyinov már december 2-án (december 15-én) bemutatta új zongoraversenye két elkészült tételét Ziloti vezénylete alatt, Moszkvában. Említésre méltó az a tény, hogy mindkét tétel tartalmaz egy-egy önidézetet – a



6. kép Dr. Nyikolaj Dahl

második tétel kezdete az 1891-ben komponált hatkezes *Románcot* idézi, míg a harmadik tétel egyik témáját az 1893-ban írt *В молитвах неусыпающую* (A szüntelenül imádkozó) kezdetű egyházi koncertből kölcsönözte a szerző. Az első tétel csak a következő év tavaszán készült el, annak bemutatójára 1901. október 27-én (november 9-én) került sor, ismét Ziloti vezénylete alatt, Moszkvában. Az új mű nagy sikert aratott. A c-moll zongoraverseny ajánlása dr. Nyikolaj Dahlnak (6. kép) szól, aki egyébként kiválóan brácsázott. Egy 1928-as bejrúti hangversenyen az orvos zenekari tagként részt vett a neki ajánlott mű

előadásában. Az 1901-es évben a c-moll zongoraverseny első tételén kívül az op. 19-es g-moll cselló-zongora szonáta és a későbbi op. 23-as sorozatba bekerülő g-moll

¹⁷ Rahmanyinov 1917. április 13-án (április 26-án) Aszafjevnek írott levelében a *Pantyelej, a gyógyító* keletkezési dátumánál 1900. június-július szerepel. Ennek ellenére Robert Threlfall és Geoffrey Norris katalógusukban e mű keletkezését 1901. április-májusra datálják, a Palmieri-féle katalógusban is 1901 körül szerepel, ellenben Keldis monográfiájában 1899-et ír. Nem látom okát kétségbe vonni Rahmanyinov levelének hitelességét, de ha azt mégis megtesszük, Keldis állítását tartom a legvalószínűtlenebbnek.

¹⁸ Richard Sylvester: *Rachmaninoff's Complete Songs. A Companion with Texts and Translations.* (Bloomington: Indiana University Press, 2014.), 104.

prelúd készült el. Az 1902-es év az op. 20-as bariton szólóra, kórusra és zenekarra írt *Tavaszi* kantáta komponálásával kezdődött, amit tizenegy dal követett, amelyek az 1899-ben komponált *Судьба*-val (Sors) alkotják az op. 21-et. Ezen darabokat a közönség és a kritika egyaránt elismeréssel fogadta. Rahmanyinov és Natalja Szatyina (7. kép) 1902. április 28-án (május 11-én) házasságot kötött.



7. kép Rahmanyinov és Natalja Szatyina

A zeneszerző 1903-as év első felében Ziloti közbenjárására számos orosz városban fellépett, illetve lehetőséget kapott II. zongoraversenyének bemutatására Bécsben. Ezen a nyáron született meg a fiatal házaspár első lánya, Irina. 1903 telén készült el az op. 22-es *Variációk egy Chopin-témára*, ám ez a zongoramű nem részesült teljesen pozitív fogadtatásban. Az év végén Rahmanyinov elolvasta Puskin *Скупой рыцарь* (A fukar lovag) című drámáját. A történet magával ragadta a zeneszerzőt – a főhős saját apjára emlékeztette – és elhatározta, operát ír abból. *A fukar lovag* (op. 24) 1904. februárban készült el – egy rövid egyfelvonásos opera formájában. Nyáron Rahmanyinov befejezte másik operáját is, a *Francesca da Rimini*t (op. 25). Szeptembertől a zeneszerző a Bolsoj Színháznál kapott karmesteri állást. Az 1905-ös évben Rahmanyinovot főként karmesteri tevékenysége kötötte le, komponálásra nem jutott ideje. A két új operát a Bolsoj Színház társulata mutatta be a szerző vezényletével 1906. január 11-én (január 24-én).

Az 1905/1906-os évad végén a Rahmanyinov család Firenzébe utazott nyaralni. Itt a zeneszerző egy újabb opera komponálását tervezte a francia író, Gustave Flaubert *Salammbô* című regénye alapján. Rahmanyinov kidolgozta a történet forgatókönyvét, ami alapján először Alekszandr Petrovics Szvobogyin költőt kérte fel a librettó megírására. Szvobogyin munkája nem nyerte el a zeneszerző tetszését, aki aztán Mihail Akimovics Szlonovra bízta ezt a feladatot. Rahmanyinovék júliusban visszatértek Oroszországba – ebben nagy szerepet játszott lányuk megbetegedése –, és a nyár hátralévő részét a család ivanovkai nyaralójában töltötték. Itt ugyan Rahmanyinov több jelenetet megzenésített, a munkát végül félbehagyta és az operát soha sem fejezte be. A *Salammbô* írása mellett tizenöt új dal született, ezek alkotják az op. 26-ot. A család novemberben Drezdába utazott, ahol a

zeneszerző újabb opera írásába kezdett Maurice Maeterlinck *Monna Vanna* című színműve alapján. A szöveggönyvet ismét Mihail Szlonov készítette. A komponálás gyorsan haladt – 1907. április közepére már a teljes első felvonás elkészült zongorakivonatban, de már a második felvonáshoz is készültek vázlatok. Rahmanyinov azonban megtudta, hogy a *Monna Vanna* jogát az operának való felhasználásának kizárólagos jogát már megkapta Henri Février francia zeneszerző. Rahmanyinov ekkor felfüggesztette az opera komponálását.¹⁹

Az 1907-es év első felét Rahmanyinov Drezdában töltötte, ahol megírta d-moll zongoraszonátáját (op. 28), illetve vázlatokat készített II. szimfóniájához. A zeneszerző Drezdából elutazott Párizsba, ahol bemutatta II. zongoraversenyét és *Tavaszi* kantátáját, illetve találkozott Rimszkij-Korszakovval és Szkrjabinnal. Ezt követően Rahmanyinov visszautazott Oroszországba feleségéhez, Ivanovkára, ahol megszületett második lányuk, Tatjana. Az elkövetkezendő néhány évben a vokális művek komponálása háttérbe szorult, helyette olyan nagy instrumentális művek születtek, mint a II. szimfónia (op. 27), az *Остров мёртвых* (A holtak szigete) szimfónikus költemény (op. 29) és a III. zongoraverseny (op. 30), amit Rahmanyinov az 1909-es amerikai turnéjára írt. A d-moll zongoraverseny első tételének fő témájáról Joseph Yasser zenetudós azt állította, annak alapja egy régi orosz ortodox liturgikus dallam. Rahmanyinov ezt 1935. április 30-án Yassernek írott levelében cáfolta, ám a zenetudós továbbra is úgy gondolta, a zeneszerző egy 1893-ban hallott dallamot idéz művében – még ha ez részéről nem is tudatos.²⁰ Említésre méltó még a zeneszerző Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkijnek küldött levele 1908. október 14-én, Drezdából, ami egy dal.

Rahmanyinov Morozovnak 1910. július 31-én (augusztus 13-án) írott levelében számolt be újabb művéről, az a cappella vegyeskarra komponált *Aranyhajú Szent János liturgiájáról* (op. 31). A szerző azt írta, régóta foglalkoztatta a liturgia megzenésítésének gondolata. A komponálás gyorsan haladt és ebben sok öröme telt Rahmanyinovnak, nem úgy, mint az op. 32-es prelűdök írásában, amelyek szintén ekkor keletkeztek.²¹ A liturgiát a Moszkvai Szinódus Kórusa mutatta be

¹⁹ Walker, 58.

²⁰ Robert Cunningham: *Sergei Rachmaninoff. A Bio-biography*. (Westport, CT: Greenwood Press, 2001.), 127.

²¹ Levelek 1955., 395.

1910. november 25-én (december 8-án) Moszkvában, majd 1911. március 11-én (március 24-én) Szentpéterváron Nyikolaj Mihajlovics Danyilin vezényletével. Az előadáson a szoprán szólót az akkor még gyermek Szergej Alekszejevics Zsarov énekelte, akiből később híres karnagy lett – ő alapította a máig is fennálló Doni Kozák Kórust.²² Az 1911. március 25-én (április 7-én) a szentpétervári Mariinszkij Színházban rendezett Ziloti-matinékoncerten a szerző vezényelte új művét, amit az operaház kórusa adott elő – ezen az előadáson csak 12 tétel hangzott el. Az 1911-es évben elkészült az op. 33-as *Etudes-tableaux* sorozat, amit a szerző mutatott be december 18-án (december 31-én) Moszkvában az op. 32-es prelűdökkel együtt.



8. kép Marietta Szergejevna Saginyan

1912 februárjában az akkor még csak 23 éves költőnő, Marietta Szergejevna Saginyan (8. kép) levelet küldött Rahmanyinovnak, akit akkor még személyesen nem ismert. A fiatal költőnő nem fedte fel nevét, levelét mint *Re* írta alá – a szolmizációs hang után. Saginyan verseket küldött a zeneszerzőnek, amelyek egy részét Rahmanyinov megzenésítette. Ezek alkotják a tizennégy dal tartalmazó op. 34-es sorozat gerincét. Ezekből tizenhárom 1912 júniusában, a tizennegyedik dal, a híres *Вокализ* (Vokalíz) pedig 1915 szeptemberében készült. Az első dalt, ami Puskin *Мюза* (Múzsza) című

versére íródott, Rahmanyinov „Re”-nek ajánlotta. További négy dal ajánlása szól Saljapinnak és ötét Leonyid Vitaljevics Szobinov énekesnek. A „Re”-vel való levelezés egészen 1917 novemberéig tartott.

Ugyancsak 1912-ben újabb névtelen levél érkezett a zeneszerzőnek – ismét egy fiatal hölgytől, Marija Danyilovától, aki szintén egy verset ajánlott Rahmanyinov figyelmébe. Ez a vers Edgar Allen Poe *A harangok* című költeménye volt Konsztantyin Dmitrijevics Balmont fordításában, amit a zeneszerző a következő évben megzenésített – ebből született az op. 35-ös *Колокола* (Harangok) poéma kórusra, szoprán, tenor, bariton szólóra és zenekarra. A *Harangok* hangszerelésével egy időben keletkezett a II. zongoraszonáta, ami az op. 36-os számozást kapta.

²² SB – JL, 171.

1914. április 30-án (május 13-án) a zeneszerző Marietta Saginyannak Ivanovkáról küldött levelében érdeklődött a költőnőtől, tudna-e küldeni neki egy jó fordítást Shakespeare *Lear királyából*, mivel szeretett volna abból megzenésíteni egy jelenetet a költő születésének 350. évfordulója alkalmából.²³ Ez a terv azonban nem valósult meg, még csak vázlatok sem készültek. Ebben az évben csupán egyetlen opusz-szám nélküli zongorakíséretes dal született János evangéliumából a 15. fejezet 13. versére – „Больши сея любви никто же имеет, да кто душу свою положит за други своя” (Nincsen senkiben nagyobb szeretet annál, mintha valaki életét adja az ő barátaiért).²⁴

1915. január vége és február eleje között alig két hét alatt készült el az op. 37-es *Всенощное двение* (Éjjeli virrasztás) a cappella vegyeskarra. Ez a mű Sztjepan Vasziljevics Szmolenszkij, az orosz egyházzene tekintélyes szakértője emlékére íródott, aki számos régi kézirattal ismertette meg Rahmanyinovot.²⁵ A *Всенощное двение* (Éjjeli virrasztás) a kolostorokban ünnepnapok alkalmából egész éjjel át tartó szertartásra készült. Az orosz ortodox liturgia szabályai szerint bizonyos tételekben tradicionális egyházi dallamokat kellett használni. A tizenöt tételből álló szertartásból öt teljesen önálló kompozíció – az első, a *Приидите, поклонимся* (Jertek, imádjuk), a harmadik, a *Блажен муж* (Boldog ember), a hatodik, a *Богородице дево, радуйся* (Üdvözlégy Mária), a tizedik, a *Воскресение Христово видевше* (Látván Krisztus feltámadását) és a tizenegyedik, a *Величит дума моя Господа* (Magasztalja az én lelkem az Urat) tétel. A második, a *Благослови, душе моя* (Áldjad én lelkem az Urat) és a tizenötödik, a *Взбранной воеводе* (Az Istenszülőnek) tétel görög dallamok feldolgozása. Kijevi dallamok alapján íródott a negyedik, a *Свете тихий* (Enyhe világossága) és az ötödik, a *Ныне отпущаеши* (Most bocsátod el) tétel. A hetedik tétel, a *Слава в вышних Богу* (Dicsőség a magasságban Istennek) kezdetű *Шестопсалмие* (hat zsoltár), a nyolcadik, a *Хвалите имя Господне* (Dicsérjétek az Úr nevét), a kilencedik, a *Благословен еси Господи* (Áldott vagy Te, Uram), a tizenkettedik, a *Слава в вышних Богу* (Dicsőség a magasságban Istennek) kezdetű *Славословие Великое* (Nagy doxológia), a

²³ Levelek 1955., 445.

²⁴ Levelek 1955., 479. Palmieri katalógusa szerint ez a dal a *Всенощное двение* komponálása után, 1915. február végén keletkezett.

²⁵ SB – JL, 190–191.

tizenharmadik, a *Днесь спасение* (Ma lett) kezdetű tropár és a tizennegyedik, a *Воскрес из гроба* (Feltámadván a sírból) kezdetű tropár znamennij énekek dallamára íródott. A *Всенощное двание* (Éjjeli virrasztás) bemutatójára 1915. március 10-én (március 23-án) került sor Moszkvában, a Moszkvai Szinódus Kórusa előadásában, Nyikolaj Danyilin vezényletével.²⁶

Az 1916-os év őszén Rahmanyinov hat dalt komponált, ezek alkotják az op. 38-as sorozatot. Ekkor kezdett bele a szerző egy újabb *Etudes-tableaux* sorozat (op. 39) írásába – a kilenc darab a következő év őszére készült el. Az 1917. október 25-i (november 7-i) bolsevik forradalom után kialakult politikai helyzet aggodalommal töltötte el a zeneszerzőt, aki végül úgy döntött, elhagyja az országot. A család december 10-én (december 23-án) lépte át az orosz határt, majd Finnországon keresztül Stockholmba utaztak vonattal. Rahmanyinov egyetlen kis bőröndöt vitt magával, amibe néhány ruhadarab mellé három kottát tett – Rimszkij-Korszakov *Aranykakasának* partitúráját, saját *Monna Vannájának* első felvonását és egy vázlatfüzetet, amiben három rövid, cím nélküli zongoradarab szerepelt.²⁷



9. kép Rahmanyinov koncert közben

A zeneszerző élete ezt követően gyökeresen megváltozott. Az addig főként karmesterként és zeneszerzőként tevékenykedő művész innentől kezdve élete végéig elsősorban zongoristaként működött. Bár Rahmanyinov (9. kép) 1917-ig is rendszeresen fellépett zongoraművészként, de addigi repertoárja saját művein kívül nem

mondható kifejezetten szélesnek. A művész 1918 nyarán sok zongoradarabot tanult meg vagy ismételt át még konzervatóriumi éveiből.

A család 1918-ban újabb költözésre szánta el magát – november 1-én Oslo kikötőjéből elindultak Amerikába a Bergensfjord nevű gőzhajóval, ami november 10-én kötött ki New Yorkban. Az elkövetkezendő időszakban Rahmanyinov rengeteg koncertet adott, szinte folyamatosan utazott egyik városból a másikba az amerikai és az európai kontinensen egyaránt. A zeneszerző, akinek a hajójegyek

²⁶ Threlfall – Norris, 119–120.

²⁷ SB – JL, 207.

megvásárlása után kölesönhöz kellett folyamodnia, koncertjei által hamar jelentős anyagi haszonra tett szert, aminek eredményeként lakást vásárolt Manhattanben (33 Riverside Drive) és nyaralót a New Jersey állambeli Locust Pointban. A zeneszerzői munka azonban háttérbe szorult – részben a sok hangverseny, az állandó utazás, részben pedig a honvágy miatt. 1918 és 1943 között Rahmanyinov életműve mindössze hat opusszámmal gyarapodott. Ezek közül három teljesen önálló kompozíció – az op. 40-es IV. zongoraverseny (1926), az op. 44-es III. szimfónia (1936) és az op. 45-ös *Szimfonikus táncok* (1940). Három mű idegen témákat dolgoz fel – az op. 41-es *Három orosz népdal* kórusra és zenekarra (1926), az op. 42-es *Variációk egy Corelli-témára*, zongorára (1931) és az op. 43-as *Rapszódia egy Paganini-témára*, zongorára és zenekarra (1934). Ezek mellett sok átírat készült zongorára saját és mások műveiből. 1920-ból fennmaradt három zongorakíséretes népdalfeldolgozás vázlata.

Rahmanyinov 1925-ben megalapította a Tair kiadót – mozaikszó Tatyjana és Irina lányainak nevéből – Párizsban, saját és más kivándorolt orosz zeneszerzők műveinek kiadására. 1926-ban, mikor a zeneszerző meglátogatta lányait Európában, Pjotr Volkonszkij, Irina lánya férje váratlanul meghalt. Irina ekkor már várandós volt Szofija lányával. Ettől kezdve a Rahmanyinov egyre több időt töltött a Párizs melletti Clairfontaine városában, majd 1930-ban egy svájci látogatása során telket vásárolt a Luzerni-tó partján. Itt építtette fel villáját, amit Szenarnak nevezett – mozaikszó Szergej és Natalja Rahmanyinov nevéből –, ahol 1939-ig élt a házaspár. Ekkor a zeneszerző feleségével, Irinával és Irina lányával, Szofijával átköltözött az Egyesült Államokba. A család augusztus 23-án indult el hajóval Cherbourg kikötőjéből. Néhány nappal az után, hogy megérkeztek New Yorkba, Európában kitört a háború.

1942-ben a zeneszerző egy újabb házat vásárolt Beverly Hillsben – itt érte a halál 1943. március 28-án. A művészt a New York állambeli Valhalla közelében, a Kenisco Temetőben helyezték végső nyugalomra. Rahmanyinov végakaratóban úgy rendelkezett, hogy a saját temetésén hangozzék el *Éjjeli virrasztásának* ötödik tétele, a *Ныне отпущаеши* (Most bocsátod el), ám erre sajnálatos módon nem került sor.²⁸

²⁸ Robert Threlfall: *Sergei Rachmaninoff. His Life and Music*. (London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1973.), 65.

Lelkek kórusa



10. kép Alekszej
Konsztantyinovics Tolsztoj

Rahmanyinov kéziratai közül 1894-ből két rövid, opuszszám nélküli kórusmű maradt fenn. Ezek Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj (10. kép) *Don Zsuan* című elbeszélő költeménye két rövid részletének megzenésítései. Az első a *Хор духов* (Lelkek kórusa), a második *Песня соловья* (A csalogány dala) – mindkét cím Rahmanyinovtól származik. *A Lelkek kórusa* először 1972-ben, majd 1976-ban jelent meg a Muzika kiadó gondozásában, majd 1993-ban a loosdrechti székhelyű Harmonia kiadóánál. *A csalogány dala* máig kiadatlan – csak annyit tudni róla, hogy tizenhat ütemes és négyszólamú vegyeskarra íródott, zongorakísérettel.¹ Egyik mű bemutatójáról sincs információnk.

A szerző ezzel egy időben a *Két epizód à la Liszt* című szimfonikus költeménye komponálásán dolgozott, ami pedig Byron *Don Juanja* alapján készült. Ez a mű azonban nem készült el. Rahmanyinov egyik legközelebbi konzervatóriumi barátjának, Mihail Akimovics Szlonovnak 1894. július 24-én (augusztus 5-én) írott levelében panaszkodott, amiért nem haladt a *Két epizód à la Liszt* írásával.² Rahmanyinov minden vázlatát rossznak tartotta – olyannyira, hogy a zeneszerző már azt fontolgatta, összes addig elkészült vázlatát a szemébe dobja.³ Valószínűleg erre sor került, mivel a szimfonikus költemény kézirata nem maradt fenn.⁴

A Lelkek kórusa szövegét⁵ a *Don Zsuan* elején találjuk. Ez egy nyolcsoros mondat, ami a természet szépségéről és Isten dicséretéről szól. Rahmanyinov ezt harminckét ütemes, négyszólamú a cappella vegyeskari kórusdalban zenésítette meg. A vers szerkezetében feltűnő, hogy az ötödik és hatodik sor egyaránt a *всюду* (mindenütt) szóval kezdődik – ezek a sorok az „A – A – B – A” szerkezetű kórusdal „B” sorát alkotják. A két „A” sorban (1–16. ütem) az első versszak szerepel, két-két sora alkot egy-egy nyolcütemes zenei sort, amelyek „A – A” variánsként betűzhetők. A szöveg itt természeti képeket sorol fel – „На изложинах росистых, / на поверхности озер, / вдоль ручьев и речек чистых” (A harmatos réteken, / A tavak

¹ Threlfall – Norris, 176.

² Levelek III., 529.

³ Levelek I., 235–236.

⁴ Palmieri, 27.

⁵ Lásd: Függelék, 94.

felszínén, / A tiszta patakok és folyók mentén). Ezeknek a tájaknak a felszíne mind lapos. Az ezeket a sorokat illusztráló zene kis lépésekből építkezik, a dallam ambitusa kis szext (1. kottapélda), ami csak a tájleírást követően, az „A” variáns sor második felén nyílik oktávra.

1. kottapélda (szoprán, 1– 8. ütem)

На из_ло_жи_нах ро_систых, на по_верхности о_зер

A „B” sor (17–24. ütem) első és második fele variált szekvenciális viszonyban áll egymással. Ez a nyolc ütem a rövid mű csúcspontja. Minden szólam itt énekel a legmagasabb regiszterben, forte, így jelenítve meg a második versszak első sorát – „всюду звонкая тревога” (mindenütt zengő nyüzsgés honol). A dallamvonalon, ami az „A” sorokhoz képest széles ambitusú, és több nagyobb hangközugrást tartalmaz, szintén ennek a verssornak a megfestését láthatjuk (2. kottapélda).

2. kottapélda (szoprán, 17–24. ütem)

всюду звон_ка_я тре_во_га, всюду,в зе_лень у_бра_на

A visszatérő „A” sor (25–32. ütem) enyhén variált és dinamikai szintje magasabb a korábbi „A” sorokénál. Ennek okát a szövegben találjuk: „торжествуя, хвалит бога / жизни полная весна!” (Diadalmasan dicséri Istent / Az étellel teli tavasz!). Ezek a sorok válaszul szolgálnak arra a kérdésre, miért adta Rahmanyinov a *Don Zsuan*ból kiválasztott néhány sornak a *Lelkek kórusa* címet. A kórusmű szövege párhuzamba állítható a 150. zsoltár utolsó gondolatával – „Minden lélek dicsérje az Urat!” –, mintha csak azt festené meg természeti képekben. Némileg ironikus azonban, hogy egy ilyen mély vallási tartalmú szöveget egy Don Juan-történet feldolgozásából emelt ki a szerző.

Hat kórusmű női- vagy gyermekkarra zongorakísérettel op. 15

Rahmanyinov 1895 szeptemberében fejezte be I. szimfóniáját. Az 1897. március 15-i (március 27-i) balsikerű bemutatót követő depressziójáig a szerző termékenyen komponált. 1895 őszén, nem sokkal az I. szimfónia megírása után kezdte és 1896 októberében fejezte be az op. 14-es *Tizenkét románc* és az op. 15-ös *Hat kórusmű női- vagy gyermekkarra zongorakísérettel* komponálását.¹

Dicsőség



11. kép Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov

Az első kórusmű szövegét Rahmanyinov állította össze Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov (11. kép) *Кому на Руси жить хорошо?* (Ki él boldogan Oroszországban?) című nagyszabású elbeszélő költeményének utolsó részeiből. Nyekraszov 1821-ben született az ukrain Nyemirovban, tizenegy éves korától orosz területen, Gresevóban tanult. 1838-tól negyven évvel később bekövetkezett haláláig Szentpéterváron élt, ahol először elvégezte a katonai akadémiát, majd újságíróként tevékenykedett. Költőként gyakran írt az orosz parasztságról. Dosztojevszkij, aki jelen volt Nyekraszov temetésén,

búcsúbeszédében a költőt Puskinnal egyenrangúnak értékelte. Nyekraszov munkásságát a XX. századi nyugati irodalom is nagyra becsülte annak ellenére, hogy a költőt a Szovjetunióban a XIX. század egyik leghaladóbb gondolkodójaként, a szocializmus eszméinek egyik első megteremtőjeként tisztelték.²

A *Кому на Руси жить хорошо?*-t Nyekraszov az utolsó tizenöt évében írta, ám nem sikerült befejeznie – élete folyamán költeményének csak egy része jelent meg nyomtatásban,³ és annak kéziratából több változat maradt fenn.⁴ A megjelent részletet hamar betiltották, mivel az élesen bírálja a cári rendszert. Ennek ellenére a

¹ Levelek 1955., 134.

² Michael Ransome: „Nikolay Aleseyevich Nekrasov”. In: Neil Cornwell (szerk.): *Reference Guide to Russian Literature*. (London: Fritzy Dearborn Publishers, 1998.), 573–577.

³ Victor Terras: *A History of Russian Literature*. (New Haven: Yale University Press, 1991.), 318.

⁴ www.rusbook.com.ua megtekintve: 2012. április 13.

Rahmanyinov által kiragadott sorok a cárt dicsőítik. Ez az összeállítás a *Славься* (Dicsőség) címet viseli.⁵ A refrén – „Славься народу / Давший свободу” (Dicsőség annak, aki szabadságot adott a népnek) – II. Sándor cárra utal, az 1861-es jobbágyfelszabadítási reformjaiért. Ebbe azonban némi irónia vegyül, hiszen II. Sándor intézkedései nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket, sőt a cár ellen 1866-ban – sikertelen – merénylet követtek el.⁶

A szocialista rendszer később nem nézte jó szemmel Rahmanyinov kórusművének sorait, amelyek a szöveggörnyezetből kiragadva félreérthetők, így azokat az 1976-os orosz Muzika-kiadásban már az akkori politikai ízlésnek megfelelően átírva közölték. Az új szövegváltozat refrénje híven tükrözi az átdolgozás jellegét: „Слава народу / Нашему, слава!” (Dicsőség a mi népünknek, dicsőség!). A *Слава народу*-ra módosított cím mellett sem Nyekraszov, sem az átdolgozó neve nem szerepel, csak lábjegyzetben olvashatjuk: „В этом произведении использованы слова Н. Некрасова” (ez a mű Nyekraszov szövegének felhasználásával készült). Ez a meghatározás egyébként a Rahmanyinov által készített összeállításra is igaz. A *Слава народу* változat⁷ viszont inkább emlékeztet a szocialista tömegdalok világára, mint Nyekraszov művére. Feltűnő különbség még, hogy az új verzió az akkori értékrend szerint kerüli Isten nevének említését. A szocialista az értékrendnek megvolt a maga istensége: a nép. Így írt erről Gorkij 1908-ban, a *Gyónás* című elbeszélésében, egy öreg bibliamagyarázó zarándok nevében:

Az istenépítő maga a nép! A világ teméntelen sok népe! Nagyobb vértanú, mint azok valamennyien, akiket az egyház dicsőít; mivel ez az Isten, ki csodákat művel! A nép halhatatlan, az ő lelkében hiszek, az ő erejét vallom; ő az élet egyetlen és vitathatatlan alapja, valamennyi volt és leendő isten atyja! [...] Ébredszik már a nép akarata, egyedül az erőszakkal szétválasztott, hatalmas folyam, már sokan keresik a lehetőséget, miként olvassák eggyé a föld valamennyi erejét, s ebből keletkezik a föld fényességes és gyönyörűséges, mindenható Istene!⁸

⁵ Lásd: Függelék, 94–95.

⁶ Hermann Kinder – Werner Hilgermann: „Nemzetállamok kora. Oroszország”. Fordította: Szilágyi Péter. In: Hermann Kinder – Werner Hilgermann: *Világtörténelem. SH atlasz.* (Budapest: Springer Hungarica Kiadó, 1994.), 347.

⁷ Lásd: Függelék, 96–97.

⁸ Makszim Gorkij: *Gyónás.* Fordította: Gellért György. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.), 376–377.

Ha ezeket a gondolatokat elfogadva összevetjük a két verziót, azok már nem is állnak olyan távol egymástól. Hasonló szövegátírásokra egyébként bőven találunk példát a volt Szovjetunió történelmében. Glinka *Életünket a cárért* – vagy *Ivan Szuszanyin* – című operájának librettóját szintén átírták. Négy teljes librettóváltozat készült el, amelyeket Sztálin személyesen ellenőrzött, majd küldte azokat vissza az átdolgozónak, változtatási javaslataival.⁹

A *Славься* zenei formája követi a vers szerkezetét, amiből háromtagú forma rajzolódik ki. A két „A” tag önmagában háromtagúságot mutat – ezekben a kétsoros refrén ad keretet egy négysoros versszaknak. A refrén zenéje háromütemes, mind a két énekszólam és a zongorakíséret diatón, harmóniailag igen szerény. Ennek dallamvonala fanfárokra emlékeztető, ünnepélyes hangvételű (3. kottapélda).

3. kottapélda (szoprán, alt, 1–3. ütem)

Славься на ро ду дав ший сво бо ду.

Az első „A” tagban (1–11. ütem) a refrén másodsorra szinte ugyanúgy hangzik el, mint első alkalommal, csak a két homofon szerkesztésű énekszólam felcserélődik – a szoprán egy oktávval magasabban énekl el ugyanazt, amit az alt énekelt először – és a zongorakíséretben dúsabb felrakású akkordok szerepelnek. A két refrén közötti négy verssor a kórusban kvartkánonként indul, ami a harmadik és negyedik sorra terckánonná, illetve az utolsó szótagokra egyszerű tercmenetté válik. Ennek karaktere lágyabb, mint a refrénéé, ám a felfelé törekvő dallamívek erőt sugároznak. Ebben a szakaszban is diatonikus mindkét énekszólam és a kíséret. A zongorakíséretet itt szűk szerkesztés jellemzi. Míg a refrén alatt a zongora szerepe a harmóniák dúsabbá tétele, a harmadik és negyedik verssor alatt a kíséret basszusában egy ellenszólam tűnik fel.

A „B” tag (12–23. ütem) egy négy- és egy ötsoros versszakból áll, amelyek zeneileg különböznek egymástól. Ez a két versszak olyan, akár egy ima. A kórus a teljes négysoros versszakot unisono G hangon recitálja, míg a zongorakíséret szűkszerkesztésű hangzatmenettel modulál e-mollba – egy Esz-dúr akkord segítségével. Az ötsoros versszak, ami megőrzi az e-mollt, két háromnegyedes

⁹ Marina Frolova-Walker: *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. (New Haven: Yale University Press, 2007.), 61–70.

ütemmel kezdődik, poco meno mosso tempójelzéssel, majd visszatér a négynegyedes ütemmutató. A kóruszólások szinte végig tercpárhuzamban mozognak. A kíséret szerepe – az „A” taghoz hasonlóan – a harmóniák teljessé tétele, de a két háromnegyedes ütemben (18–19. ütem) a zongora basszusában egy ellenszólam hallható. Ebben a versszakban a dallamívek kezdetben alapvetően lefelé tartanak, csak az utolsó két ütemben törnek fel hirtelen, előkészítve a refrén visszatérését.

A „B” tag e-moll hangneme szerinti domináns H-dúr akkorddal zárul, az „A” variáns (24–37. ütem) pedig tercron fordulattal G-dúrban kezdődik. Itt az „A” tag szövege megismétlődik, csak a refrén utolsó elhangzása rövidített – a kétsoros refrént három „Славься!” felkiáltás helyettesíti. A refrén itteni első elhangzása az „A” tag második refrénjével azonos a kóruszólásokban – leszámítva a kezdő *Славься* szót, ahol a szoprán szólam G-dúr hármashangzat-felbontásának kivágata magasabb állású hangzatfordítással indul. A tétel végén található három „Славься!” felkiáltást a kórus a három már elhangzott változatban ismétli egymás után, tükörszimmetrikusan. Ez azt jelenti, hogy a harmadik refrén „Славься”-motívumát halljuk először, a másodikét másodsor, az elsőét pedig utoljára – utóbbit augmentálva, az utolsó szótagra eső hangokat több mint két ütem hosszúságúra nyújtva. A négysoros versszakban a kóruszólások azonosak, ám azok a harmadik verssor utolsó szótagjáig első „A” taghoz képest felcserélődnek – a szoprán egy oktávval magasabban éneklő az alt szólamát. A zongorakíséret felső szólamát az „A” variánsban triolás hangzatrepetíciók jellemzik. A refrének alatt nem találunk alterált hangot, ellenben a négysoros versszak alatt azok megjelennek a zongora szólam basszusában. Ennek a szakasznak a harmonizálása eltér az „A” tag megfelelő részétől. A zongorakíséret akkordjainak állandó triola repetíciója, és az utolsó refrént kísérő, harangozást imitáló motívumok a visszatérő „A” tag karakterét még ünnepélyesebbé teszik az első „A” tagénál.

Az egész tételre jellemző a daktilus ritmusképlet gyakori használata. Erről Borisz Paszternak azt írta, hogy „[...] Nyekraszov háromütemű sorainak, daktilusainak mértékegysége fejezte ki a beszélő Oroszországot, beszélt nyelvének dallamvezetését.”¹⁰ Mellesleg megjegyzem, az átírt szöveg prozódiaiag színvonalas munka, ebből a szempontból nem csorbítja a zene értékét.

¹⁰ Borisz Paszternak: *Zsivago doktor*. Fordította: Pór Judit. (Budapest: Árkádia, 1988.), 321.

Éjecske

A második darab, a *Ночка* (Éjecske)¹¹ szövegírója Vlagyimir Nyikolajevics Ladizsenszkij (1859–1932; 12. kép).¹² Több forrás itt hibásan a Lodizsenszkij nevet említi – a költő vezetéknevét összekeverik Pjotr Lodizsenszkijével, a zeneszerző barátjával –, például Jurij Keldis 1973-ban megjelent monográfiája, Robert Palmieri szerzői katalógusa, vagy a Harmonia kiadó kottája.



12. kép Vlagyimir Nyikolajevics Ladizsenszkij

A *Ночка* három versszakból áll, Rahmanyinov kórusműve pedig háromtagú forma. Bár a versben konkrét szövegi visszatérés nincs, mégis megfigyelhetjük a keretes szerkezetet, mivel az első és a harmadik versszak az éjszakáról, míg a második a napkeltéről szól. Az „A” tag (1–25. ütem) hatütemes előjátékkal indul, lento assai tempójelzéssel. A zongora felső szólamának váltóhangos, negyedértékű tizenhatodos motívuma a kíséret meghatározó építőeleme. A kórus a vers első sorát unisono kezdi, majd a *темнокрылая* (sötétszárnyú) szó hangsúlyos – „кры” – szótagján a szoprán és az alt szólam *F*-Asz kistercre nyílik, ami két ütem minore színezetet ad az *F*-dúr darabnak. A második verssorban a szólamok imitációs szerkesztésűek, és a minore színfoltból újra *maggiore* válik. A harmadik verssor zenéje – „Где-то льётся песнь унылая” (Valahol szomorú dal árad) – egy oktávnisonóban szóló dallam, ami a negyedik sorban megismétlődik (4. kottapélda).

4. kottapélda (szoprán, alt, a 17. ütemtől)

Где-то льётся песнь унылая,

Ezt egy új, szinkópáló, repetíciós motívum kíséri a zongoraszólamban, de a verssorok végén feltűnik a kezdő tizenhatos motívum. Az egész „A” tagra jellemző a hemiola gyakori használata, ami némi metrikai bizonytalanságot ad a hallgatóságnak. Rahmanyinov ezzel az éj sötétségét fejezi ki.

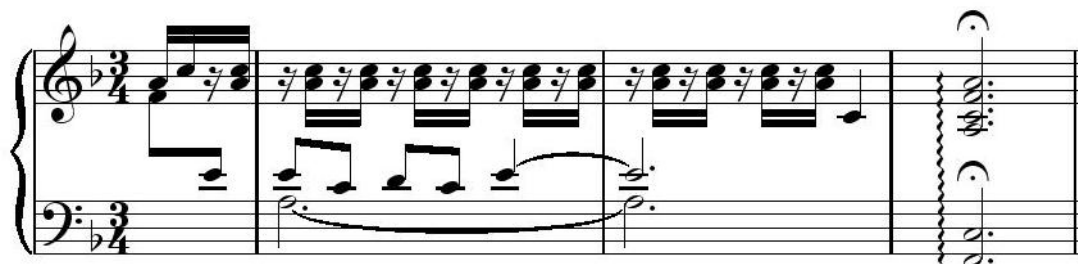
¹¹ Lásd: Függelék, 97.

¹² www.hrono.ru megtekintve: 2015. február 15.

A „B” tag (26–34. ütem), ami lényegesen rövidebb az „A”-nál, animato indul, rímelve ezzel a második versszak bánatúzó optimizmusára, ami a napfelkeltét és a boldogságot hirdeti. A második versszakot a kórus szinte végig tercpárhuzamban énekli. Az első sor F-dúr motívuma (26–27. ütem) a második soron szekvenciálisan ismétlődik meg a-mollban. A harmadik és negyedik sorok zeneileg különbözőek, ám mindkettő fortissimo végződik – előbbi B-dúr, utóbbi A-dúr zárlattal. Feltűnő különbség az első versszakhoz képest a hemiola alkalmazásának mellőzése, ugyanakkor az „A” tag jellegzetes tizenhatodos motívuma jelen van a zongorakíséret közepső szólamában. Ez a motívum az első és második sor alatt kis szinkópás ritmusvariánsban, később eredeti alakjában szól. Az első versszak statikus dallamaival ellentétben a másodikban sűrű mozgású, felfelé tartó dallamíveket találunk.

Az „A” variánsban (35–50. ütem) elhangzó harmadik versszak első két sora zeneileg az első versszak első két sorának variált visszatérése – ez jelzi, hogy újra az éjszakában vagyunk. Ez az éjszaka a napfelkelte ígérete után már nem tűnik olyan sötétnek – a hemiolák használatát Rahmanyinov itt is mellőzi. A harmadik verssor dallama új – ez a verssor említi a *зорька* (virradat) szót. A negyedik sor az első variánsa. Az utolsó szótagon négyütemnyi nyújtás szerepel, ami alatt a zongorakíséret alsó szólamában felbukkan az első versszak harmadik során énekelt „песнь унылая” (szomorú dal) motívuma, a felső szólamokban pedig az ahhoz tartozó szinkópáló kíséret – mindkettő diminuáltan, így már azok nem hatnak annyira szomorúnak (5. kottapélda).

5. kottapélda (zongoraszólam, a 48. ütem felütésétől)



Ez azt jelenti, hogy a megcsillanó virradat ugyan nem üzte el a teljesen a bánatot, ám enyhített azon. Figyelemreméltó e darab dinamikai sokszínűsége – az erre vonatkozó utasítások a háromszoros pianissimótól fortissimóig terjednek.

Fenyőfa

A harmadik nőikari mű Mihail Jurijevis Lermontov (13. kép) 1841-ben, cím nélkül írt *Ha severе дуком* (A vad északi tájon) kezdetű versének¹³ megzenésítése. A *Сосна* cím Rahmanyinovtól származik. Ez a vers azonban nem Lermontov saját



13. kép Mihail Jurijevis Lermontov

költeménye, hanem Heinrich Heine *Ein Fichtenbaum steht einsam* (Egy fenyőfa áll magányosan) kezdetű versének¹⁴ szabadfordítása. Az eredeti vers szimbolikájából szerelmi történet rajzolódik ki. A zord északi tájon magányosan álló fenyőfa egy délen növekvő, szintén magányos pálmafáról álmodik. A megoldást igazán csak a német nyelv sugallja, mivel a fenyőfa – *der Fichtenbaum* – hímnemű, míg a pálmafa – *die Palme* – nőnemű szó. Lermontov, aki soha nem tüntette fel, hogy a *Ha severе дуком* műfordítás lenne, saját verziójával az eredeti vers értelmezését

változtatta meg, furcsa módon éppen azzal, hogy Heine versének két szimbólumát szó szerint ültette át az orosz nyelvbe, amelyben a fenyőfa – *сосна* – és a pálmafa – *пальма* – egyaránt nőnemű szó. Ebben az átköltésben tehát nincs szó szerelmi történetről, csak egy magányos lény gondol egy másik, hasonlóan magányos lényre.¹⁵ Akad egy, a „Сосна шумит со сна” (Álmában zúg a fenyő) közmondás szójátékán alapuló értelmezés, ami szerint a fenyő saját magát álmodja pálmának. A Heine-vers Fjodor Ivanovics Tyutsev és Afanaszij Afanaszijevis Fet orosz műfordításában is megjelent. Tyutsev a *der Fichtenbaum* helyén a *кедр* (cédrus), míg Fet a *дуб* (tölgyfa) szót használja, amelyek ugyan távol állnak a fenyőfától, ám mindkét szó hímnemű, így a szimbólumrendszer jelentése nem változik.¹⁶

Lermontov rövid, két versszakos költeményét Rahmanyinov kéttagú formába öntötte. Az „A” tagban (1–15. ütem) két meghatározó harmónia szerepel – egy a-moll hármashangzat és egy *Disz*-re épülő szűkített szeptimakkord, illetve annak kivágatai. Jellemző kivágat a bővített kvart hangköz. Az első versszak első két sorát (1–7. ütem) az énekkar unisono éneklő oktávkülönbséggel, amit a zongora szintén

¹³ Lásd: Függelék, 98.

¹⁴ Lásd: Függelék, 98–99.

¹⁵ Kees Verheul holland irodalomtörténész egyedülálló véleménye szerint Lermontov egyáltalán nem értelmezte át Heine gondolatait.

¹⁶ Szilágyi Zsófia: „Lermontov művészi világa”. In: Kroó Katalin (alk. szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*. I. kötet. (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006.), 247–249.

unisono kísér. Ez a szerkesztésmód érzékelteti a fenyő magányát. A dallamvonal, aminek első ugrása egy *A-Disz* bővített kvart az északi táj vadságát festi meg. Ennek érzetét a hangsúlyjelek és a hirtelen változó dinamikák erősítik. A bővített kvart ugrás a kíséretben motivikus elemmé válik.

A harmadik verssort (8–11. ütem) homofon szerkesztésű háromszólamú kórus éneklí, ami a negyedik sorra (12–15. ütem) kétszólamúvá alakul. A szoprán szólamvezetésében megfigyelhető a kromatikus lefelé törekvés, ez a folyamat azonban elnyújtott. Az alt szólamokban ugyanezt a megfigyelést tehetjük, de ezek nem mindig mozdulnak egyszerre a szopránnal. A zongora felső szólamai a kóruszólamok akkordjait támasztják vagy hangközeit teljes harmóniává egészítik ki ringatást imitáló figurációval – megfestve ezzel a *качаясь* (hajladozás) szót. Az ezalatt oktávfogásban játszott basszus szólam dallamát mindkét irányba nagy hangközugrások, illetve kromatikus lépések jellemezznek – ez egy másik ringató-motívum. Mindkét sorpár utolsó szótagján majdnem két teljes ütem nyújtást találunk, amit repetált a-moll akkordok kísérnek a zongoraszólamban, ahol mindkét esetben megjelenik a bővített kvart ugrás is.

A „B” tag (16–33. ütem) *più mosso* tempójelzéssel indul F-dúrban. Itt az előadói utasítás szerint mindkét szólamból egy-egy szólista énekel szöveggel, amit a kórus *bocca chiusa* énekelve kísér. Ezt az utasítást az előadók ritkán tartják be. A „B” tag egy ötütemes dallam variációjára épül. Ez a zongorakíséretben szól oktávunisonóban, ami a középső szólamok átkötéses, nyolcadmozgású *F-A* tercrepetícióját fogja közbe. A kórus ezeket a középső szólamokat éneklí – hosszabb értékeken recitálva a szöveget. Ennek az ötütemes dallamnak az első variánsa a *солнца* (nap) szón kezdődik, a tercron A-dúr hangnemben (21. ütem). Öt ütemmel később együtemes külső bővítmény található a „прекрасная пальма” (gyönyörű pálma) szövegen, amit Rahmanyinov *meno mosso* tempójelzéssel emel ki. A kiemelés további eszköze, amikor az énekkar a *прекрасная* jelző hangsúlyos – „крас” – szótagján emelkedik *Cisz-E*-re az öt ütemen át repetált *A-Cisz* tercéről. Ez az egyetlen hely az egész darab folyamán, ahol az énekkari szólamok a zongorakíséret fölé kerekednek. Az első versszak első két során kívül – amelyek a zord északi tájat írják le – a kóruszólamok meglehetősen statikusak. Ez jelképezi, hogy a fenyőfa és a pálmafa is egy helyben áll.

A több mint együtemesre nyújtott utolsó szótag alatt kezdődik az ötütemes dallam újabb variánsa a zongoraszólamban – mint utójáték. Ez az előbbi variánshoz hasonlóan A-dúr. Ebben a dallamváltozatban felbukkan két idézet az első versszak motívumaiból. Az első a *C-Fisz* bővített kvart ugrás, a második pedig a basszus szólamban oktávfogásban megjelenő ringató-motívum. Ez a darab a második



14. kép Ivan Ivanovics Siskin: „A vad északon...”

versszak jellegzetes váltóhangos motívumával zárul, ami itt hallható először nagy szekundos változatban. A motívumhasználatból kiderül, Rahmanyinov úgy értelmezte Lermontov versét, hogy a fenyőfa önmagát álmodja a délen növekvő pálma helyére. Ennek a kórusműnek a dinamikai utasításai a *Ночка*-nál is szélesebb skálán mozognak – négyszeres pianissimótól fortissimóig terjednek.

Heine *Ein Fichtenbaum steht einsam* kezdetű verse Liszt Ferencet is megihlette, aki abból zongorakíséretes dalt komponált. Liszt dalának éppúgy meghatározó építőeleme a szűkített négyeshangzat, mint a *Сочна*-nak, de a két mű ennél több hasonlóságot nem mutat. Ivan Ivanovics Siskin orosz festőművész 1891-ben készült „*Ha севере диком...*” („A vad északon...”) című olajfestménye Lermontov sorait ábrázolja (14. kép).¹⁷



15. kép Konstantyin Konstantyinovics Romanov

Elszunnyadtak a hullámok

A következő kórusmű Konstantyin Konstantyinovics Romanov nagyherceg (1858–1916), I. Miklós cár unokájának 1879-ben – alig huszonegy évesen – írt *Задремали волны* (Elszunnyadtak a hullámok) kezdetű versére¹⁸ készült. Konstantyin Romanov (15. kép) verseit mindig csupán monogramjával írta alá¹⁹ – ezt a hagyományt több kottakiadás megőrizte. A nagyherceg

¹⁷ Ivan Ivanovics Pikuljev: *Ivan Ivanovics Siskin*. (Moszkva: Goszudarsztvennoje Izdatyelsztvo „Iszkusstvo”, 1955.), 168, 222.

¹⁸ Lásd: Függelék, 99.

¹⁹ Jevgenyij Oszertov: „*Patyent na blagorodszto*”. In: Jevgenyij Oszertov (szerk.): Konstantyin Romanov: *Izbrannoje. Szthotvorenija, perevodi, drama*. (Moszkva: Szovjetszkaja Rosszija, 1991.), 5.

Csajkovszkijjal baráti viszonyt ápolt, mindketten nagyra becsülték egymás művészetét.²⁰

A két versszakból álló költeményt Rahmanyinov erősen variált strófikus szerkesztéssel zenésítette meg. Az „A” tag (1–16. ütem) hatütemes, improvizatív zongora előjátékkal kezdődik, h-mollban. Ebben egy triolás, átkötéses, váltóhangos ostinatót hallunk, ami felett arpeggio akkordok szólnak. Az első versszak első két sora zeneileg majdnem tökéletes egyezést mutat a zongora- és a kóruszólamokban egyaránt. A kóruszólamok itt szextkánonban mozognak – a második verssor kezdetén ez a kánon nem pontos. A hullámzást híven festi meg az énekkar és a kíséret közötti duola-triola ritmikai jelenség, illetve a kóruszólamok dallamvonala. A harmadik és negyedik verssorban az énekkari szólamok tercpárhuzamban mozognak. E két sor zeneileg különbözik egymástól, a kíséretben pedig alattuk visszatér az előjáték jellegzetes ostinatója és arpeggio akkordjai. Ezután kétütemes zongora utójáték következik, ahol a zongora legalsó és legfelső szólama unisono dallamot játszik, míg a három középső szólam mixtúrában mozog. Az „A” tag a h-moll domináns szeptim harmóniáján zárul.

Az „A” variáns (17–36. ütem) ötütemes zongora előjátékkal indul e-mollban. A kórusbelépéstől visszatér a h-moll hangnem. A második versszak első két sora a kóruszólamokban az első versszak első két sorával azonos. A kíséret itt dúsabb, de harmóniailag megegyezik az első versszak megfelelő helyével. A második két sor az első versszakhoz képest variált – a kóruszólamok és a kíséret tekintetében egyaránt. A zongorakíséret legfelső szólamában egy tiszta kvart ambitusú, lefelé irányuló kromatikus skála (25–27. ütem) festi meg a bánatot – „Так и радость горе / Ярко озарит” (Ahogy az öröm a bánatot / Fényesen beragyogja). Az utolsó verssor kétszer hangzik el, másodsorra D-dúr zárlattal. Az ezt követő hatütemes zongora utójáték szerkesztése az „A” tag kétütemes utójátékáéhoz hasonló, de ez kétszeresen bővített és végül öt regiszterben megszólaló D-dúr hármashangzattal, illetve annak kivágataival zárul.

²⁰ Richard Sylvester: *Tchaikovsky's Complete Songs. A Companion with Text and Translations.* (Bloomington: Indiana University Press, 2004.), 238.

Rabság

Az ötödik darabban Rahmanyinov Nyikolaj Grigorjevics Ciganov (1797–1831) *Неволя* (Rabság) című versét²¹ zenésíti meg. A négy kétsoros versszakból álló költemény dramaturgiailag keretes szerkezetet mutat, amit a zeneszerző háromtagú formával követ. Az első és az utolsó versszakban valaki egy fogságban tartott csalogányhoz beszél, a két középső versszakban pedig az aranykalitkába zárt madár panasolja el bánatát. A kórus ebben a darabban végig tercpárhuzamban énekel – eltekintve az enharmóniáktól és a záró hangtól. Az „A” tagban (1–6. ütem) két kérdés hangzik el a csalogányhoz. Ez a két verssor zeneileg egymás variánsa. Mindkét sor F-dúrban indul és d-moll akkorddal zár. A kóruszólamok és a kíséret – utóbbi egy *Cisz* hangot leszámítva – diatonikus. Az „A” tagokban a kérdező dallamíve feltűnően széles ambitusú, kvart- és szextugrásaival szinte szárnyaló (6. kottapélda).

6. kottapélda (szoprán, alt, 1–3. ütem)

„Что ты, со_ло_ве_юшко, корму не клюёшь?’’

A „B” tagban (7–24. ütem) elhangzó második versszak hangneme g-moll, a tempójelzés pedig *meno mosso*. A szomorú madár rabságát a zene többféleképpen érzékelteti. A csalogány dallamvonala jellemzően szekundlépésekből áll, és az kezdetben csupán tiszta kvint terjedelmű (7. kottapélda).

7. kottapélda (szoprán, alt, 7–8. ütem)

– „Пе_ло_ся_со_ловьюшку

A kíséretben szóló *G*-orgonapont szintén a bezártság érzetét kelti. A harmadik versszakban a panasz egyre szívhez szólóbbá, szenvedélyesebbé válik, amit *più mosso* tempójelzés és moduláció kísér. A dallam ambitusa itt lényegesen kiszélesedik, ám annak jellemző hangköze továbbra is a szekund marad. Az első sor *c*-mollban van, ám ezalatt még mindig szól a *G*-orgonapont. A harmadik versszak

²¹ Lásd: Függelék, 99–100.

második sora az előző sor variált szekvenciális ismétlése d-mollban – itt az orgonapont kromatikus átvezetéssel A-ra változik. A rövid, háromütemes zongora utójáték megismétli a „милы деточки, до пенья ли мне?” (drága gyermekeim, hát hogy lenne kedvem énekelni?) szöveg alatt elhangzott kíséretet, aminek a vége variált – modulációval készíti elő a visszatérő tagot.

Az „A” variáns (25–33. ütem) az „A” tag andantinójához képest gyorsabb tempóban, animato indul. A negyedik versszak első sora a kóruszólamokban zeneileg az első versszak első sorának pontos ismétlése, a zongorakíséret azonban variált és a verssor végén nincs ritenuto. A második sor zeneileg az első versszak második verssora második felének augmentált változata. Ugyanennek a motívumnak az eredeti változatával záródik a háromütemes zongora utójáték F-dúrban. Az augmentált variánst kísérő tizenhatodos, kvintolás és szextolás hangzatfelbontások visszatérnek az utójátékban – ott már szextola nem szerepel. Az utolsó verssor vége zeneileg azonos az első sor végével. Ez a már többször elhangzott motívum először végződik unisono *F*-re.

Angyal

A hatodik kórusmű ismét egy Lermontov-vers, a híres *Ангел* (Angyal) megzenésítése,²² ami az éjszakában játszódik, akárcsak a *Ночка* és a *Задремали волны*, de a *Сосна* szintén ugyanezt a napszakot sejteti. Az *Ангел* kétütemes zongora bevezetővel kezdődik Gisz-dúrban, de a kórus már a tercrokon E-dúr alaphangnemben lép be. Ez a darab végigkomponált forma. A negyedik versszak előtt a kétütemes zongora előjáték újra megjelenik (30–31. ütem) visszatérés benyomását keltve, ám a felhasznált motívumok tekintetében ez a darab egyáltalán nem tekinthető háromtagú formának. Hangnemileg viszont megfigyelhetjük a keretes szerkezetet – az első versszak és a második versszak első két sorának hangneme E-dúr, a második strófa harmadik és negyedik sora és a teljes harmadik versszak modulál, majd a negyedik versszakra visszatér az alaphangnem.

Az első versszak (3–10. ütem) sorszerkezete „A – B – A – C.” A zongorakíséret tizenhatodos figurációiból ezen sorok dallamai rajzolódnak ki. A második versszak (10–18. ütem) „D – D – D – C” sorszerkezetet mutat, ám a

²² Lásd: Függelék, 100–101.

zongorakíséretből a „D” sorok alatt az „A” sorok dallama tűnik ki. Az utolsó két sor itt a tercrokon Asz-dúrban szól, akárcsak a zongora előjáték – enharmónikusan. A következő strófa sorai „E – E – A – D”-ként betűzhetők, az alattuk szóló zongoraszólam pedig párhuzamosan az „A – A – D – D”-ként. Az utolsó sor itt a kóruszólamokban és a zongorakíséretben egyaránt variált, a „D” sor dallamának végére épül. Az előző strófa második felén megjelent Asz-dúrhoz képest a harmadik versszak sorai kromatikus süllyedést mutatnak – az első sor G-dúr, a második Fis-dúr, a harmadik és negyedik F-dúr. A negyedik sor bővített szextes szeptimakkordját a várt E-dúr hangzat helyett *Gisz* alapú domináns szeptimakkord követi, ami után a kétütemes zongora előjáték variánsa hallható. A negyedik strófa sorai „A – A – D – D” szerkezetűek, míg a zongorakíséretben ezekkel egy időben az „E – E – A – A” sorok szólnak. A zongora utójátéka először a „C” sort idézi, majd az azt záró cisz-moll akkord után C-dúr, fisz-moll szeptim- és A-dúr akkordokon keresztül érkezik meg a záró E-dúr hármashangzatra. A kórus jellemzően tercpárhuzamban énekel, csak a felütések, a „D” sorok első fele és a teljes „E” sorok szólnak unisono.

Az *Ангел* zenéjéből összetett szerkesztése ellenére könnyed elegancia sugárzik. Az „A” sorok dallama szext- és kvintugrásával az angyal repülését – „ангел летел” – jelenítik meg (8. kottapélda).

8. kottapélda (szoprán, alt, a 3. ütem felütésétől)



По не_бу по_луно_чи ангел ле_тел

Míg az előző öt darabban egy-egy dallam, illetve motívum visszatérése a vers értelmezésének kulcsát adta kezünkbe, itt a dallamsorok komplexitása inkább a zene folyamatosságát szolgálja. Sokkal meghatározóbb a modulációk szerepe. A második versszak első három sorának dallama azonos, de a harmadik sor, ahol Isten neve szerepel – „О бoге великом он пел” (A nagy istenről énekelt) –, az alaphangnemhez képest – enharmónikusan – tercrokon hangnemben szól. A harmadik versszak szerkesztését második sora határozza meg – „Для мира печали и слёз” (A szomorúság és könny világába). Itt található a kromatikus ereszkedő moduláció, ami a bánat kifejezőeszköze. Az említett sor lefelé ereszkedő dallamvonala ugyancsak tartalmaz kromatikus lépéseket (9. kottapélda), és ez újból megjelenik a

zongorakíséretben a negyedik versszak első során – „И долго на свете томилась она” (És soká gyötrődött a világosságban).

9. kottapélda (szoprán, alt, a 19. ütem felütésétől)

Он ду _ шу мля _ ду _ ю в обь _ я _ ти _ ях нѣс

Ez a dallamsor azonban a szimmetria érdekében mindkét esetben kétszer hangzik el – tehát kétszer olyan verssoroknál megtaláljuk, ahol az a szöveg alapján nem lenne indokolt.

Annak ellenére, hogy a szerző egy 1896. december 7-én (december 19-én) írott levelében az op. 15-ös kórusműveiről megjegyzi, „ezeket melleleg egyetlen gyerek sem fogja elénekelni,”²³ nem törölte a címből a gyermekkari ajánlást. A művek bemutatójáról nincs információnk. 1895-ben jelent meg először az első négy darab a *Детское чтение* című folyóiratban. Ugyanitt, még ugyanebben az évben megjelent a hatodik tétel is – ebbe a számba az első és a harmadik darab újra bekerült.²⁴ Az ötödik tételt a lap 1896-ban közölte. Ugyanebben az évben adta ki a Jungenson a teljes opuszt. 1915-ben a C. Fischer Music Corporation az első,²⁵ 1933-ban a Galaxy Music Corporation a negyedik, 1946-ban az Edward B. Marks Music Corporation a harmadik darabot adta ki külön-külön.

1913-ban a The Boston Music Corporationnál jelent meg a teljes sorozat, ám ez a kiadás több szempontból igen problematikus. Először is a kiadó önkényesen a *Славься*-t közli utolsó darabként. Bár a hat kórusmű nem alkot szorosan összefüggő ciklust, a teljes opusz előadásánál érdemes a szerzői sorrendet követni, mivel az nem véletlenszerűen összeállított. Az első, harmadik és ötödik tételben a kórus zenéje szinte teljesen beleolvad a kíséretbe. Ezekkel ellentétben a második, negyedik és hatodik tételben az énekkari szólamok lényegesen nagyobb önállósághoz jutnak. Egyfajta fokozás figyelhető meg a sorozat előrehaladtával – a páratlan számú tételek énekszólamaiban egyre több olyan területet találunk, amelyek különböznek a zongorakísérettől, míg a páros számú tételeknél a dallamívek válnak egyre

²³ Levelek 1955., 134.

²⁴ Threlfall – Norris, 63. A katalógus itt két pontatlanságot tartalmaz – a *Детское чтение* című folyóiratban egy tizedik darab megjelenéséről ír, és az első darab, a *Славься* hangnemét hibásan g-mollnak tünteti fel G-dúr helyett.

²⁵ Palmieri, 34.

szélesebbé, a hatodik tételben kiteljesedve. Különösen szerencsétlennek érzem tehát a Rahmanyinovra szinte nem jellemző egyszerűséggel komponált *Славься*-t a lényegesen bonyolultabb szerkezetű, szárnyaló dallamívekkel teli *Ангел* után helyezni.

A bostoni kiadás a darabok szövegeit kizárólag angol fordításban közli – bár azok színvonalasak. Dinamikai utasításokban, tempójelzésekben, frazeálásokban ez a kotta jelentős különbségeket mutat az 1976-os moszkvai Muzika kiadáshoz képest. Utóbbi ugyan kétségkívül tartalmaz hibákat, ám mégis hitelesebbnek tekinthető, mivel annak alapjául az első kiadás szolgált. A bostoni kiadás egyértelműen a közreadói túlbuzgóság nyomait viseli. A *Задремали волны*-n kívül az összes darab tempójelzése eltér a szerzői utasításoktól. Bár ezek a legtöbb esetben a Rahmanyinov által használt kifejezések szinonimái, két darab esetében ennél többről van szó. A *Славься* moderato tempójelzése helyett a The Boston Music Corporation kottájában *lentamente*, az *Ангел* andantinoja helyett pedig *non troppo allegro* olvasható. Továbbá a bostoni kiadás szinte minden darab formai határai elé kiírja a *largamente* utasítást – mind a kifejezés, mind pedig maga az utasítás idegen Rahmanyinovtól.

1993-ban a loosdrechti székhelyű Harmoniánál megjelent a teljes sorozat eredeti és annak Elger Niels, holland karnagy által készített vegyeskari változata. Niels a kotta utószavában az általam szintén idézett Rahmanyinov-levél részletéből azt a tanulságot vonta le, hogy maga a szerző sem tartotta alkalmasnak a gyermekhangot ezeknek a kórusműveknek a megszólaltatásához, amelyek a kifejezés érdekében igénylik a sokkal erőteljesebb férfihangokat is. Rahmanyinov sorainak ezt az értelmezését a zeneszerző szavai kiforgatásának tartom, amivel Niels saját verzióját próbálja hitelesíteni. Niels – akinek változtatásai egyébként a zongoraszólamot sem kerülik el – egyedül a *Неволя* esetében látta úgy, jobb azt meghagyni az eredeti nőikari változatban. A holland karnagy a kotta utószavában hivatkozott arra, hogy tanulmányozta az eredeti kéziratokat.²⁶ Ez az állítás – az op. 15-ös kórusművek esetében – erősen megkérdőjelezhető, mivel Niels egyértelműen az 1976-os orosz kiadás alapján készítette el munkáját. A Harmonia kiadásban – a Niels-féle átiratban és az eredeti verzióban egyaránt – az első kórusmű a *Слава народу* változatban szerepel, ezen kívül nem egy olyan pontatlanságot találunk ezekben a kottákban, ami a Muzika kiadásból származtatható.

²⁶ Elger Niels: „Utószó”. In: Sergei Rachmaninov: *Six choruses*. Arr.: Elger Niels. (Loosdrecht: Harmonia, 1993.), 36.

Csizmák

Rahmanyinov az op. 13-as d-moll szimfóniájának balul sikerült bemutatója után csak két év múlva kezdett újra komponálni. Ennek egyik eredménye két négyszólamú a cappella vegyeskarra írott népdalfeldolgozás. Az első darabnak, egy orosz népdal feldolgozásának csak a címe ismert – *У врат* (A kapuban) –, mivel a kézirat elveszett. A második, egy ukrán népdal feldolgozása – *Чоботы* (Csizmák) – a kézirat szerint 1899. november 12-én (november 24-én) készült el.

A *Чоботы* (Csizmák)¹ kilenc strófából álló gyors, egyszerű táncdallam, azaz *pljaszovaja* (10. kottapélda).

10. kottapélda (a népdal a tenor és a szoprán szólamon, 1–8. ütem)

The image shows a musical score for the song 'Чоботы' (Csizmák). It consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff is labeled 'T' (Tenor) and the second 'S' (Soprano). The lyrics are written below the notes: 'Чо_бо_ты, чо_бо_ты вы мо_и, Что же вы не ро_би_те, чо_бо_ты?'.

A versszakok „A – A – B – B” sorszerkezetűek – ettől csak az ötödik versszak tér el, ahol a két „B” sor helyén az „A” sorok ismétlődnek meg, az eredetnél kis terccel feljebb. Minden sor háromütemes. Az első versszakban megismételt két sor – „Чоботы, чоботы вы мои, / Что же вы не робите, чоботы?” (Csizmáim, csizmáim, / Miért nem működtek, csizmáim?) – alkotja a többi versszak refrénjét, ami a „B” sorokon hangzik el. Az ötödik versszak harmadik és negyedik sora a dallamszólamban eltér a refréntől, ám a kísérő szólamokban azok megjelennek. A hatodik és a kilencedik strófa a refrén szövegéből épül fel.

A népdalt többnyire a szoprán énekli – a szöveg szerint is egy fiatal lány énekel –, ám az többször megjelenik férfiszólamokon. A legelső sort a tenor és a basszus unisonója mutatja be, csak ezután kerül a dallam szoprán szólamba, amit a basszus csak az ötödik és hatodik versszakban vesz át. Az utolsó strófában az első sor dallamát a basszus, a másodikét az alt énekli, a harmadikét és a negyedikét pedig a tenor.

A népdal összhangzatos mollban való harmonizálása a klasszikus zenei gondolkodásmódot mutatja – annak ellenére, hogy az eredeti dallam nem tartalmaz

¹ Lásd: Függelék, 101–103.

vezetőhangot. A szólamok szerkesztésén azonban a népi kóruséneklés jellegzetes vonásai figyelhetők meg. A feldolgozás az első népdalsor unisono intonációjával kezdődik – ezt az orosz zenetudomány zapevalónak nevezi –, majd a második sortól többszólamúvá válik. A második, a harmadik, a hetedik és a nyolcadik versszak kísérőszólamaiban megjelennek a hosszan kitartott hangok, mint alsó vagy felső orgonapontok. A hatodik és a nyolcadik versszakban megfigyelhetők a dallamszólam rövid imitációi. A harmadik, a negyedik, a hatodik és hetedik strófában találkozunk a podgoloszki² jelenségével – itt különböző dallamvariánsokat hallunk egy időben.³

A *Чоботы* (Csizmák) máig egyetlen alkalommal jelent meg nyomtatásban, 1949-ben a moszkvai Állami Zeneműkiadónál – különös, hogy a holland Harmonia Kiadónál 1993 és 1994 között megjelentek Rahmanyinov kisebb, kevésbé ismert kórusművei, azonban ebből a népdalfeldolgozásból nem készült új kiadás. E darabról kevés információ maradt az utókorra – sem a dallam eredetéről, sem pedig a bemutatóról nem tudunk.

² Papp Márta: „Orosz népdal – dal – románc”. *Magyar zene* XLIV. évfolyam/1. szám (2006. február), 23.

³ Alfred Swan: *Russian Music and its sources in chant and folk-song*. (London: John Baker Publishers Ltd., 1973.), 25–26.

Pantyelej, a gyógyító



16. kép: Szent Pantaleon

Rahmanyinov 1900 júniusában kezdte és júliusában fejezte be Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj 1866-ban írt *Pantyelej, a gyógyító* (Пантелеѳ – целитель) című versének megzenésítését.¹ A költemény címszereplője nem más, mint Szent Pantaleon (16. kép) – Pantelion, illetve Panteleimon (jelentése: legirgalmasabb) néven is ismeretes –, orvosok és bábák védelmezője, aki Nikodémiában, a mai Izmirben született a harmadik század második felében. Maximianus császár a gyógyításairól híres fiatal Pantaleont házi orvosaként

alkalmazta, akit azonban orvostársai féltékenysége és a keresztényüldözők haragja hamar utolért – ellenségei számos kegyetlen módon próbáltak végezni vele. Pantaleon minden alkalommal csodálatosan megmenekült – megjelent előtte Jézus és megvigasztalta –, ám végül 305 körül lefejezték. Szent Pantaleont a keleti és a nyugati egyház egyaránt tiszteli, ereklyéit Franciaország, Olaszország, Németország, Törökország területén őrzik.² Kölnben,³ Velencében,⁴ Görögország számos pontján⁵ és Myrtou városában Cipruson⁶ egyaránt található a szentről elnevezett templom. Pantaleon neve a magyar történelem kapcsán is felmerül. Az 1031-ben készült koronázási paláston előkelő helyen találjuk alakját. Az egykori Pentelén – a mai Dunaújvárosban – 1007 és 1054 között alapították a görög szerzetesek által lakott Szent Pantaleon monostort, amit az 1500-as évek térképei már Monostor Butibulas néven, gazdag nyugati stílusú épületként ábrázoltak. A kis dunai szigetre épült monostor azonban a 19. század elején a folyómedrébe omlott, maradványait 1903-ban felrobbantották.⁷ Ma a dunaújvárosi kórház viseli Szent Pantaleon nevét.⁸

¹ Threlfall – Norris, 177.

² Clemens Jöckle – Dr. Török József: *Szentek lexikona*. Fordította: Balogh Katalin. (Budapest: Dunakönyv Kiadó, 1994.), 286.

³ Gerald Penzl: *Köln*. (München: Gräfe und Unzer Verlag GmbH, 2002.), 49.

⁴ Walter Weiss: *Velence*. Fordította: Kornya István. (Budapest: Corvina Kiadó Kft., 2011.), 54.

⁵ Melissa De Villiers – Koronczai Magdolna (szerk.): *Görögország*. Fordította: Béresi Csilla. (Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.), 248.

⁶ www.kypros.org megnévezve: 2012. október 10.

⁷ Bóna István: *Dunapentele története*. (Dunaújváros: Intercisa Múzeum, 1991.), 3–4., 10.

⁸ www.pantaleon.hu megnévezve: 2012. október 19.

Tolsztoj verse⁹ négy különböző hosszúságú strófából áll. Rahmanyinov kórusműve követi a vers szerkezetét, ami szintén négy részre osztható. Az első részben (1–22. ütem) a tízsoros első versszak hangzik el. A tíz sor két négysoros és egy kétsoros szakaszra osztható. A tagolási pontokat a szöveg adja. A két négysoros szakasz „A – A – B – B” sorszerkezetű. Minden visszatérő sor variált, ritmikailag azonban igen hasonló. (11. kottapélda)

11. kottapélda (az „A” sor)

Пантелей - государь ходит по по лю

Mindegyik sor dallamának ambitusa szűk. Kivételt képez ez alól a „B” sor első elhangzása, ahol az addig kvart hangterjedelmű dallam eléri az alaphangtól számított felső oktávot, ezzel a kinyílással megjelenítve a szöveget – „И все травы пред ним расступаются” (És a füvek mind szétnyílnak előtte). Az első négysoros szakasz végződése fél zárlat, míg a másodiké egész zárlat. Az első rész végén álló kétsoros szakasz első sora *meno mosso* hangzik el – ez „C”-vel betűzhető. Érdeemes megjegyezni, hogy ebben a sorban jelenik meg a mű első szűkített szeptim akkordja, a *виноватые* (vétkes) szó hangsúlyos – „ва” – szótagján. A tizedik verssor az „A” újabb variánsa. Az első rész végét a kottában korona jelzi.

A második rész (28–38. ütem) kis eltérést mutat a vers szerkezetétől – Tolsztoj ugyanis a szimmetria érdekében nem a második versszakban fejezte be annak gondolatmenetét, hanem a következő strófa első sorában. Rahmanyinov ezt a sort a második részhez csatolta. Ez a rész egy négy és egy ötsoros szakaszra bontható. A négysoros szakasz első két sora a „B” sorok *maggiore* variánsa – C-dúrban. A harmadik sor *andante* tempójelzése és a dallamban található kvart- és szextugrás érzékelteti a szöveget – „И на хворую братию бедную” (És a nyavalyáktól szenvedő testvéreknek). Ez a dallam új, ahogy a következő sorban is, ahol visszatér az eredeti tempó. Az ötsoros szakasz újabb motivikus elemmel bővül. Eddig a szólamok mélyebb középregiszterben énekeltek és dinamikai szintjük nem lépte túl a fortét. Ritmikailag a sorok meglehetősen hasonlítottak, szinte ostinato

⁹ Lásd: Függelék, 103–105.

érzetét keltették. Itt az első négy sorban a jellegzetes ritmika félértékű triolákra változik, és minden szólam magas állásban, fortissimo énekli: „Государь! Пантелей! / Ты и нас пожалей ...” (Pantyelej! Urunk! / Szánj meg bennünket). Ezen sorok dallamának hangterjedelme azonban még az előzőekhez képest is szűkebb – csupán kis szekundnyi. Ez a segítségkérés motívuma, a szenvedő barátok kiáltása, ami ezt követően minden versszak végén megjelenik (12. kottapélda).

12. kottapélda (a segítségkérés motívuma, 31–32. ütem)

Государь! Пантелей!

Az ötödik verssorban visszatér a darab jellegzetes ritmusképlete.

A harmadik rész (39–50. ütem) öt versorból áll, ezek közül az első négyben a szerzetes barátok felsorolják, mennyi bajra kellenek Pantyelej gyógyfüvei, majd az ötödikben újból segítségért kiáltanak – itt újra a segítségkérés motívumát halljuk. Az első négy sor zeneileg az első rész világát idézi – erősen variáltan. Az első sor azonban az eddig megszokott felütéses motívumok helyett az ütem első ütésén kezdődik – ezzel éles formai határt alkotva. A negyedik sorban – „Опоенные злыми отравами” (Akiiket gonosz mérgekkel etettek meg) a kóruszólamok szerkesztése a segítségkérés motívumához hasonlók – magas állásban, fortissimo énekelnek. Említésre méltó még az alt és basszus szólamok között oktávparhuzamban elhangzó *E – Aisz* szűkített kvintugrása a *злыми* (gonosz) szóra.

A negyedik rész (51–80. ütem) három szakaszra tagolódik. Az első szakasz egy hatsoros mondat, amely zeneileg az első rész sorainak variánsaiból építkezik. A második sor – „Чего не было встарь” (Ami hajdanában sosem volt) – ugyanakkor a segítségkérés motívumának variánsa, ami arra utal, az új nézetektől, amire a szöveg még csak céloz, jobb tartani. A második szakasz egy újabb hatsoros mondatrész, aminek első két sora elárulja az új eszmét: „Всё, чего им не взвесить, не смерят, / всё, кричат они, надо похерить” (Mindazt, amit nem lehet meglátolni, lemérni, / Mind – kiabálják – semmisnek kell nyilvánítani). Ez a két sor ritmikailag – a

jellegetes felütéses ritmusképlet elhagyásával – és felfelé törekvő dallamívével emelkedik ki környezetéből. A második sort a szólamok magas regiszterben fortissimo éneklük. Rahmanyinov az itt szereplő „кричат они” (kiabálják) közbeszólást középregiszterbe írja, így az valóban úgy hat, mintha egy másik szereplő rövid megjegyzést tenne a mondat közben. A következő sorok, amelyekben új irányzat követőinek gondolkodásmódja kerül bővebb kifejtésre, az első rész ritmikájára épülnek. A szoprán szólam dallamvonala fokozatosan ereszkedik kromatikus lépésekkel tűzdelt skálával és a dinamika pianóig halkul. A harmadik szakasz a versszak utolsó négy sorában a barátok humoros formában kéri Pantyelejt, óvja meg őket a hitetlenektől – „И на этих людей, / Государь Пантелей, / Палки ты не жалея, / Суковатыя!” (Ezektől az emberektől, / Pantyelej Urunk, / Ne sajnáld / Bunkós botodat!). Itt ismét a segítségkérés motívuma szól. Különösen hatásos az utolsó szó, a *суковатыя* (bunkós bot) megjelenítése, ahol a zenéből úgy tűnik, mintha Pantyelej lesújtana a botjával. A kóruszólamokban a hangsúlyos – „ва” – szótagra előkészítés nélküli, nagy hangközugrásokkal érkeznek (13. kottapélda).

13. kottapélda (79. ütem felütésétől)

су_ко_ва _ ты _ я!

A segítségkérés motívumának első két megjelenésénél hasonlóan nagy regiszterkülönbséget tapasztalhattunk – előbbinél az előzményekhez képest fölfelé, utóbbinál pedig a folytatásban lefelé –, ám azok a beiktatott szüneteknek köszönhetően nem hatottak úgy, mint egy csapás.

Tolsztoj versének mondanivalója párhuzamban áll Rahmanyinov közel két évig tartó alkotói válságából való felépülésének történetével. A zeneszerző a híres pszichológus, dr. Nyikolaj Dahl segítségét kérte lelki problémáinak megoldásához. Az orvos kezelése sikerrel hoztak, ám abban az időben az új tudományt annak minden eredménye ellenére sokan csak kuruzslásnak tartották. Hasonló képtelenségnek hatott

a maga idejében Pantyelej sikeres orvoslása. A *Pantyelej, a gyógyító* megzenésítésével Rahmaninov saját gyógyulásának állított emléket.

A négyszólamú vegyeskari darabot a Moszkvai Szinódus Kórusa mutatta be 1901-ben, azonban a külföldi bemutatóra csak 1973. június 29-én került sor az angliai Chester város katedrálisában. A katedrális kórusát a napjainkban is élő Roger Fisher orgonaművész vezényelte. Ezt az előadást nem kis kutatómunka előzhette meg, mivel a *Pantyelej a gyógyító* addig csak egyszer, 1901-ben jelent meg nyomtatásban a moszkvai Gutheil kiadónál. Három évvel a külföldi bemutató után, 1976-ban jelent meg a következő kiadás moszkvai Muzikánál.¹⁰ A kórusművet legutóbb a loosdrehti székhelyű Harmonia kiadó jelentette meg 1994-ben, de a kotta a Boosey & Hawkesnél is kapható.

Szent Pantaleon alakja Nyikolaj Roerich orosz festőművészt is megihlette, aki két hasonló című festményén – *Szent Pantaleon, a gyógyító* (1916.) és *Szent Pantyeleimon, a gyógyító* (1931.) – örökítette meg a nagyhírű orvost (17. és 18. kép)



17. kép: Roerich: *Szent Pantaleon, a gyógyító* (1916)



18. kép: Roerich: *Szent Pantyeleimon, a gyógyító* (1931)

¹⁰ Threlfall – Norris, 177.

Rahmanyinov dr. Dahl kezelése hatására visszatérő komponálási kedve nem merült ki az op. 18-as II. zongoraverseny megírásával. Közvetlenül a versenyű után sorra születtek olyan remekművek, mint az op. 19-es g-moll cselló-zongora szonáta (1901. december), az op. 23-as g-moll prelúd (1901), az op. 20-as *Tavaszi* kantáta bariton szólóra, kórusra és zenekarra (1902. január és február) és az op. 21-es dalokból tizenegy (1902. április). Ezek a darabok jelentős anyagi sikert hoztak a zeneszerzőnek, különösen a g-moll prelúd és a tizenegy dal – az utóbbiért kapott 3000 rubel fedezte Natalja Szatyinával 1902. április 28-án (május 11-én) kötött házasságát követő nászútját, melynek keretében az ifjú pár ellátogatott Bécsbe, Velencébe, Luzernba és Bayreuthba.¹ Érdemes megemlíteni, hogy a g-moll prelúd a két évvel később komponált kilenc másik prelúddal alkotja az op. 23-as *Tíz prelúdot*, ahol az az ötödik helyet foglalja el. Az 1902-ben készült tizenegy dalt pedig az 1900-ban komponált *Sors* egészíti ki egy tucatra, így alkotva a 21. opuszt.

A *Tavaszi* már a befejezését követő hónapban, március 11-én (március 24-én) bemutatásra került Moszkvában, Alekszandr Ziloti vezényletével a Moszkvai Filharmóniai Társaság Ének- és Zenekara élén. A bariton szólót Alekszej Szmirnov énekelte – habár a szerző szólót barátjának, Saljapinnak szánta, ő a felkészülési idő rövidsége miatt nem vállalta a premiért.² Szentpéterváron három évvel később, 1905. január 8-án (január 21-én) szintén Ziloti mutatta be a *Tavaszi* a Mariinszkij Színházban, ahol a szólót már Saljapin énekelte,³ aki a jövőben gyakran tűzte műsorra ezt a művet. Párizsban 1906. május 26-án emlékezetes hangversenynek lehettek tanúi a zenekedvelők – Rahmanyinov eljátszotta II. zongoraversenyét Camille Chevillard francia zeneszerző és karmester vezénylete alatt, majd saját vezényletével mutatta be kantátáját, Saljapin szólójával.⁴ Erre a koncertre mindig örömmel emlékezett vissza a szerző, ugyanis a közönség soraiban foglalt helyet Rimszkij-Korszakov, aki úgy vélekedett a kantátáról, hogy „a zene jó, csak kár, hogy a zenekarban nyoma sincs a tavasznak.”⁵ Rimszkij-Korszakov szavait Rahmanyinov egyáltalán nem negatív kritikaként értékelte. Oskar von Riesemann szerint a

¹ SB – JL, 96–99.

² Walker, 49.

³ Levelek 1955., 206.

⁴ Levelek 1955., 319.

⁵ SB – JL, 138.

zeneszerző idős korában már – ennek a megjegyzésnek a hatására – a teljes hangszerelést megváltoztatta volna.⁶ A kétes forrásból származó állítást semmi sem igazolja – sem levelezésben, sem vázlatban nem maradt fenn olyan dokumentum, ami a *Tavaszz* áthangszerelésének gondolatára utalna, mint ahogy az sem teljesen egyértelmű, hogy Rimszkij-Korszakov a hangszerelést kritizálta-e.

A kantátát Rahmanyinov egyik legközelebbi barátjának, a zongorista-zenetudós Nyikita Szemjenovics Morozovnak ajánlotta,⁷ aki a moszkvai konzervatórium tanáraként dolgozott 1893 és 1924 között.⁸ A szövegre vonatkozóan a partitúrában azt olvashatjuk, hogy az „Nyekraszov szövege alapján” készült. Nyekraszov 1862-ben írt *Зелёный Шум* (Zöld zsongás) című versét⁹ Rahmanyinov alig módosította és ezek a változtatások jelentéktelennek mondhatók. Az, hogy a „Как лето жил я в Питере” (Amíg a nyáron Péterváron laktam) sor helyett a kantátában „Как лето жил я в городе” (Amíg nyáron a városban laktam) szerepel, érthető és diplomatikus változtatás – tudva Moszkva és Szentpétervár állandó rivalizálásáról. A „Типун ей на язык!” (Hogy ragadt volna le a nyelve!) sor elhagyása nem mondható fontosnak. Lényeges változtatás azonban az eredeti *Zöld zsongás* cím *Tavaszra* változtatása, amit egyébként szerencsésnek vélek, mivel az világosabb, lényegre törőbb az eredetinel.

Nehéz lenne számba venni a tavasz ihlette művészeti alkotásokat. Ezek jelentős része párhuzamot von egy szerelmi történettel. Nyekraszov verse is ebbe a csoportba tartozik, de ez nem egy tipikus szerelmi beteljesülésről, hanem egy szerelmi bosszú meg nem valósulásáról szól. A szöveget elolvasva teljesen érthető, hogy az magával ragadta az érzékeny lelkű komponistát. Ebben még talán az is szerepet játszhatott, hogy az ekkor házasodni szándékozó zeneszerző menyasszonyát Nataljának hívták – épp úgy, mint a versben szereplő asszonyt. Ráadásul a kantáta keletkezési körülményei is párhuzamba állíthatók a *Zöld zsongás* tartalmával, mivel azt Rahmanyinov zord téli napokon komponálta.

A vers állandóan visszatérő refrénnel kezdődik, amit tájleírás követ. Mindkettő a tavasz természeti jelenségeit önti szavakba. Ezeket egy szerelmi történet

⁶ Oscar von Rieseemann: *Rachmaninov's Recollections Told to Oscar von Rieseemann*. (New York & London: George Allen & Unwin Ltd., 1934.), 144.

⁷ Threlfall – Norris, 74.

⁸ Levelek III., 512.

⁹ Lásd: Függelék, 105–110.

lassú és homályos kibontakozása váltja fel. A nehézkes, utalásokkal tűzdelt szöveg egy megcsalt férj gondolatait írja le hűtlen feleségével szemben, amiket egy zord téli napon érez. A férj nyáron a városban dolgozott, mialatt a felesége otthon, a faluban vígan élte világát – mással. Miután ura hazatért, ennek a viszonyoknak vége szakadt. Később az asszony mindent bevallott férjének, aki látszólag megbocsátott, ám most ijesztő gondolatok gyötrik. Már tél vége felé járunk – hosszú, sötét és hideg évszak végén, ami nemcsak a földet, hanem a szívet is fagyossá teszi. Ráadásul kevés a munka, a pár ideje nagy részét otthonában összezárva tölti. Egy napon a férfi baljós gondolatai elhatalmasodnak, villanásszerűen elevenednek fel sérelmei. Ekkor a tél sötét megoldást sugall a férfi gondjára – azt mondja: „öld meg a hűtlent!” Kezdetben úgy tűnik, a férj a gonosz gondolat szerint cselekszik majd, aki még a kést is előkészíti, ám a történet megszakad, mert beköszönt a tavasz. Ismét természeti képek következnek, amik elúzik a férjtől a bosszúállás gondolatát. A záró gondolat – ahogy a *Lelkek kórusánál* – vallásos töltetet ad az egyébként világi szövegnek azzal, hogy a végső ítéletet Istenre bízza.

Ebben az időszakban Rahmanyinov operakarmesteri tevékenységéből kifolyólag számos vezérmotívum technikát alkalmazó orosz operával ismerkedett meg mélyrehatóan. Valószínűleg ennek hatását mutatja a *Tavaszi*ban használt vezérmotívum technika – Rahmanyinov motívumai azonban ritkán ismétlődnek változtatás nélkül. Különös véletlen, hogy zeneszerző 1902 nyarán – tehát a kantáta megírása után – nászútja keretében Bayreuthba utazott, ahol ifjú feleségével és Morozovval együtt részt vett az Ünnepi Játékokon. Rahmanyinov ekkor hallotta az említett zeneszerzési módszer nagy mestere, Richard Wagner zenedrámáit – *A nibelung gyűrűje* tetralógiát, *A bolygó hollandit* és a *Parsifalt*.¹⁰ Az ifjú pár a jegyeket Alekszandr Zilotitól kapta nászajándékba – bár semmi jel nem utal arra, hogy Rahmanyinov akkoriban érdeklődött volna Wagner zenéje iránt. Az előadások nem tettek túl nagy hatást a zeneszerzőre, aki később nem alkalmazott hasonlóan következetes vezérmotívum technikát műveiben.

A *Tavaszi* egytételes kantáta, de négy jól elkülöníthető részre tagolódik. Az első részben a zenekari bevezetőt a kórus megszólalása követi (1–96. ütem). A második rész a bariton szóló ariosója (97–184. ütem). A harmadik szakaszban

¹⁰ SB – JL, 99.

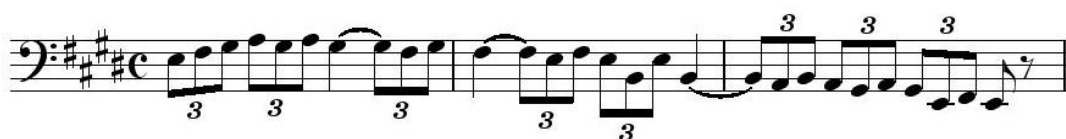
ismét a kórusé a főszerep (184–253. ütem), majd az negyedik – záró – szakaszban (253–293. ütem) a szólista ariettája után a kórus énekel, amit rövid zenekari kóda zár. A zenekari bevezető (1–46. ütem) a kantáta két legfontosabb motívumára, illetve azok variációira épül. Az első egy négy hangból álló, nyolcadokban mozgó rövid motívum, ami a mű folyamán számtalan variánsban megjelenik. Ez a tavasz motívuma (14. kottapélda).

14. kottapélda (fagott I, cselló, nagybőgő, 2–3. ütem)



A második egy hosszabb, triolás dallam, ami szintén több variánsban hallható a továbbiakban – kizárólag a zenekari szólamokban. Ez a megbocsátás motívuma (15. kottapélda).

15. kottapélda (cselló I, 11–13. ütem)



Mindkét motívum mély regiszterben kerül bemutatásra. Az elsőt a fagott, a csellók és a nagybőgők játsszák, a másodikat pedig csak a csellók, szextpárhuzamban. A tavasz-motívum már második elhangzása után különböző variánsokban hallható. A két fő motívum bemutatását (1–13. ütem) azok alig variált ismétlése követi (14–26. ütem). Hangszerelésben és a dinamikai utasításokban a két rész tökéletes egyezést mutat. Az első szakaszban a tavasz-motívum és variánsai az alaphangnem mollbeli negyedik fokán, a-mollban, míg a második szakaszban a párhuzamos cisz-mollban jelennek meg. Az ezt követő megbocsátás-motívum mindkét esetben alaphangnemből, E-dúrban hallható, enharmonikusan pontosan megismételve. A kiírt alterációk a motívumot megelőző tavasz-motívum hangnemét tükrözik.

Az előjátékban az említett két motívumon kívül feltűnik egy később megjelenő kórusmotívum díszített variánsa F-dúrban. Az első klarinét szólójában (16a kottapélda) a tizenhatod triolás csoportok első hangjaiból a nőikar „Играючи, расходитя” (Játékosan feltámad) szövegen elhangzó dallama rajzolódik ki (16b kottapélda).

16a kottapélda (klarinét I, 33. ütem, felütéssel)



16b kottapélda (szoprán I, 65. ütem felütésétől)



Ezt követően a kórusbelépésig csupán a megbocsátás-motívum variációját halljuk komplementer módon a fafúvós és a vonós hangszereken, egy szextolás díszítőmotívum kíséretével, ami mintha csak a szóló klarinét motívumából született volna. Mindez a nagybőgő E-orgonapontja fölött szól, ennek ellenére a zene csak a kórusbelépésnél éri el az E-dúr alaphangnemet, az ebben a szakaszban állandóan váltakozó e-mollon és C-dúron keresztül. Dinamikailag az egész zenekari bevezetőt piano és pianissimo jellemzi, csak elvétve találunk egy-egy forte vagy mezzoforte ütemet – hamar megtorpanó fokozások csúcspontjaként. A klarinét szólója után töretlen fokozást figyelhetünk meg a hangszeres szólamok fokozatosan felfelé törekvő dallamvonalán, ami a kórusbelépésnél éri el csúcspontját (46–47. ütem).

A kórus ebben a részben a vers első tíz sorát énekli, amelyek a kétsoros refrén miatt keretes szerkezetet alkotnak. Az első rész kórust alkalmazó szakaszának zenei formája követi a vers szerkezetét. Az énekkar fortissimo belépésével (46. ütem) kiemelkedik a zenekar mezzoforte, illetve forte közegéből. Először a magas, majd a mély szólampárok éneklék a tavasz-motívumot a vers refrénjére: „Идѣт-гудѣт Зелѣный Шум, / Зелѣный Шум, весенний шум!” (Jó a Zöld Zsongás, / Zöld Zsongás, tavaszi zsongás!). Ezt a vonósok a megbocsátás-motívum variánsával kísérik. Ezt követően a csúcspont fokozatos leépülése figyelhető meg. A hangszerelés egyre ritkábbá válik, végül a basszus szólamban a tavasz-motívum pianissimo megszólalását csak az üstdob pianissimo tremolója kíséri (58. ütem). Ebben az „A” tagnak tekinthető szakaszban az E-dúr és a C-dúr hangnemek váltakoznak, de a szakasz végén a megbocsátás-motívum zenekari közjátékként ismét e-mollban jelenik meg (59–63. ütem).

A „B” tag (64–82. ütem) első felében két meghatározó motívumot hallunk (64–74. ütem). Az első a zenekari bevezető klarinétszólójából megismert motívum (65. ütem felütéssel), aminek vázát először a kórus énekli, majd díszített változatai a zenekaron is feltűnnek – a fuvolák, oboák és klarinétok mixtúrában mozgó motívumvariációját a hegedűk és a brácsák imitálják (71–73. ütem). A második egy kéthangos, felütéses, a hirtelen feltámadó szél fuvallatát megjelenítő motívum, ami a „Качнёт кусты ольховые” (Meglengeti az égerbokrokat) soron hallható (67–71. ütem). A „B” tag második felében a megbocsátás és a tavasz motívumai tűnnek fel, utóbbi távoli variánsokban. Az egész szakasz változatos hangnemileg – az A-dúr kezdést lefelé irányuló kvintmoduláció követi, egészen C-dúrig.

A rövid, jelzésértékű visszatérésben (83–89. ütem) a kórus – a tenor kivételével – az „A” tag zárásaként a basszus szólamban megjelenő tavasz-motívum variációit énekli – még tovább variáltan. Itt csak a refrén első sora hangzik el. Az énekkar záró hangján a zenekarban elkezdődik az első rész utójátéka (87–96. ütem), amiben két jellegzetes motívum szól. Az első egy negyedekben mozgó, felfelé tartó, kromatikus lépésekkel tűzdelt skálamenet, ami a kantáta folyamán többször feltűnik zenekari közjátékokban, formai határoknál. A második motívumot az angolkürt játssza – ez majd a második részben is megjelenik (17. kottapélda).

17. kottapélda (angolkürt, 93. ütem felütésétől)



A második részben a vers egyes szám első személyben írott sorait zenésíti meg a szerző. Ezekben a sorokban mondja el a férj hűtlen feleségének történetét. Elbeszélése zaklatott, csapongó és meglehetősen baljós. Rahmanyinov itt mellőzi a megbocsátás-motívum használatát, és a tavasz-motívum is csak e rész legvégén tűnik fel újra.

A második rész rövid, allegro risoluto tempójelzésű cisz-moll zenekari előjátékkal kezdődik (97–104. ütem), ami D-dúrban, nápolyi hangnemben zár. Ezt az előjátékot marcato megszólaló kis nyújtott ritmusú, illetve tizenhatod felütéses és repetíciós motívumok jellemzik. Említésre méltó ennek a nyolc ütemnek a dinamikai sokszínűsége. Az itt tapasztalható hirtelen változások és kettősségek a teljes formai

egységben gyakran tapasztalhatók. A szakasz végét záró lendületes fokozást (102–104. ütem) Rahmanyinov mintha később, az op. 30-as III. zongoraversenyének második tétele végén idézné (213–214. ütem). Az előjáték zenéje a második rész fontos formai eleme. Ennek jellegzetes motívumai nem kapcsolhatók konkrét szövegrészekhez, azok variált megjelenéseit tehát formai megoldásnak tekinthetjük – a második rész rondóformára emlékeztet.

A következő formai egység (105–114. ütem) – moderato tempójelzéssel – olyan, akár egy recitativo. A zenekari kíséret kezdetben inkább akkordikus, majd rövid kánon bontakozik ki a brácsa szólammal erősített angolkürt és az oboa szólamai között, az első rész utójátékának angolkürt-dallamára (111–114. ütem). A hangszerelés rendkívül visszafogott. A bariton szólista dinamikai szintjei eleinte verssoronként változnak, dallamívei szaggatottak, azokat különböző felütéses és nyújtott ritmusképletek jellemzik. Ezek híven tükrözik a megcsalt férj zaklatott lelki állapotát. Szemléletes például az asszonyról mondott „Воды не замутит!” (Nem sok vizet zavar!) sor subito forte megszólalása (18. kottapélda).

18. kottapélda (bariton szóló, 108. ütem, felütéssel)



Az ezt követő egységben (115–131. ütem) a zenekari szólamokban variáltan visszatér az előjáték zenéje, h-mollban. Ez a szakasz az előjáték jellegzetességeit megtartva nagy nyújtott és két tizenhatod felütéses ritmusképletekkel gyarapodott. Itt a bariton szólista is énekel – a szólamában fortissimo elhangzó „Сама сказала глупая!” (Maga mondta, az ostoba!) verssor másfél ütemes motívuma a „Воды не замутит” (Nem sok vizet zavar) sor variánsa (19. kottapélda).

19. kottapélda (bariton szóló, 116. ütem felütésétől)



Ez a motivikus összefüggés rávilágít, miért hallottuk korábban az ártatlannak tűnő mondatot indulatos forte.

A második allegro risoulto szakasz külső bővítése két új motívikus elemeket hoz. A „Зима нас заперла” (Összezárt minket a tél) mondatot kísérő, a hegedűkön megszólaló négyütemes tremolo hangzatmenet – a gyilkosság motívuma – (20. kottapélda) jellemzően ultratercrokon fordulatokból áll.

20. kottapélda (hegedű I, hegedű II – oktávval lejjebb –, 124. ütem felütésétől)



Ez a hangzatmenet a továbbiakban még kétszer jelenik meg a második részben, mindkét alkalommal a gyilkosságot említő szövegrészen. A motívikus szerkesztés tehát elárulja, a gyilkos gondolatot valójában a tél sugallja. A második új motívum e szakasz végén található (128–131. ütem) a „В мои глаза суровые / Глядит ” (Néz a haragos szemembe) verssoron, ahol a fuvolán és az oboán lefelé irányuló dallam szól, aminek meghatározó hangköze a kis terc. Ezt átkötött nagy triolákban mozgó, repetált hangokat játszó kúrtszólamok kísérik. Ez a bosszú motívuma, amit akkor hallunk újra, amikor a tél dala próbálja meggyőzni a férfit, ölje meg hűtlen feleségét.

Ezután e rész zenekari előjátékának harmadik, ismételten variált változata tűnik fel e-mollban. A három változat közül ritmikailag ez a szakasz a leg sokszínűbb. Fontos szerepet játszanak itt a triolák, illetve a tizenhatod felütéses ritmusképletek, illetve megjelennek a dupla pontozású nyújtott ritmusok. Hamar megjelenik a gyilkosság-motívum felső szólamának egy részlete rátkör fordításban a cselló és a nagybőgő unisonójában (136–137. ütem). Ez előrevetíti a férj dilemmáját az ezt követő fortissimo megszólaló két gondolatával kapcsolatban: „Убить...” (Megölni...) vagy „Стерпеть...” (Tűrni...)? Ugyanez a motívumvariáns hallható a hegedűkön és a brácsákon a két említett lehetőséget követő rövid zenekari közjáték második felében (144–145. ütem) – ezzel sejtetve a férj döntését. A vonósokon (142–143. ütem) és a fúvósokon megjelenő kis szekundus motívumvariánsok a gyilkosság motívumát idézik.

A gyilkosság-motívum eredeti alakjában még az *убей* (öld meg) szó említése előtt hallható d-mollban a hegedűkön, fortissimo, ám az *убей* szónál már piano. A férj mintha vívódna magával – egyik pillanatban a lehető leghatározottabban el akarja követni a büntényt, másik pillanatban bizonytalanság sugárzik szavaiból. Amikor a

férfi kimondja a tél sugallta gondolatot „Убей, убей, изменницу!” (Öld meg, öld meg a hűtlent!), az ezen a soron piano énekelt motívumot (21. kottapélda) a cselló imitálja (150–151. ütem), forte.

21. kottapélda (bariton szóló, 150. ütemtől)



A gonosz gondolatot sugalló tél megindokolja a férjnek, miért kéne végeznie feleségével. Ezek az érvek a férfi hiúságára hatnak. Ebben a szakaszban (152–165. ütemig) a kórus a bosszú motívumát énekli – zárt szájjal –, ezzel sejtetve, hogy a tél ördögi csele sikerrel járt. A bosszú-motívumhoz tartozó nagy triolás, átkötéses kíséretben néhány ütem után ritmikai aprózódás figyelhető meg – az szextolákra, nyolcadokra, tizenhatodokra bomlik. Ezt a cselló szóló fel-le cikázó ellenszólama kíséri, ami a visszatérő szakaszok jellegzetes kis nyújtott ritmusképleteire épül.

A következő szakasz (166–184. ütem) elején az előjáték jellegzetes nyújtott, illetve felütéses ritmusképleteit halljuk a fúvósok szólamaiban, augmentálva. A szövegből egyértelművé válik, hogy a férj elhatározta magát a gyilkosságra – „Под песню-вьюгу зимнюю / Окрепла дума лютая” (A téli vihar éneke alatt / Megszilárdult a kegyetlen gondolat). Amit a férfi nem mond ki egyértelműen, azt a zenekar és a kórus megteszi helyette. E két sor alatt a gyilkosság-motívum variánsait hallhatjuk először a vonósokon, később a fafúvósokon egyaránt, a kórus pedig megismétli a tél énekének első verssorát: „Убей, убей, изменницу!” (Öld meg, öld meg a hűtlent!). Ez azonban csak szövegi ismétlés, itt az énekkar tutti fortissimo szólal meg, és ez a verssor tercrokon fordulatot hoz.

A szakasz végén a szólista repetált *D* hangokon forte énekli: „Припас я острый нож...” (Előkészítettem egy éles kést...). A hangszerelés itt igen visszafogott, csak a rézfúvós hangszerek játszanak a hegedűk mellett. Ez és a gyilkosság motívumának hiánya arra utal, hogy a férj határozottságot sugalló szólója ellenére sem fogja végrehajtani szörnyű tervét. Ennek okát a zenekar árulja el a motivikus szerkesztéssel – a *нож* (kés) szó elhangzását a tavasz motívuma követi a csellókon és a nagybőgőkön, mély regiszterben, hasonlóan a mű elejéhez (178–179. ütem). A bariton szóló csak a következő verssorban mondja el, amit már a zenekar

elárult: „Да вдруг весна подкралася” (De hirtelen belopódzott a tavasz). E sort a kromatikus lépésekkel tűzdelt átvezető motívum variánsa kíséri a zenekarban, amit a hegedű, brácsa, az angolkürt, az oboa, a klarinét és a fuvola játszik.

A harmadik rész több tekintetben párhuzamba állítható az elsővel. Az alaphangnem ismét E-dúr. A szöveg – amit csak a kórus énekel – természeti képek leírása a refrén keretei között. Ebben a részben éppen ezért az első rész motívumai dominálnak. Először a kürtökön halljuk a tavasz motívumát eredeti formában, majd az első részhez hasonlóan a refrént éneklő kóruson, szólampárokban. A refrén úgy kezdődik, ahogy az első részben utoljára elhangzott – pianissimo, mély regiszterben, E-dúrban, és most is csak annak első sorát éneklő az énekkar. A refrén utolsó szótagján a kürtön kezdődő triolás A-dúr motívum a megbocsátás-motívum kivágata (190–191. ütem). Ez a motívum itt főként ebben a formájában jelenik meg, ugyanakkor az eredeti változat is hallható – például az említett variáns után a cselló szólamban (192–193. ütem). A fuvola néhány ütemmel később egy felütéses, együtemes, szextolás motívumvariációt játszik (198. ütem), amit a következő ütemben a klarinét imitál. Érdeemes megfigyelnünk, a későbbiekben ez a felütés e motívum jellegzetességévé válik. Nem sokkal ezután ugyanez a motívum tizenhatodos változatban tűnik fel a fuvolán és az oboán, amit a hegedűk szextolás variánsa kísér (204. ütem). Ezt a klarinét és a brácsa imitálja – hasonló módon.

A kórus a refrént első elhangzását követően ebben a részben tutti énekel. A következő három, majd az azutáni három verssor második és harmadik sorain a tavasz-motívum variánsai szólnak. Ezek a sorpárok egymáshoz képest szekvenciális emelkedést mutatnak. Az első sorok között nincs kapcsolat, ám a második háromsoros egység első sorának kezdete – „Пригреты тёплым солнышком” (A langyos napocskáktól átmelegedve) – emlékeztet az első részben található „Играючи, расходится” (Játékosan feltámad) szövegen elhangzó motívum elejére.

A vers a refrén következő megjelenéséig hátralévő sorai alatt a tavasz-motívum legkülönbözőbb változatai dominálnak (208–223. ütem). Mivel egy kezdetben C-re, majd *Cisz/Desz*-re épülő bővített hármashangzat adja ennek a szakasznak a harmóniai vázát, ezek sokféle hangnem érintését teszik lehetővé – C-dúr, a-moll, f-moll, fisz-moll, Desz-dúr. A megbocsátás motívumát csak a fuvolán és a klarinéton megjelenő tizenhatodtriolás felütésű trillák jelzik (216. ütemtől). Ezzel

párhuzamosan a cselló és a fagott szólamában új motívum jelenik meg. Ez a motívum, amibe Rahmanyinov beleszötte a tavasz-motívumot, szekvenciálisan fölfelé tart, hangszerelésben egyre dúsabbá válik. A kórus efelett a tavasz-motívum variánsát énekli verssoronként szekvenciálisan fölfelé haladva – először B-dúrban, majd C-dúrban, végül az újabb variánsok Asz-dúrban és E-dúrban szólnak. Ez a tavasz-motívumvariáns az e rész elején megjelenő három versoros egységek középső verssorain hangzott el – ott is szekvencia részét alkotva.

A harmadik rész az *allegro con fuoco* tempójelzésnél éri el csúcspontját, amit folyamatosan dúsabbá váló hangszerelés, egyre színesebb motívumvariációk, lassan fokozódó dinamikai szintek és négy alkalommal gyorsuló tempó készített elő. Ez a refrén utolsó megjelenése, és ez alkalommal újra hallható annak mindkét sora – mindkét sor többször elhangzik, a sorok elején sok szóismétléssel. Annak ellenére, hogy a harmadik részt a felhasznált motívumok tekintetében az elsővel állíthatjuk párhuzamba, a versben keretként álló refrén itt zeneileg nem alkot keretet úgy, mint az első részben. A refrén itt a tavasz-motívum távolabbi változatában hangzik el, amit a hárfa kivételével a zenekari tutti kíséri, *fortissimo*. Ez a szakasz egyszerű ritmusképleteket tartalmaz, hangnemileg szilárd – a tavasz-motívum és annak figurációs körülírásai e szakasz utolsó ütemeitől eltekintve szinte végig diatonikusak, csupán az ellenszólamokban találunk alterált hangokat. Ez az erőteljes, tobzódo hangvételi zene előrevetíti a vers pozitív megoldását. A szakasz végén a kórus lefelé irányuló bővített hármashangzat felbontását énekli háromszoros *fortissimo*. Az E-dúr hármashangzat kvintjének C-re változása emlékeztet, hogy bár a tavasz eljött, a történet végkifejletét még nem ismerjük.

A harmadik rész zenekari utójátékában (239–252. ütem) a hangszerelés visszafogott, a hárfa hangzatfelbontásai előtérbe kerülnek. Az utójáték meghatározó oboa-dallama a tavasz-motívum variánsaként kezdődik, de hamar a cselló dallamának kíséretévé alakul át (22. kottapélda).

22. kottapélda (oboa, 241. ütem felütésétől)



Ez a cselló dallam (23a kottapélda) az op. 18-as II. zongoraverseny második tételének főtémájára emlékeztet. (23b kottapélda).

23a kottapélda (cselló, 240. ütemtől)



23. kottapélda (Rahmanyinov: II. zongoraverseny, II. tétel, fuvola, majd klarinét, 9. ütemtől)



A zenekari utójáték a második részből ismert átvezető motívum pontos idézetével zárul (251–252. ütem).

A negyedik rész négy szakaszból áll – bariton recitativo (253–260. ütem), bariton arietta (261–270. ütem), kórus (271–282. ütem) és zenekari utójáték (283–293. ütem). A recitativo szakasz kezdetén a zenekar a második rész motívumvilágát idézi a-mollban. A szólista ugyanakkor a „Нож валится из рук” (A kés kifordul a kézből) és a „И всё мне песня слышится” (És folyton egy dalt hallok) verssorokon énekelt motívumaiból egyre inkább a következő, megbocsátásról szóló arietta dallama rajzolódik ki. Ezek az utalások a férj lelki állapotát festik meg, akinek vérszomjas gondolata lassan elszáll és annak helyét a bűnbocsánat veszi át. Az „Одна – и лесу, и лугу” (Egy – az erdőben, a réten) verssor motívuma a szólista szólamában és a vonóskarnál is az első rész „Качнёт кусты ольховые” (Meglengeti az égerbokrokat) soron hallható kéthangos, felütéses motívumát idézi.

Az E-dúr ariettában a szólista nagy ívű, himnikus hangvételű dallamot énekel a megbocsátásról, mialatt a zenekar a megbocsátás-motívum variánsait játssza. Ez a dallam (24a kottapélda) mintha Szkrjabin 1900-ban komponált op. 26-os I. szimfóniájának hatodik tételének egyik témáját idézné, amit ott a tenor szólista énekel először (24b kottapélda).

24a kottapélda (bariton szóló, 263. ütem felütésétől)



"Лю_би,покуда любитя, Терпи,покуда терпитя

24b kottapélda (Szkrajbin: I. szimfónia, VI. tétel, mezzoszoprán szóló, 15. ütem felütésétől)

О дивный образ Божества, Гар_моний чистое ис_кусство!

A Szkrajbin által írt szöveg szintén magasztos – az a művészet mindenhatóságáról szól: „Ó, az Istenség csodás képe, a művészet tiszta Harmóniája!”

A kórus a bariton arietta elhangzása után annak variánsát énekli, amit egy négyütemes tavasz-motívum változat szólampárokban futó imitációja előz meg. A zenekaron – a bariton ariettához hasonlóan a megbocsátás motívuma szól, azonban itt azt a fúvósok játsszák, a vonósokon és a hárfán E-dúr figurációk szólnak. A zenekari utójátékban szintén a megbocsátás motívuma játssza a főszerepet – annak több variánsa után első megszólalásához hasonlóan, mély regiszterben jelenik meg – így zárul a *Tavaszi*. Emellett feltűnik egy búcsú-motívum a fuvolákon (283–286. ütem), amit az oboa és az angolkürt megismétel – összesűrítve (25a és b kottapélda).

25a kottapélda (fuvola I, fuvola II – egy oktávval lejjebb –, 283. ütemtől)

25b kottapélda (oboa, 287. ütemtől)

Nyekraszov verse nem csak bizonyos formai megoldásokat sugall, hanem abból két szerep rajzolódik ki. Az egyes szám első személyben írt szöveg a megcsalt férj monológja, amit Rahmanyinov a bariton szólistával énekeltet. Az ezt keretező tájleírás pedig elbeszélés, amit az énekkarra bíz a zeneszerző. A kórus legtöbbször a tavasz-motívum különböző variánsait énekli, de emellett több kisebb motívum megtalálható szólamaiban. Jelentős az énekkar szöveg nélküli, baljós közbeszólása a tél éneke alatt. Ez a megoldás az antik drámákat idézi, ahol a kórus a szereplők cselekedeteire reflektál. A kórus a mű végén variáltan ismétli a bariton szólista ariettáját a megbocsátásról. Összességében olyan, mintha az énekkar a tavaszban

testet öltött istenséget jelképezné, aki megóvja a gyarló embert egy gaztett elkövetésétől, amit a tél álarcába bújt gonosz sugall.

A *Tavaszi* kezdetben Rahmanyinov legsikeresebb művei közé tartozott, ám manapság nagyon ritkán adják elő. 1906-ban a szerző második Glinka-díját ezért a kantátaért kapta.¹¹ Megjegyzendő, az első Glinka díjat az előző évben a II. zongoraversenyéért vehette át a zeneszerző.¹² A kantáta először bemutatása évében jelent meg a Gutheil kiadó gondozásában. Ez a kiadás a vers énekelhető német fordítását is tartalmazza, amit Morozov készített Rahmanyinov kérésére.¹³ Ezt követően 1910-ben a Boosey & Hawkesnél, 1938-ban a Schirmernél, 1964-ben pedig a moszkvai Muzikánál adták ki a *Tavaszi*.¹⁴ Jelenleg az Elibron kiadónál¹⁵ és a Boosey & Hawkesnél kapható a partitúra, illetve forgalomban van az első kiadás utánnomása.

A kiadások széles választékából is láthatjuk, hogy a *Tavaszi* bemutatása után még jó ideig rendszeresen szerepelt a koncertműsorokon, az 1913-ban komponált op. 35-ös *Harangok* című poéma azonban népszerűbbé vált. Koussevitzky még 1915-ben műsorra tűzte mindkét nagy művet a III. zongoraverseny mellett,¹⁶ ám 1919-ben már Walter Damrosch New York-i zenei fesztiválján a *Tavaszi* csupán azért hangzott el, mert a *Harangok* vezénylését a szerző felkari fájdalmai miatt nem vállalta. Végül ezen az eseményen Rahmanyinov csak II. zongoraversenye szólistájaként szerepelt, a *Tavaszi*, *A holtak szigetét* és a zenekari *Vocalise*-t Damrosch vezényelte.¹⁷

A *Tavaszi* népszerűségét igazolja a zeneszerző jó barátja, Nyikolaj Medtner 1926-ban komponált II. hegedű-zongora szonátájának negyedik tétele, aminek rondótémája félreérthetetlenül Rahmanyinov kantátájának főtémájával áll rokonságban. (26. kottapélda).

¹¹ SB – JL, 132.

¹² SB – JL, 109.

¹³ Levelek I., 321.

¹⁴ Palmieri, 35.

¹⁵ www.old.elibron.com megtekintve: 2014. november 17.

¹⁶ Walker, 78.

¹⁷ SB – JL, 221.

26. kottapélda (Medtner: *Szonáta hegedűre és zongorára* op. 44, IV. tétel, zongora, felső szólam, 13. ütem felütésétől)



Medtner bevallása szerint ezt a témát Fjodor Tyutcsev *Весенние воды* (Tavaszi vizek) című költeménye ihlette. Tyutcsev versét Rahmanyinov is megzenésítette 1896-ban, ami az op. 14-es dalok tizenegyedik darabja lett.¹⁸ Ez a dal azonban semmiféle tematikus hasonlóságot nem mutat az op. 20-as kantátával, így Medtner II. hegedű-zongora szonátájával sem.

¹⁸ Threlfall – Norris, 74.

Harangok op. 35

Rahmanyinov számára az 1912. év ősze rendkívül zsúfoltan telt – így írt levelezőpartnerének, Marietta Saginyannak november 12-én (november 25-én):

Állandóan fáradt vagyok – nagyon fáradt! – és az utolsó erőmet élem fel. (Tegnap, a koncerten, életemben először egyik fermatánál elfelejtettem, mi következik, és a zenekar számára az volt a legszörnyűbb, hogy kínosan sokat kellett gondolkodnom, mire vissza tudtam emlékezni, mit és hogyan kell tovább vezényelni.) Adja Isten, hogy mielőbb elmehessek.¹

Ez a kívánság hamar teljesült. Rahmanyinov december 5-én (december 18-án) családjával Berlinbe utazott egy hétre, majd onnan tovább Svájcba, egy hónapra. Miután a zeneszerző úgy érezte, visszanyerte erejét, az egész család Rómába utazott, ahol Rahmanyinov újult lendülettel munkához látott.²

A zeneszerző március 23-i levelében azt írta Marietta Saginyannak: „nagyon sokat dolgoztam és dolgozom.”³ Ez a munka a nagyszabású poéma, a *Harangok* komponálását jelentette, aminek alapját Edgar Allan Poe azonos című költeménye szolgáltatta.⁴ A vers Konsztantyin Dmitrijevics Balmont fordításában⁵ került Rahmanyinov kezébe. Balmont munkája híven tükrözi az eredeti vers hangulatát, ám annak tartalmától és szerkezetétől egyaránt jelentősen eltér – bőven túllépve a műfordítás kereteit. Arról, hogy hogyan jutott Rahmanyinovhoz ez a vers, a zeneszerző csellóművész barátja, Mihail Butinyik visszaemlékezéseiben olvashatunk:

Volt egy csellista tanítványom, Marija Danyilova, aki egyszer nagyon izgatottan jött órára; amíg játszott, látszott, hogy nagyon izgatott, mintha valamit minden áron mondani akarna nekem. Végül elárulta, hogy Poe *A harangok* című költeményének Balmont-fordítása nemrég nagy benyomást tett rá – csakis zeneként tudott rá gondolni – és azon gondolkodott, ki más tudná azt megzenésíteni, mint az ő imádott Rahmanyinovja?! Az, hogy ezt a zeneszerzőnek meg kell tennie, szinte a rögeszméjévé vált, és névtelen levelet küldött bálványának, amiben javasolta, olvassa el a verset és

¹ Levelek 1955., 434.

² Walker, 74.

³ Levelek 1955., 437.

⁴ Lásd: Függelék, 110–117.

⁵ Lásd: Függelék, 117 – 124.

zenésítse meg. Danyilova nagy várakozással telve elküldte ezt a levelet; a nyár eltelt, majd a fiatal csellista növendék ősszel visszatért Moszkvába folytatni tanulmányait, és most olvasott egy újságcikket arról, hogy Rahmanyinov egy egyedülálló kóruszsimfóniát komponált Poe *A harangok* című költeményére, amit hamarosan bemutatnak. Danyilova szinte kiugrott a bőréből. Valakinek el kellett mondania titkát – ezért volt ekkora érzelemkitörése az órán. Elmondta nekem az egész történetet. Megdöbbsentem – nem gondoltam volna, hogy a mi távolságtartó és nem igazán szentimentális Rahmanyinovunkat valaki más tanácsa inspirálta – hát még ilyen jelentős mű megírásánál! Tanítványom titkát Rahmanyinov haláláig megőriztem.⁶

Nem csak a megzenésítés története, hanem a vers keletkezése is meglehetősen különös. Poe *A harangok* című versét 1848 májusában írta. Ekkoriban a költő súlyos anyagi nehézségekkel, alkoholizmussal és idegösszeomlással küzdött.⁷ *A harangok* akkor született, amikor a költő egy este támogatója és barátja, Louise Shew otthonában ült, akivel nyitott ablak mellett teáztak. Poe-nak mindenképp írnia kellett, mert sürgősen pénzre volt szüksége, azonban semmiféle ihletet nem érzett. Ekkor a közeli kis templomból harangszó hallatszott. Shew felírta Poe üres papírjára: „E. A. Poe: *A harangok*” és hozzá egy kezdő sort: „A harangok, a kis ezüst harangok.” A költő ezt a sort strófává egészítette ki. Shew újabb strófát javasolt, ami így kezdődött: „A súlyos vasharangok.” Poe ezt a mondatot is kibővítette teljes strófává.⁸ A költő az új versét philadelphiai ismerősének, John Sartainnek adta el. Az eredetileg tizennyolc soros költeményt Poe Sartain kérésére két alkalommal átdolgozta, kibővítette, így nyerte el végleges formáját.

A vers négy különböző hosszúságú – egyre hosszabb⁹ – strófából áll: az első az ezüstharangokról, a második az aranyharangokról, a harmadik a rézharangokról és a negyedik a vasharangokról szól. A különböző anyagból készült harangok az élet különböző állomásait szimbolizálják. Az ezüstharangok a gyermekkori karácsonyi hangulatot idézik, az aranyharangok az esküvőt, a rézharangok veszélyre hívják fel

⁶ SB – JL, 187.

⁷ Detre Zsuzsa: „Edgar Allen Poe”. In: Köpczei Béla – Pók Lajos (szerk.): *Világirodalmi kisenciklopédia*. II. kötet. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.), 203–204.

⁸ Kenneth Silverman: *Edgar A. Poe. Mournful and Never-ending Remembrance*. (London: Weidenfeld and Nicolson Publishers, 1993.), 512.

⁹ Balmont fordítása nem követi az eredeti strófák hosszúságát, abban az első strófa hosszabb a másodiknál, illetve a harmadik a negyediknél. Ugyanakkor Balmont ezzel a kissé önkényes átalakítással sem változtatott a költemény arányain, hiszen a pozitív és negatív hangvételi strófák egymáshoz való viszonya összességében az eredeti vers arányainak felelnek meg.

figyelmünket, míg a vasharangok hangja az utolsó utunkat kíséri. A harmadik és negyedik strófa a Poe-ra jellemző pesszimizmus egyik legdrámaibb megnyilvánulása. Olyan ember szavai ezek, akit a félelem és a kétségbeesés már-már az örületbe kergetett.

Rahmanyinovot ez a szöveg mélyen érintette, hiszen I. szimfóniája bukása után maga is átélte a depressziót. A sötét hangvétel, a melankólia soha sem állt távol a zeneszerzőtől. Nem csak Poe versének szimbólumrendszere ragadta meg a komponistát, hanem maguk a harangok is. Rahmanyinov ugyanis egész életében rajongott a harangok hangjáért, és azt számos művében imitálta. Erről a szenvedélyéről számol be az Oskar von Riesemann által leírt szóbeli visszaemlékezések következő néhány sora:

A harangzúgás minden általam ismert orosz városban meghatározó szerepet játszott, – Novgorod, Kijev, Moszkva. Ez végigkísérte minden orosz ember életét gyermekkortól a sírig, és egy zeneszerző sem tudott kikerülni a hatása alól. [...]

Egész életemben örömet leltem a különböző hangulatú és muzsikájú – boldogan zenélő és gyászosan kongó – harangokban. Ez a harangok iránt érzett szeretet minden orosz ember jellemzője. Az egyik legkedvesebb gyermekkori emlékem a Szent Szofia katedrális harangjainak négy hangjához köthető, amiket gyakran hallottam, mikor a nagymamám templomi ceremóniákra vitt a városba. A harangjátékosok művészi zenéltek. A négy hang egy témát alkotott, ami újra és újra ismétlődött, négy ezüstös, síró hang, amely egy állandóan változó fátyolban szövődött körük. Erről mindig a könnyek jutottak eszembe. Sok évvel később írtam egy négytételű szvitet két zongorára, aminek minden tétele egy költői mottót jelenít meg. A harmadik tétel előtt Tyutsev *Könnyek* című verse áll, amihez tudtam is az ideális témát – és újra daloltak a novgorodi katedrális harangjai. Ugyanezt a témát használtam *A farkas lovag* című operámban, a szerencsétlen özvegy könnyes könnyörgésénél, aki arra kéri a bárót, tegyen félre némi pénzt számára és gyermekének. Ha a harangzúgással valóban sikerült megjelenítenem az emberi érzéseket műveimben, az azért van, mert életem nagyobb részét a moszkvai harangok zúgásában töltöttem... Rómában, a délutánok álmosító csendjében Poe versét magam előtt tartva hallottam a harangok hangját, és megpróbáltam papírra vetni kedves hangjukat, amelyek az emberi érzések különböző árnyalatait hivatottak kifejezni. [...]"¹⁰

¹⁰ SB – JL, 184–185.

Oskar von Rieseemann szerint Rahmanyinov már 1912 nyarán vázlatokat készítet egy újabb szimfóniához, annak kidolgozására azonban nem jutott idő. Ekkor kapta a névtelen levelet Balmont *Harangok* fordításával, ami magával ragadta a zeneszerzőt, és elhatározta, megzenésíti azt. A négy részből álló vers egy négytétéles szimfónia formáját sugallta. Rahmanyinov úgy döntött, szimfóniavázlatait és a Poe-műből merített ihletét egy négytétéles poémában egyesíti, amelyben a zenekar mellett kórust, szoprán, tenor és bariton szólistát is alkalmaz. A komponálásra azonban csak a következő évi római út alatt kerülhetett sor, az op. 36-os II. zongoraszonátával együtt.¹¹

A Rieseemann által leírt történetet fenntartással kell fogadnunk. Először is Rahmanyinov 1912-es nyári levelezéseiben még csak utalást sem találunk arra, hogy a zeneszerző egy harmadik szimfónia írását tervezte volna. Az ekkori levelezések főleg Rahmanyinov vezetési élményeiről szólnak, aki ezen a nyáron vette első autóját, amit Ivanovkába rendelt.¹² Az új élmények ellenére sem tartom valószínűnek, hogy egy ilyen jelentőségű mű megírásának gondolatát a szerző senkivel sem osztotta volna meg írásban. A második állítás, miszerint a *Harangok* és a II. zongoraszonáta egy időben készültek Rómában, csak részben igaz. Rómában Rahmanyinov a *Harangokon* dolgozott, amivel ugyan elkészült, de a hangszerelésére már nem jutott ideje. Lányai súlyos tífuszfertőzést kaptak, ezért a család az orvosok tanácsára először Berlinbe utazott gyógykezelésre, onnan pedig hamarosan visszatértek Moszkvába. A nyarat Rahmanyinovék Ivanovkán töltötték, ahol a zeneszerző hozzáfogott a *Harangok* hangszereléséhez – az első tételen 1913. június 10. és 15. (június 23. és 28.), a másodikon június 25. és 30. (július 8. és 13.), a harmadikon július 2. és 17. (július 15. és 30.), a negyediken pedig július 19. és 27. (augusztus 1. és 9.) között dolgozott. Valójában a II. zongoraszonáta ezzel a munkával egy időben keletkezett.

Rahmanyinov nem vette át Balmont Poe versétől eltérő *Колкольчики и колокола* (Csengettyúk és harangok) címét.¹³ A *Harangok* ajánlása Willem Mengelberg holland karmesternek szól, ám a bemutatón a szerző vezényelte a Mariinszkij Színház Ének- és Zenekarát Szentpéterváron, 1913. november 30-án

¹¹ SB – JL, 184.

¹² Levelek 1955., 427–432.

¹³ David Butler Cannata: *Rachmaninoff and the Symphony*. (Innsbruck: Studien Verlag, 1999.), 84.

(december 13-án). A mű moszkvai bemutatójára 1914. február 8-án (február 21-én) került sor, szintén a szerző vezényletével. Ugyanennek az évnek az őszére tervezte Sir Henry Joseph Wood a *Harangok* angol premierjét a Sheffieldben háromévente megrendezett fesztiválon, de az előadás elmaradt, és arra csak hét évvel később, 1921. március 15-én került sor Liverpoolban. Az USA-beli premiert Philadelphiában egy évvel korábban, 1920. február 6-án Leopold Stokowski vezényelte.

A *Harangok* műfaji besorolása nem egyszerű feladat. Rahmanyinov leveleiben ezt a művét főként csak a címén említi. A *Musical Courier* 1918. november 14-én megjelent számában viszont a zeneszerző a vele készült interjúban a *Harangokról* mint *Harmadik szimfóniája* beszélt, ami a philadelphiai bemutatón is *Harmadik szimfóniaként* hangzott el. Az első kiadásban a cím alatt semmilyen műfaji megnevezés nem szerepelt.¹⁴ A Rahmanyinov levelezését szerkesztő Zarui Apetovni Apetyan ezt a művet mint „поэма для оркестра, хора и голосов соло” (poéma zenekarra, kórusra és szóló hangokra) tünteti fel, míg az angol nyelvű szakirodalomban általában mint *choral symphony* szerepel, de például Alfred Swan *symphonic cantata*ként említi.¹⁵ A *Harangokat* Magyarországon általában kantátának, ritkábban korálszimfóniának nevezik. A kantáta elnevezés nem helytálló, mivel Rahmanyinov a *Harangokat* soha nem nevezte annak.¹⁶ A korálszimfónia pedig végképp hibás meghatározás, hiszen a *Harangok* esetében szó sincs korál jelenlétéről – ez egyszerűen a *choral symphony* félrefordítása. Ha ragaszkodni szeretnénk az angol *choral symphony* meghatározáshoz, akkor azt kóruszimfóniának érdemes fordítani. Szerencsésebb azonban az orosz meghatározást alapul venni és a művet poémának nevezni.

A *Harangok* első tételét a zenekar, a kórus és a tenor szólista adja elő. A tétel háromtagú forma, ez azonban a szövegtől teljesen független, mivel az semmiféle formai megoldást nem sugall. Mindkét „A” tag két részre osztható. Az első „A” tag

¹⁴ David Butler Cannata: *Rachmaninoff and the Symphony*. (Innsbruck: Studien Verlag, 1999.), 84.

¹⁵ Alfred Julius Swan: *Russian Music and its sources in chant and folk-song*. (London: John Baker Publishers Limited, 1973.), 174.

¹⁶ Michael Stegermann, aki a kísérőfüzet szövegét írta Mihail Pletnyov a Deutsche Grammophonnál 2001-ben megjelent *Harangokból* készített CD-jéhez, egy 1933-ban készült Rahmanyinov-interjút idézve azt írta, a szerző akkor kantátának nevezte művét. Stegermann nem jelölte meg pontosabban az idézet forrását, én azonban nem találtam olyan interjút, ami ezt az állítást megerősítené. Forrás: Michael Stegermann: „CD kísérő füzet”. In Mikhail Pletnev (vez.): Sergei Rachmaninoff: *The Bells*, Sergei Taneyev: *John of Damascus*. (Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2001.), 7.

zenekari előjátékból (1–65. ütem), valamint a kórust és a szólistát is foglalkoztató szakaszból áll (66–105. ütem).

Az „A” tag zenekari bevezetőjében ennek a résznek a két legjellegzetesebb motívuma kerül bemutatásra. Ez a két motívum karakterben és variálhatóságban meglehetősen különbözik egymástól. Az első motívum igen rövid – három hangból áll –, egy felső váltóhangos díszítés, ami a csilingelést jeleníti meg (27. kottapélda).

27. kottapélda (fuvola I, 1. ütem)



Ez a rövid dallam azonban flexibilitása miatt kiváló alapul szolgál a motívikus fejlesztéshez. Kezdetben a leginkább kézenfekvő lehetőségekkel találkozunk, mint bővítés, hármas-, illetve négyeshangzat mixtúrában való megjelenés, augmentáció (1–11. ütem). A csilingelő-motívum bővített változatai az 1893-ban komponált kézzongorás, op. 5-ös *Fantázia* (I. szvit) negyedik tételének fő motívumát idézik (28. kottapélda).

28. kottapélda (Rahmanyinov: *Fantázia* op. 5. IV. tétel kezdete, zongora I, alsó szólam – felső szólam egy oktávval feljebb)



A bevezető néhány ütem után a szekund ambitusú alapmotívum hangterjedelembővítésének lassú folyamatát figyelhetjük meg (12–60. ütem). Eleinte a díszített alaphang alsó váltóhangja terc (29. kottapélda), majd a felső váltóhang skálaszerű emelkedése kvart terjedelművé bővíti a motívumot (30. kottapélda).

29. kottapélda (hegedű I, 14. ütem)



30. kottapélda (fuvola I, 18. ütem)



Az augmentált variáns a váltóhangot tiszta kvart, majd tiszta kvint távolságra helyezi az alaphangtól (31. kottapélda).

31. kottapélda (piccolo, 28. ütem)



Az alapmotívum egészen két oktáv és egy nagy szekund terjedelemig bővül, és ez a változat az énekszólamok önálló motívumát előlegezi. (32. kottapélda).

32. kottapélda (hegedű I, 58. ütemtől)



A bővítési folyamat kezdetével egyidejűleg a motívum repetícióra való szűkítését is megfigyelhetjük. Érdeemes megjegyezni, hogy az első motívum jellemzően inkább a magas hangszeren, illetve magasabb regiszterben hallható – különösen gyakran szól cselesztán, zongorán. A motívumfejlesztés összességében úgy hat, mintha a távolban alig hallható szánccsengők egyre közelebb kerülnének a hallgatóhoz. Az alapmotívum folyamatos variálásával Rahmanyinov eljut egy olyan változathoz, ami a *Dies irae* gregorián dallam kezdetére emlékeztet – ez a következő tételekben önálló motívumként jelenik meg. Ezt a változatot először a trombitán és a brácsán halljuk, tercpárhuzamban (28. ütem). Itt ez az utalás azonban csak a további tételek ismeretében szembeötlő, ahol az idézet sokkal egyértelműbben felismerhető (33. kottapélda).

33. kottapélda (brácsa, 28. ütem)



A második motívum először a kürtökön szólal meg, erőteljes harangkongatást utánozva (34. kottapélda).

34. kottapélda (kürt I, II, 36–39. ütem)



Ez a téma jellemzően közép-, illetve mély regiszterben szól – egyetlen kivételt képez egy fuvolán, oboán és klarinéton hallható variáns (45–48. ütem) – forte, fortissimo dinamikán, gyakran marcato utasítással kiegészítve.

Az „A” tag hangnemileg stabil Asz-dúr, csak egyetlen említésre méltó modulációt találunk a tercrokon H-dúrba (41–45. ütem). A zenekari bevezetőre folyamatos fokozás jellemző, amely fortissimo csúcspontját (55–58. ütem) a szakaszt záró tenor szólóista pianissimo belépése (62. ütem) előtt éri el.

Az „A” tag második része az előző rész pianissimo domináns zárata után váratlanul a szubdomináns Desz-dúron indul, fortissimo. Ez a szakasz a zenekari bevezetőben bemutatott motívumok variánsait két új motívummal bővíti. Az első a kórus magas szólamain, a слышишь (hallod) szón elhangzó oktávlépés. Ez a későbbi tételekben is megjelenik. A második dallam már bemutatásánál kissé széttagolva szerepel a tenorista szólójában (35a és b kottapélda).

35a kottapélda (tenor szóló, 68–70. ütem)



са _ ни мча_тся в ряд, Мчат_ся в ряд!

35b kottapélda (tenor szóló, 71–72. ütem)



Ко_ло_кольчи_ки зве_нят

A dallam végét a kórus alsó szopránjai éneklék – még azelőtt, hogy a szólóista énekelte volna azt. Ez a motívum-töredék szinte minden ütemben megjelenik az ének vagy a hangszeres szólamok valamelyikén – esetenként kisebb dallami, illetve ritmikai (diminuált) variánsokkal. A dallam első fele lényegesen kevesebbszer fordul elő, akkor is csak változatokkal. A kórus egyébként szinte minden megszólalása alkalmával e motívum variánsait éneklék az egész tételben – kivételt képez a csilingelő-motívum augmentált változatának megjelenése a nőikaron (91–99. ütem, illetve az „A” variánsban 147–149. ütem). Ez a motívum egyszerűségével a gyermeki lélek tisztaságát festi meg. Az „A” tag végén egy hatütemes átvezető szakaszt találunk (100–105. ütem), ami a szélesebb ritmusértékekkel felfelé haladó, jellemzően kromatikus lépésekkel tűzdelt skáláival hasonlít a *Tavas*z kantáta átvezető szakaszaihoz.

A „B” tag zenéje az „A” tagok kontrasztja – tempója lassabb, hangulata komor, hangneme pedig cisz-moll, akárcsak a gyászos negyedik tételé. Ez a baljós hangvételi zene épp úgy ékelődik a boldogságot sugárzó „A” tagok közé, mint ahogy a vidám szövegben is feltűnik egy nyugtalanító gondolat – „Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят” (Gyönyörrel vegyes kínnal halljuk könnyű, ezüstös csengésüket). Itt csak a kórus énekel, zárt szájjal. A „B” tag három részre bontható. Az első (106–111. ütem) és a második (112–118. ütem) rész ugyanannak a kétütemes motívumnak az állandó ismétlésére épül – *E*-orgonapont fölött. Ez a motívum az „A” tag második felének új, gyakran ismételt motívumának variált, augmentált minore változata (36. kottapélda).

36. kottapélda (angolkürt, alt, 106–107. ütem)



A harmadik rész (119–122. ütem) rövid átvezetés a visszatéréshez, ez az átvezetés azonban statikus, lényegileg egy ütem variált ismétlése.

A visszatérő „A” tag (123–179. ütem) részei az első „A” taghoz képest fordított sorrendben helyezkednek el – a kórust és a tenor szólistát is foglalkoztató szakaszt (123–160. ütem) követi a zenekari utójáték (161–179. ütem). A versszak utolsó szótagjára a kórus kilencütemes, elnyújtott melizmát énekel (153–161. ütem) – ennek kezdetét tekinthetjük e szakasz csúcspontjának. Ebben a széles ritmusértékekben szekvenciálisan lefelé tartó motívumban az „A” tag második felében gyakran ismételt új motívum augmentált tükörfordítását fedezhetjük fel (37. kottapélda; vesd össze: 35b kottapélda).

37. kottapélda (szoprán, tenor, kürt és piccolo, 154. ütemtől)



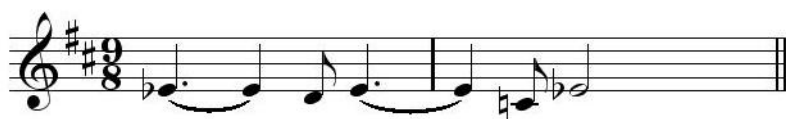
A zenekari utójátékban a csilingelő és az „A” tag második részének új motívumai szólnak – utóbbiak ritmusváltozatokkal.

A második tételben a zenekar és a kórus mellett a szoprán szólista szerepel. Ez a strófa Rahmanyinov módosításának köszönhetően keretes szerkezetet mutat – az első mondat a versszak végén újból elhangzik. Sem az eredeti Poe-szövegben, sem a Balmont-féle fordításban nem szerepel visszatérés. A keretes szerkezet jól

megfigyelhető a különböző részeknél használt előadói apparátuson. A két „A” tagban a kórus, míg a „B” tagban a szólista szerepe domináns. Zeneileg szintén egyértelműen felfedezhető a háromtagúság, ám a középrész motívumait tekintve nagyon is rokon az „A” taggal.

Az „A” tag (1–100. ütem) három részre osztható – az első a harmincöt ütemes zenekari bevezető. A második versszak esküvői aranyharangok zúgását írja le. Ennek és a D-dúr alaphangnem ellenére elsőként a *Dies irae* motívum jelenik meg a brácsa szólamban, c-mollban (38. kottapélda).

38. kottapélda (brácsa, 1–2. ütem)



Ezt a variáns méltóságteljesen szól, ám azt az első tíz ütemben kissé fenyegető, D-re épülő szűkített kvintes szeptimakkord kíséri (39. kottapélda).

39. kottapélda (nagybőgő, cselló, hárfa, fagott, basszusklarinét, 2. ütem)



Különösen baljósnak hat a *Dies irae* újabb variánsa a brácsán és a második hegedűn (6–9. ütem), ami többször felbukkan még a tétel folyamán (40. kottapélda).

40. kottapélda (hegedű II, brácsa, 6. ütem)



Az első konzónáns akkord – D-dúr hármashangzat – a 13. ütemben szólal meg. Innentől a *Dies irae* D-dúr, méltóságteljes variánsait halljuk egyre magasabb regiszterben kezdve. Már a partitúra első ütemében látjuk, hogy a háromnegyedes ütemmutatót a szerző kilencnyolcadra értékeli át a brácsa szólamban – triolák alkalmazásával. Ez a kettős metrumban való gondolkodás a tétel jellegzetessége – a későbbiekben más zenekari szólamok is helyenként kilencnyolcad szerint vannak leírva. A szoprán szólista többnyire, a kórus pedig végig a háromnegyedes gondolkodást követi.

A második részben (36–80. ütem) az első mondat a *Dies irae* újabb változatán hangzik el négyyszer: „Слышишь к свадьбе зов святой, Золотой!” (Hallod az esküvőre hívó szent arany hangot!). Ezt háromszor énekli a kórus D-dúrban, unisono

– utoljára csak a mondat második felét – és egyszer a szoprán szólista Esz-dúrban. A kórus dallamának karaktere a tétel elejének brácsa szólamához hasonló, ezalatt a hárfa oktávugrásokat játszik, felidézve ezzel az első tételből a kórus „Слышишь”-motívumát. Az első két kórusmegszólalást huszonnégy ütemes zenekari közjáték (40–63. ütem) köti össze, ami már az első kórusmegszólalás záró hangján elkezdődik. Ebben új, különböző hosszúságú, lefelé tartó, kromatikus motívumok jelennek meg (41. kottapélda).

41. kottapélda (hegedű I, 40. ütemtől)



Ezek a motívumok a harmadik tételt vetítik előre, aminek meghatározó eleme a kromatika, ám ott a kétségbeesést jelenítik meg, míg itt szenvedélyt sugároznak. A közjáték a poco più mosso utasítástól (54. ütem) újabb rövid, szekvenciálisan lefelé haladó motívumot hoz. Az első mondatot harmadszorra a szoprán szólista szólamában halljuk (68–73. ütem), ami alatt megjelenik a kromatikus motívum, illetve az előjáték második *Dies irae* variánsa g-mollban (72–75. ütem).

A harmadik rész (80–100. ütem) a szoprán szólista belépésével, illetve a zenekari közjáték kromatikus motívumából szőtt sűrű imitációval kezdődik. Miután a szólista elénekelte a versszak második mondatát, a zenekarban a kromatikus motívum fejlesztése folytatódik – két változat unisonóvá válása vezet rá a kórus belépésére (97. ütem), ahol az ismét az első mondatot éneкли unisono, Esz-dúrban.

A „B” tagban (101–144. ütem) megjelenő lefelé irányuló Gesz-dúr, majd G-dúr diatonikus skála kivágatai új motivikus elemet jelentenek. Ebben a szakaszban a szólista végigénekli a versszakot. Az egyes sorok egymás után folyamatosan következnek, csak egy ötütemes közjáték ékelődik a harmadik és a negyedik mondat közé (111–115. ütem). Ennek első három üteme az előjáték már korábban is felbukkanó kiragadott négy ütemének (6–9. ütem) variánsa – itt H-dúr és a-moll hangnemek ütköztetésével. A folytatásban a *Dies irae* motívum újabb, egyre távolabbi variánsai jelennek meg a zenekari szólamokban, illetve a szoprán szólistánál G-dúrban, majd e-mollban. A „B” tag végén több motívumot hallunk újra (137–144. ütem). Megjelennek a *Dies irae* motívumvariánsai, mialatt a vonósokon a kromatikus motívum augmentált változata szól. A fuvolák a „Слышишь”-motívumot

játsszák, ezzel készítve elő az első mondat újbóli elhangzását. Ezt a szakaszt sűrű moduláció jellemzi, ami a visszatérő rész D-dúrjához vezet.

A visszatérő „A” variáns tag kezdetén az első sor szövegét éneklí a kórus – a második szóval kezdve – az első „A” tag egyik dallamváltozata szerint (75–77. ütem), először belső bővítéssel (145–148. ütem), majd pontosan (149–151. ütem). A tételt a *Dies irae* harmonizált, diminuált variánsa zárja, ami minden kóruszólamon végighalad (153–159. ütem). A két szóló klarinét alterációkkal teli búcsúmotívuma különleges színt ad a tételnek (42. kottapélda).

42. kottapélda (klarinét, 160. ütem felütésétől)



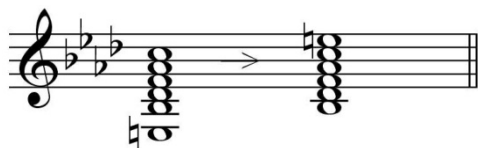
A harmadik tétel, amelyben nem szerepel énekes szólista, a teljes mű dramaturgiai csúcspontja. A vers harmadik strófája egy mindent felemészítő, megfélemezhetetlen tűzvészt ír le, megrázó szóképekkel. Ez a tétel végigkomponált, a zenei formát teljes mértékben a szöveg értelmezése határozza meg. Ebből a tételből négy változat született – a változtatások kizárólag a kóruszólamokat érintették. Ezek jellegéről az első változat ismertetése után írok. Minden tűzvész egy apró, ártalmatlannak tűnő lánggal kezdődik, amit senki nem vesz észre. Az apró láng aztán hamar fellobban, és pusztító tűzzé növekedik. Mikor az emberek észreveszik a bajt, már késő, minden lángokban áll – kitör a pánik, mindenki fejvesztve rohan, amerre lát, megfújják a riadót. A negyvenkét ütemes zenekari bevezető ezt a folyamatot festi meg. Az első két ütemben a hegedű és a hárfa egy *D*-re épülő szűkített hármashangzatot játszik tremolo. A harmadik ütemtől ugyanezt a hármashangzatot egy *B*-re épülő dúr és egy *F*-re épülő moll hármashangzat követi negyedenként, tremolo. Ezek együttesen egy *B*-re épülő ötöshangzat felbontását adják – az első harmincegy. ütemben kizárólag ennek a hangzatnak a felbontásai, figurációi szerepelnek (43. kottapélda).

43. kottapélda (a *B*-re épülő ötöshangzat kialakulása)



A hangszerelésben, a ritmikai és dinamikai jelenségekben egyaránt fokozást figyelhetünk meg. A negyedmozgás a hetedik ütemtől állandósul, majd megjelennek a nyolcadok és a triolák. A háromnegyedes metrumban megjelennek a hemiolák, illetve a hatnyolcados gondolkodásmód. Ez az ötöshangzat az *E* hang megjelenésével a basszushangszereken (32. ütem) egy rendkívül disszonáns hatoshangzattá válik – a következő tizenegy ütemben csak ez a hangzat szerepel felbontásokban (44. kottapélda).

44. kottapélda (a *B*-re épülő hatoshangzat)



A kórusbelépés (43. ütem) „Слышишь” felkiáltással kezdődik, és feltűnnek a tétel fő motívumai, amelyek a korábbi tételekből már ismerősen csengnek – immár f-moll környezetben. A kétségbeesést kifejező, lefelé irányuló kromatika a tétel legfontosabb építőeleme, ami a kóruson és minden hangszercsoporton megjelenik (45. kottapélda).

45. kottapélda (alt I, II, 45–46. ütem)



Ezek a skálák itt különböző hosszúságúak és sebességűek. A fúvós hangszerek nyolcad- (43–44. ütem), illetve triola-figurációiból (45–46. ütem) a *Dies irae* motívum rajzolódik ki (46. kottapélda).

46. kottapélda (fuvola II; fuvola III, oboa I, klarinét III egy oktávval lejjebb, az első *Asz* hang nélkül, 43–44. ütem)



A „Слышишь” oktávos motívuma itt prímre, illetve kis tercre szűkül (47. kottapélda).

47. kottapélda (szoprán, tenor, 43–46. ütem)



A klarinétokon fel-felbukkan az első tétel csilingelő-motívuma (47. ütemtől). A „воющий набат” (ordító vészharang) kifejezésre a szoprán szólamban egy új motívumot hallunk (48. kottapélda).

48. kottapélda (szoprán I, II, 47–49. ütem)

во _ ю _ щий на _ бат

A második mondat az addig elhangzott zenét ismétli meg variáltan, tömörítve (60–72. ütem). Az ismétlés okát a szövegben találjuk: „Эти звуки, в дикой муке, сказку ужасов твердят” (Ezek a hangok vad kínnal borzasztó mesét ismételnek). A zenekari bevezető megfelelője itt nyolc-, a kórusmegszólalásé pedig ötütemes szakaszra sűrűsödött. Feltűnő különbség, hogy a zenekari bevezetőnek megfelelő nyolc ütemben a kórus is énekel, illetve a nagybőgők elnyújtott, dallamos f-moll skálát játszanak kíséretként. Ennek – a G kivételével – minden hangja a hatoshangzat részét képezi. Az előző részben megismert vészharang-motívumot a kórus itt a „в дикой муке” (vad kínnal) kifejezésen éneklie – felcserélve ezzel a különböző motívumok megjelenésének sorrendjét.

A következő szakasz (76–171. ütem) két nagyobb részből áll (76–112. ütem és 113–171. ütem), mindkettő további két részre osztható. Az első nagyobb rész első felét (76–95. ütem) a minden szólamban egyidejűleg különböző sebességgel lefelé haladó kromatikus skálák jellemzik – C-orgonapont fölött. A meno mosso tempójelzés a szöveg jellegéből adódik: „Точно молят им помочь” (Mintha segítségért imádkoznának). A kóruszólamokban megjelenik az oktávugrás, ami itt a kiáltás – *крик* – motívuma. Az első rész második felében (96–112. ütem) a kromatikus skálák jellemzően azonos sebességgel haladnak, és visszatér az eredeti tempó. A kóruszólamok hangkészlete itt f-moll skálába beilleszthető, szilárdítva ezzel a hangnemérzetet. Szemléletes a „Каждый звук / То длиннее, то короче” (Minden hangot, / Hol hosszabban, hol rövidebben) sor megzenésítése, ahol Rahmanyinov az említett hangok hosszúságát ritmikai értékekkel jeleníti meg (49. kottapélda).

49. kottapélda (basszus, 115–118. ütem)

Каж_дый звук, То длин_не_е, то ко_ро_че

A következő sorra – „Возвещает свой испуг” (Hirdetik rémületüket) – egy rövid, kis ambitusú, kromatikuslépésekkel tűzdelt motívumból imitációs szakasz épül. Ugyanennek a három sornak a szövegét ismétli a második rész első fele (113–148. ütem) a *Dies irae* motívum variánsával, a kromatikus skálák kíséretében. E skálák a hangszeren szólnak, ám a kóruson ezek súlyra eső hangjaiból diatonikus dallam rajzolódik ki. Az első két sor zenei megjelenítése hasonló az első. A második rész második felében (148–171. ütem) a vészharang-motívum variánsai veszik át a főszerepet. Ez a szakasz (168–171. ütem) egy hiányos heteshangzattal és egy második kiáltás-motívummal zár (50. kottapélda).

50. kottapélda (szoprán, 168. ütem felütésétől)

кри_чать, кри_чать, кри_чать!

A teljes szakasz hangnemileg igen változatos – az e-moll, h-moll, g-moll és c-moll hangnemeket érinti huzamosabb ideig.

Az ezt követő szakasz (172–305. ütem) három részre osztható. Az első rész (172–220. ütem) kezdetén a tempó verssoronként változik. A „Только плакать о пощаде” (Csak kegyelemért zokognak) és a „Вопли скорби обращать” (Fordulnak gyászszokogással) sorok poco meno, míg a középük ékelődött „И к пылающей громаде” (És a lángoló bérchez) sor és a folytatás a tempo. A két lassú sor motivikusan összefügg. A folytatásban a kromatikus motívumok uralkodnak, amelyek egyre rövidebbé válnak, és a csoportok fokozatosan felfelé törekszenek, jöllehet azok külön-külön általában lefelé irányulnak. A kóruszólamokat itt kezdetben diatónia, később felfelé irányuló kromatika jellemzi – ezt a zenekari szólamok is hamar átveszik. Ez a szakasz az egyre magasabbra törő tűz zenei megfestése. A fokozás csúcspontjaként a kórus háromszor ismétli a „выше” (magasabbra) szót – a szoprán szólam kétvonalas B-t énekel. Ennek a szakasznak a két meghatározó hangneme az e-moll és g-moll.

A második rész (221–260. ütem) szintén két részre bontható – egy b-moll „a” és h-moll „a” variánsra. A zenében a tűz eltökélt szándéka, miszerint „Я хочу /

Выше мчатся, разгораться, встречу лунному лучу” (Még magasabbra / Akarok törni, fellobbanni, a holdsugárig, fel) a kórus fúvósokkal erősített, hosszú értékekből álló – a tételben egyedül ezen a helyen előforduló – tutti unisono dallamán jelenik meg, ami kérlelhetetlen határozottságot sugall. A zenekari szólamok is statikusak, ám azok lassan felfelé haladnak.

A harmadik rész (261–304. ütem) szintén több kisebb részre tagolódik. A következő verssor kezdete a tűz örült dühét írja le: „Иль умру, иль тотчас-тотчас вплоть” (Vagy meghalok, vagy máris felrepülök). Zeneileg ez a terület (261–265. ütem) a „А меж тем огонь безумный” (Eközben az örült tűz) sor variánsa (193–196. ütem) – a kórus itt mintha az említett rész tömörített kivonatát énekelné. A verssor utolsó gondolatát – „до месяца взлечу!” (egészen a holdig) a zenekari bevezető végének variánsa kíséri (267–270. ütem) – visszatér a *B*-re épülő hatoshangzat-figuráció. Az „О, набат, набат, набат” (Ó vészharang, vészharang, vészharang) soron a kórus a második kiáltó-motívum (168–171. ütem) variánsát éneкли, egy *G*-re épülő hatoshangzat kíséretével a zenekarban. Ez az első hatoshangzat a tétel folyamán, ami egyszerre szólal meg, nem felbontásban. A folytatásban (277–303. ütem) visszatérnek a *Dies irae* variánsok és a kromatikus motívumok. Utóbbiakat – ahogy az elmúlt megjelenések alkalmával – felfelé tartó irány jellemzi.

A záró szakasz (304–424. ütem) négy részre osztható. Az első rész első (304–321. ütem) és második felében (322–338. ütem) a kromatikus skála – ami nem teljesen következetes – ellentétes irányú, és végig *C*-orgonapont fölött fut. Hosszabb *C*-orgonapont előzőleg a „Точно молят им помочь” (Mintha segítségért imádkoznának) sor alatt szerepelt. Ezek a sorok azt mondják: „А теперь нам нет спасенья, / Всюду пламя и кипенье, / Всюду страх и возмущенье!” (Most azonban nincs számunkra menekvés, / Mindenhol láng és forrongás, / Mindenhol félelem és zűrzavar!) – ezzel mintha arra utalna a zene, hogy a bajbajutottak imája nem talált meghallgatásra. A második rész (339–379. ütem) kezdetben zenekari bevezető akkordjait idézi, ami fölött a kórus hosszú, kitartott hangokat énekel fortissimo, illetve háromszoros fortissimo, és ezek közé a vészharang-motívum ékelődik be augmentált és eredeti formájában. Ez a szakasz a kóruson elhangzó *Dies irae* motívum variánsával záródik, ami ráktükör fordításban is megjelenik a magas és mély szólampárokban a kórusban (51. kottapélda).

51. kottapélda (szoprán, tenor, 359–366. ütem)



То рас _ тёт бе _ да глу _ ха _ я, то спа _ да _ ет, как при _ лив!

A zenekari kíséret akkordmenete kromatikusan lefelé tart. Az ezt követő rövid zenekari közjátékban (380–395. ütem) a csellón és nagybőgőn, majd kontrafagotton szóló *Dies irae* variáns ismétlődik – minden elhangzásánál fél hanggal mélyebben. Az utolsó rész (396–424. ütem) *meno mosso* kezdődik, ahol a lefelé irányuló kromatikus skálakivágatok dominálnak az utolsó sor első felén: „Вновь спадает, вновь рыдает” (Hol lelohad, hol újra felzokog). A sor második felén – „медно-стонуший прибой!” (a rézhangon jajgató hullámverés!) – *accelerando* kezdődik, majd a tétel *prestissimo* zár, a hegedűkön *decima*, a piccolón oktáv terjedelmű, felfelé irányuló kromatikus skálával.


Akárcsak az első két tétel, a negyedik is háromtagú forma, variált visszatéréssel. A gyászos vasharangok kongását megjelenítő tétel hangneme cizmoll, a zenekar és a kórus mellett a bariton szólista szerepel. Az „A” tagok egy rövid dallam variációjára épülnek (52a kottapélda). Az első variáns (52b kottapélda) az 1911 augusztusában komponált op. 33-as *Etudes-tableaux* sorozat második, C-dúr darabjának fő témájára emlékeztet (52c kottapélda).

52a kottapélda (angolkürt, 2–5. ütem)



solo

52b kottapélda (angolkürt, 8. ütem felütésétől)



52c kottapélda (Rahmanyinov: *Etude-tableau* C-dúr op. 33/2, felső szólam, 6–7. ütem)



A két „A” tagban kilenc közeli és további öt távoli változatban hangzik el ez a dallam, aminek fájdalmas szeptim- vagy oktávugrását követő lefelé irányuló dallamíve és kromatikus díszítőmotívuma egyaránt a bánatot fejezi ki. A folyamatos – variált – ismétlés magyarázatát a szövegben találjuk: „Неизменно-монотонный, /

Этот возглас отдаленный, / Похоронный тяжкий звон” (Változatlan, egyhangú, / Ez a távoli kiáltás, / Fájdalmas temetési harangozás). A közeli variánsokat többnyire az angolkürt játssza, de egyszer megjelenik a bariton szólista szólamában (46. ütem felütése), kürtön (81. ütem felütése), a mű végén pedig a maggiore változatot az első fuvola, a hegedűk, brácsák és csellók unisonójában halljuk. A távoli variánsokat a bariton szólista énekli – kivéve az erősen variált harmadik változatot, ami a fuvolán, oboán, klarinéton, cselesztán és zongorán tűnik fel (52–56. ütem). Ez a változat egyben a *Dies irae* dallamát idézi (53. kottapélda), és egyben a „B” tagot készíti elő.

53. kottapélda (fuvola I, 52. ütemtől)



Az első „A” tagban a főtéma mellett két kisebb motívum is meghatározó szerepet játszik. Az első egy kromatikus körülírás, ami először a fő dallam részeként, mintegy díszítés jelenik meg, majd később önállóan egy-egy ütem erejéig, mintegy intermezzo. Ez a motívum folyamatosan variálódik – különböző hosszúságú, néhol kvintolás, máshol szextolás. Az „И невольно мы дрожим” (És akaratlanul is reszketünk) sor elhangzásánál (36–41. ütem) a reszketést e motívum tremolo játékmódja festi meg. Hasonló díszítő motívumot használ a szerző az op. 45-ös *Szimfonikus táncok* második tételében, amit ott az oboák játszanak először (54. kottapélda).

54. kottapélda (Rahmanyinov: *Szimfonikus táncok* op. 45, II. tétel, oboa, 70. ütem)



A második motívum a mindkét „A” tag kísérszólamainak jellegzetes harangimitációja – a kísérszólamok akkordjainak nyolcad eltolással szóló ingamozgása, illetve a lefelé tartó hangzاتفelbontások (45. ütemtől). Hasonló szerkesztésmódot figyelhetünk meg az op. 36-os II. zongoraszonáta második tételében (53–61. ütem),¹⁷ vagy az op. 5-ös kézzongorás *Fantázia* (I. szvit) negyedik tételében. Ezt a kíséretet a kromatikus, majd a *Dies irae* motívum megjelenése szakítja félbe. Az énekkar itt

¹⁷ Az 1931-es verzió szerinti ütemszám.

gyakran unisono vagy akkordokon recitál, de akad, ahol a zenekari szólamokat erősíti.

A „B” tag (69–127. ütem) a teljes egészében a *Dies irae* variánsára épül, ugyanakkor feltűnik az „A” rész két jellegzetes motívuma – a kromatikus díszítőmotívum (76. ütem) és a főtéma variánsa kürt szólón (80–84. ütem). Az utolsó ítéletre utaló „В колокольных кельях ржавых, / Он для правых и неправых / Грозно вторит об одном” (A rozsdás harangkelyhekben, / Az igazak és a nem igazak számára / Ugyanazt hirdeti fenyegetően) szöveg elhangzása alatt (69–73. ütem) a *Dies irae* dallam majdnem pontos idézetét halljuk (55. kottapélda).

55. kottapélda (fagott, 70. ütem)



Az eddig hangnemileg egyhangú tételben c-moll, asz-moll f-moll és Esz-dúr modulációk következnek.

Az allegro rész (92–127. ütem) hangnemileg változatos – a legfőbb érintett hangnemek a-moll, d-moll, Desz-dúr és b-moll –, a harmóniák felrakása igen sűrű. A *Dies irae* motívumvariáció, a gyors tempó, a hangszeres szólamokban megjelenő kromatikus skálák, egy *D-Fisz-A-C-E-Gisz* hatoshangzat és annak figurációi (116–119. ütem), a kórus meghatározó szerepe mind a harmadik tételt idézik, ugyanakkor az „A” tag harang-motívumai is feltűnnek augmentálva a zenekari és kóruszólamokon egyaránt (112–115. ütem).

A visszatérő „A” variáns (128–156. ütem) három részből áll. Első kilenc üteme zenekari átvezetés – az „A” tag harang-motívumai fokozatosan térnek vissza, és a hangnem g-mollon, majd G-dúron keresztül modulál az alaphangnem felé. A második részben (137–145. ütem) az „A” tag valamennyi harang-motívuma jelen van, illetve a bariton szólista a főtéma távolabbi variánsát énekli. Az „A” variánsban a kórus bocca chiusa énekelve duplázza a vonósok szólamait – a szoprán kis ritmikai eltéréssel. Ez a hangszín teszi szemléletessé a vers utolsó előtti sorait, melyeket a bariton szólista énekel: „Гулкий колокол рыдает, / Стонет в воздухе немом” (A zúgó harang zokog, / Jajong a néma levegőben). A záró rész zenekari utójáték (146–156. ütem), ahol a főtéma variánsa szól maggiore Desz-dúrban, himnikusan – utólag festve meg az utolsó verssort: „И протяжно возвещает о покое гробовом” (És vontatottan, ünnepélyesen hirdeti a sír békéjét).

Láthattuk, hogy a *Dies irae* dallam a *Harangok* meghatározó motívuma. Felvetődik azonban a kérdés, mi a szerepe ennek ebben a műben – különösen az első és második tételekben, ahol azt a szöveg a legkevésbé sem indokolná. A *Dies irae* motívum végigkísérte Rahmanyinov életművét. Már a *Harangok* megírása előtt számos alkalommal felhasználta azt a zeneszerző, például I. és II. szimfóniájában, *A holtak szigete* szimfonikus költeményében, de éppúgy megtalálható a *Rapszódia egy Paganini-témára* című műben és a *Szimfonikus táncokban* – hogy csak a legfontosabb előfordulásokat említsem –, amelyek 1913 után keletkeztek. A *Harangok* egy élet történetét mutatja be – a szerző itt a *Dies irae* dallam használatával mintha saját életére reflektálna.

A *Harangok* nemcsak Rahmanyinov kedvenc műve volt, hanem a közönség körében is nagy népszerűsége tett szert. Ennek ellenére a partitúra nyomtatásban először csak 1920-ban jelent meg az akkor már Koussevitzky tulajdonában lévő A. Gutheil kiadónál.¹⁸ Ez a kotta tartalmazza az orosz szöveg énekelhető német és angol fordítását – előbbi Berhold Feiwel, utóbbi Fanny Susan Copeland munkája. A partitúrát Rahmanyinov Ivanovkában készítette el a Rómában befejezett vázlatok alapján. Szintén ezek alapján a vázlatok alapján készült el a partitúrával egy időben megjelenő, a zenekart zongorakivonattal helyettesítő verzió, amit Rahmanyinov zongoraművész, zeneszerző barátja, Alekszandr Goldenweiser készített a zeneszerző kérésére. Ebben a kiadásban a kóruszólamok több helyen eltérnek a partitúrától. Ezek a változtatások az első és negyedik tételben a csupán szólamok felrakását érintik – összesen négy és fél ütemben. A harmadik tételben azonban lényegesen több változtatást találunk. Ezeknek egy része hasonlóan jelentéktelennek mondható, mint az első és negyedik tételnél – a zongorakivonatos kiadás általában egy-egy belső szólammal többet közöl, mint a partitúra. Két helyen azonban a változtatások jelentősek (104–113. ütem és 300–316. ütem) – mindkettő az eredeti verzió egyszerűsítése.

A harmadik tétel eredeti változatának kóruszólamai valóban rendkívül – a többi tételhez képest aránytalanul – nehezek vokális és intonációs szempontból egyaránt, amiért az előadók valószínűleg nem egyszer panaszkodtak Rahmanyinovnak. A zeneszerző – engedve az előadók nyomásának – végül 1936-

¹⁸ Threlfall – Norris, 113.

ban jelentősen átdolgozta poémája harmadik tételének kóruszólamait, amikor azt Sir Henry Joseph Wood újra műsorra tűzte Sheffieldben. Wood ekkor újra felkérte a zeneszerzőt, hogy ugyanezen az alkalmon játssza el II. zongoraversenyét. Ennek történetét az angol karmester 1937-es visszaemlékezéseiből ismerhetjük meg pontosabban:

A harmadik tétel kóruszólamai teljesen át lettek írva a tavaly – 1936 októberében – rendezett Sheffield Festival számára. Ezt a változatot külön kiadatta – ahogy a szerző mondta nekem, a kórus leírását túl bonyolultnak találta, annyira, hogy az nem tette meg az általa kívánt hatást. Való igaz, Liverpoolban 1921-ben hatalmas nehézséget jelentett számomra a kórusnál tempót és tiszta intonációt tartani a kromatikus passzázsok nagy tömegében, mivel ezek a szólamok az emberi hang képességeit meghaladják. Úgy érzem, a zeneszerző bölcsen tette, hogy átírta ezt a tételt. Jelenlegi formájában a kóruszólamok ragyogóan kitűnnek, színpompásak és könnyedén áthatolnak a káprázatos zenekari textúrán.¹⁹

A *Harangok* harmadik tételének új verziója 1936-ban jelent meg a Gutheil kiadónál – zongorakivonatban. Rahmanyinov módosításai azonban még ezzel a változattal sem értek véget, a zeneszerző utolsó éveiben az 1936-os verziót több ízben korrigálta – kizárólag a harmadik tétel kóruszólamait. Ezek a változtatások az akkori előadásokon használt kottába lettek beillesztve. Ezeket a kottákat ma a Boosey & Hawkes kiadó őrzi archívumában. A *Harangok* legközelebb 1957-ben jelent meg a moszkvai Állami Zeneműkiadónál – zongorakivonatban, ami az 1920-as Gutheil zongorakivonat pontos másolata. Az 1920-as partitúra reprintje a moszkvai Muzika Kiadónál tíz évvel később megjelent kotta, ami lábjegyzetben közli a zongorakivonatban található kóruszólamok eltéréseit. A Boosey & Hawkes 1971-ben 19946-os számon kiadott kóruspartitúrája az 1920-as Gutheil zongorakivonat kóruszólamait közli, illetve függelékben megtalálható az 1936 után készült legutolsó változat. Az 1979-es 20334-es számú Boosey & Hawkes partitúra az 1967-es Muzika kiadás pontos másolata, ahogyan a Mineola, NY székhelyű Dover zeneműkiadó 2005-ben forgalomba hozott kottája.

¹⁹ SB – JL, 322–323.

A harmadik tétel utolsó verziójában a kóruszólamok körülbelül kétharmad arányú eltérést mutatnak az első változathoz képest. Rahmanyinov alapvetően egyszerűsítette az énekszólamokat. A magas fekvésű akkordok rendszerint alacsonyabban szólnak. Az új változatban a szerző általában kerülte a szólamok huzamos ideig magas regiszterben énekeltetését. Igen gyakran csak szólampárok énekelnek ott, ahol az első változatban tutti szerepelt – ezzel pihenőidőt biztosítva az énekeseknek. Akad, ahol az eredeti változat bonyolult textúráját – Rahmanyinov életművében egyedülállóan – suttogó kórus helyettesítette (134–148. ütem), illetve olyan helyek, ahol a szerző egyszerűen rövidítette a kórusmegszólalásokat.

Motívumhasználat tekintetében ugyancsak tapasztalhatunk különbséget az eredeti és az 1936-os verzió között. Utóbbiban Rahmanyinov a kórus első megszólalását a korábbi tételekhez képest konzekvensé tette – a *слышимый* szót lefelé ugró oktávugrással halljuk. Az új verzióban a zeneszerző feltűnően ritkábban használta a vészharang-motívumot, illetve az első változatban szereplő több jellegzetes szövegfestő motívum helyén csupán harmóniai vázat találunk.

Rahmanyinov szándéka tehát kétségtelenül teljesült, mivel az 1936-os verzió jóval könnyebben énekelhető, mint az első változat. Ugyanakkor a harmadik tétel első változatának drámai hatását éppen a kórus már-már emberfeletti teljesítményt követelő szólamai adják. Egyik tételben sem annyira meghatározó a kórus szerepe, mint itt. Az átdolgozásban viszont az énekkar szerepének csökkentésével együtt a szólamok kifejezőereje lényegesen csökken. Bevallom, nem tudok osztolni Sir Henry Joseph Wood lelkesedésében az új verzióért, sőt egyenesen az ellenkezőjét látom az átdolgozásban, mint az angol karmester.

Ahogy ez már a megjelent kiadásokból kitűnik, Sir Henry J. Wood elismerése ellenére az 1936-os változat sikerét az utókor nem igazolta. Mind a felvételeken, mind a koncertelőadások alkalmával rendszerint az első változat szerepel²⁰ – olyan karmesterek irányításával, mint Vladimir Askhenazy, Charles Dutoit, Kirill Kondarasin, Kocsis Zoltán, Kovács János, Valerij Poljanszkij, Sir Simon Rattle, Jurij Szimonov, Jevgenyij Szvetlanov. A jelenleg forgalomban lévő jelentős felvételek

²⁰ Annak ellenére, hogy a harmadik tételben az előadói gyakorlat az 1920-as zongorakivonat változatához ragaszkodik, az első tétel esetében a partitúra-verziót részesíti előnyben.

közül egyedül Mihail Pletnyov a Deutsche Grammophonnál 2000-ben megjelent CD-jén hallható az 1936-os verzió.²¹

Rahmanyinov életművében nem egyedül a *Harangok* esetében találkozunk olyan átdolgozással, amelynek minősége elmarad az eredeti változatétól. Kísértetiesen hasonló a poémával egy évben komponált op. 36-os II. zongoraszonáta utóélete. A b-moll szonáta rendkívüli technikai nehézsége miatt nem vált népszerűvé, ám Rahmanyinov azt gondolta – tévesen –, a szonáta azért népszerűtlen, mert nem elég jó, így azt 1931-ben átdolgozta. Ez az átdolgozás – ami inkább a darab megcsonkítása – azonban semmiféle pozitív eredményt nem hozott. A szonáta ezzel formailag kissé esetlenné vált, technikai nehézsége egyáltalán nem csökkent, és a darab sem lett népszerűbb.²²

Az átdolgozások egy fontos előadói kérdést vetnek fel. A zeneszerzői munka nem mindig ér véget az új művek nyomdába adásával. Utólagos változtatások esetén a szerző felülbírálja magát, elvetve ezzel korábbi megfogalmazását. Ilyen esetben mennyire tekinthető hitelesnek az első verzió? Különböző szerzői változatok esetén az előadónak jogukban áll eldönteni, melyiket részesítik előnyben – a végső ítéletet úgyis a közönség hozza meg. A *Harangok* esetében pedig az átdolgozásokat nem a hallgatóság negatív véleménye motiválta.

²¹ Nem vagyok meggyőződve arról, hogy ez a választás nem csupán a lemezkiadó üzletpolitikájának következménye.

²² Kocsis Zoltán: „Az utolsó kézjegy hitele”. *Muzsika* XXXVII. évfolyam/4. szám (1994. április), 18–19.

Három orosz népdal op. 41

Rahmanyinov Morozovnak 1923. április 15-én írott levelének egy utalásából kiderül, hogy az op. 40-es IV. zongoraverseny és az op. 41-es *Három orosz népdal* komponálásához a szerző már ekkor hozzálátott New Yorkban. A munka azonban lassan haladt – 1926 nyarán készült el mindkét mű Drezdában. A komponálást kora őszi nyaralás követte Cannes-ban, majd Rahmanyinov novemberben tért vissza New Yorkba – immár két új műve partitúrájával. A *Három orosz népdal* ajánlása Leopold Stokowski karmesternek szól, aki azt a IV. zongoraversennyel együtt – a szerző szólójával – mutatta be 1927 tavaszán, egy hangversenykörút keretében. Az első koncertre március 18-án került sor Philadelphiában, a másodikra pedig négy nappal később New Yorkban, a Carnegie Hallban, majd 29-én Washingtonban, másnap pedig Baltimore-ban. A New York-i esemény visszhangjáról Richard Stokes, a *The Evening World* című újságban megjelent cikkében olvashatunk:

Akárcsak Napóleon Marengónál, Szergej Rahmanyinov tegnap este a Carnegie Hallban eddigi töretlen sikerei után tragikus vereséget szenvedett. A kezdő támadást új zongoraversenyével hajtotta végre [...] A bemutatót meghátrálás követte – a ziláltság és rendezetlenség eredményeképpen.

Szünet után egy húsz altból és basszusból álló kórus foglalt helyet a zenekar mögött, és a folytatásban megpróbálták helyrehozni az iménti katasztrófát Mr. Rahmanyinov három legújabb művével. Ezek az énekhangra és zenekarra készült orosz népdalok feldolgozásai.

A kórus nagyrészt unisono énekel – úgy hat ez, mintha húsz szólista szerepelne. A zeneszerző a népdalok zenéjén nem változtatott, ez a fajta kreatív munka a zenekari szólamokra korlátozódik. Az elbeszélő szakaszok végén található utójátékok adják a zene drámaiságát.¹

Habár a *Három orosz népdal* amerikai bemutatója nem aratott sikert, az oroszországi premier annál nagyobb elismerést hozott a szerzőnek. 1934-ben Rahmanyinov jó barátja, Vladimir Wilshaw így számol be egy levelében az említett eseményről:

¹ SB – JL, 250.

[...] Az op. 39-es *Études-tableaux* sorozathoz képest, amiket Politechnikai Múzeumban játszottál (és amikor elszakítottál egy húrt), már minden bizonnal visszaléptél az ikonjaidtól (bocsáss meg) és az op. 40 és op. 41-edhez érteztél. Nem ismerem az új variációidat,² de az op. 41-ről – a *Három orosz népdal*tól szeretnék néhány szót szólni azon kívül, hogy azok a szép időkre, a távoli múltra emlékeztetnek (akárcsak a románcaid). A Bolsoj Színház első sorából hallgattam azt a koncertet, ahol elhangzott Szrjabin *Prométheusz*a és *Az extázis költeménye*, Muszorgszkij *Iisuzs Navinja* (amit melleleg egyáltalán nem szeretek) és a te három kórusműved. Ezeket izgalommal vártam és végül eljött a nagy pillanat. A függöny felhúzódott. A színpadon a zenekar, mögötte ült a kórus két sorban – a második sor felállt. Csend volt, semmi köhögés, semmi suttogás – a szívem a torkomban. Golovanov pálcája szinte észrevétlenül mozgott, aztán hirtelen, nagyon hangosan felcsendült a kóruson „Через речку, речку быстру” – túl hamar vége lett! Amikor a női hangokon a második népdal elkezdődött, mindegyik „Ах ты, Ванька,!” felkiáltás alkalmával a szívem úgy dobogott, hogy alig tudtam figyelni a zenére. A harmadiknál – „Белилицы, вы мои” – az egyre gyorsuló pizzicatoék egyszerűen elbódítottak; nem bírtam tovább, sírva fakadtam! [...] El nem tudom mondani, milyen mély benyomást tettek rám a darabjaid. Egy csók kevés volna ezekért a dalokért. Csak olyasvalaki tud ilyet írni, aki szereti a szülőföldjét; csak olyasvalaki, aki a lelke mélyéig orosz – ezt csak Rahmanyinov írhatta. Én kiabáltam elsőként „Bis!”-t, könnyes szemekkel. Természetesen a siker bőséges könnyáradatot eredményezett és a kórus megismételte mindhárom népdalt.³

A *Három orosz népdal* partitúrája és szerzői zongorakíséretes változata nyomtatásban először Rahmanyinov saját kiadójánál, a Tairnál jelent meg 1928-ban. 1959-ben a moszkvai Muzgiz adta ki a partitúrát, ami az első kiadás javított verziója. A Melville, NY székhelyű Belwin Mills Publishing Co. 1972-es kiadása a szerzői zongorakíséretes változat utánnyomása. Az amszterdami Donemus kiadó 1994-es kiadásában a kóruszólásokhoz Fons Brouwer készített kézzongorás kíséretet.

Az első, *Через речку, речку быстру* (Kis folyócskán, sebes folyócskán keresztül) kezdetű népdalt⁴ Rahmanyinov egy orosz népdalgyűjteményben találta. Sajnálatos módon a szakirodalomban ennél pontosabb adatot nem közöl a dal eredetéről, ami feltehetően egy népies műdal – orosz nyelvű pesznya –, egy protyazsnaja dallam átalakított, kissé lecsupaszított változata. Oskar von Riesemann

² Wilshaw itt az op. 42-es Corelli-variációkra gondol.

³ Levelek III., 248.

⁴ Lásd: Függelék, 122–124.

szerint Rahmanyinov ezt barátjától, Fjodor Saljapintól vagy a híres orosz népdalénekesnőtől, Nagyezsda Plevickajától hallhatta.

A *Через реку* feldolgozása tizenhét ütemes zenekari bevezetővel kezdődik. A hegedű harmadik ütemben induló lassú tremolóra emlékeztető nyolcadmozgása a népdal kezdő *G-E* lépésének diminuált ismétlése. A bevezetőben a kürtök a népdal első versszakának kezdő öt ütemét játsszák (10–14. ütem), ám a második és harmadik ütem helyén szünet áll. A teljes, hétütemes (3+2+2 ütem elosztású) strófát először a tizenöt-húsz basszusból álló kórustól halljuk, pianissimo (56. kottapélda).

56. kottapélda (basszus, 18–24. ütem)

Че_рез ре_ч_ку, ре_ч_ку бы_стру, По мосточку ка_ли_на, По кру_то_му ма_ли_на.

Minden dalsor az *eol* hangsor alaphangján zár. A további négy strófa az első versszak variánsa. A kórus majdnem mindegyik versszak záró *E* hangját három ütemmel meghosszabbítja. A harmadik strófában a hosszabbítás csak egy negyedértékű, a negyedikben pedig két ütem terjedelmű.

A versszakok között különböző hosszúságú közjátékokat találunk. Ezek a közjátékok rendszerint a következő versszakok feldolgozásának jellegzetes motívumait előlegezik. Az első közjátékban (28–32. ütem) a csellón és fagotton megjelenő, szext-, és szeptimugrásokkal tűzdelt dallam a második és harmadik strófa egyre távoluló ugrásait készíti elő (57. kottapélda).

57. kottapélda (cselló, 28. ütemtől)

A második versszak alatt (33–39. ütem) ennek a dallamnak diminuált variánsai jelennek meg fuvolán, oboán, piccolón, angolkürtön, míg az utójátékban (40–43. ütem) a csellón az eredeti, a fagotton pedig a diminuált változat szól.

A harmadik versszak (44–50. ütem) kísérete az „A” sor negyedik ütemének variánsaira épül. Itt ritmikai aprózódást figyelhetünk meg – triolás, majd tizenhatodos variánsok jelennek meg. Az ezt követő közjátékban (51–56. ütem) a negyedik versszak (57–64. ütem) kíséretének jellegzetes arpeggio hatású négyeshangzat felbontásait a zongora vezeti be, majd azok megjelennek a hárfán, fuvolán, piccolón és klarinéton. Ezek az *улетела* (elrepült) szót festik meg.

A negyedik strófa utáni közjáték két részre bontható. Az első részben (64–79. ütem) a magas regiszterből lefelé irányuló fortissimo megszólaló kromatikus skálák egyre mélyebbre jutnak, egyre halkabban szólnak, egyre rövidebbekké válnak – végül azokra már csak két hangból álló kivágatok emlékeztetnek a basszushangszerek szólamaiban. Ezek a skálák az ötödik versszak hangulatát előlegezik, a párját sirató gácsér bánatát jelenítik meg. Itt a negyedik versszak meghosszabbított záró hangja után a kórus még nyolc ütemen keresztül „A!” vokálison énekel *E* hangokat, akár egy hosszú, fájdalmas sóhaj.

A közjáték második része (80–86. ütem) a nagy forma visszatéréseként hat – a tétel kezdetének variánsa. Az ötödik strófa (87–95. ütem) dallamilag a másodikkal azonos. A zenekari kíséret az első két versszak kíséretének ritmikai és harmóniai variánsa. Az utójáték (96–112. ütem) a negyedik versszakot követő közjátékra emlékeztet, azonban a kromatikus skálameneteket hamar felváltják a kéthangos motívumok. A basszushangszereken komplementer módon szóló alsó- és felső váltóhangos *E*-trilla motívum a kórus *E*-orgonapontját idézi az említett részből. Ezek a motívumok a tétel végére fokozatosan elfogynak, így fejezve ki a népdal szövegét, a kényszerű elválást.

Rahmanyinov a második, az *Ах ты, Ванька* (Ó, te Ványka) kezdetű népdalt⁵ Saljpin előadásában ismerte meg.⁶ Ez stílárisan és tartalmilag egyaránt igen hasonló az első dalhoz. Ezt a tételt a szerzői utasítás szerint tizenöt-húsz alt éneklí. A feldolgozás során a dallam háromfajta kíséretét, illetve azok variációit figyelhetjük meg. Az első típus egy pentaton skála-kivágat, ami a hétütemes zenekari bevezető első hat ütemében hangzik el először, akár egy fantázia. Ennek a dallamnak egy, az egész tételt végigkísérő variánsára (58a kottapélda) ismerhetünk a zeneszerző utolsó művében, az 1940-ben komponált op. 45-ös *Szimfonikus táncok* első tételének közép részében ahol szintén az oboa szólón hasonló dallam hangzik el (58b kottapélda).

58a kottapélda (oboa I, 12. ütemtől)



⁵ Lásd: Függelék, 122–124.

⁶ SB – JL, 247.

58b kottapélda (Rahmanyinov: *Szimfonikus táncok* op. 45, I. tétel, oboa I, 91. ütemtől)



A második típushoz tartozik a hetedik ütemben induló, a népdal ellenszólamának tekinthető kíséret. A harmadik típust a dallam részleteinek, illetve variánsainak különböző megjelenései képviselik. Ezek felhasználása igen változatos. Esetenként a népdalt hangszeres szólamok erősítik – ezek közül több csak ad libitum. Máskor egy-egy pontos kivágat szólal meg, kánon hatását keltve. Gyakori jelenség a népdal kromatikus körülírása, ami szólhat a népdallal párhuzamosan, vagy egy-egy kivágatának imitációjaként, szekvenciálisan.

A népdal négy kétsoros versszakból áll. A második népdalsor az első variánsa. Mindkét sor 2+2+2 ütem szerint tagolható, az „A” sorban ezek az ütempárok „a – b – b” variáns, míg az „A” variáns sorban „a – b – c” viszonyban állnak egymással. A sorok az eol hangsor alaphangján zárnak (59. kottapélda).

59. kottapélda (alt, 8–19. ütem)

Ах ты, Ванька, раз _ у _ да _ ла го _ ло _ ва, да!

Раз _ у _ да _ ла _ я го _ ло _ вуш _ ка, Ванька, тво _ я!

Minden versszak variáltan hangzik el újra, azonban kétféle variánst figyelhetünk meg. Az „A” sorok egymás közeli változatai, míg az „A” variánsok távolabbiak. Az „A” sorok között előfordul ismétlődés – az első versszak „A” sora azonos a másodikéval, illetve a harmadiké a negyedikével. Az összes „A” variáns sor variált. Az első népdal feldolgozásához hasonlóan a versszakokat közjátékok tagolják, ám azok itt lényegesen rövidebbek. Ezek közül az utolsó (46–48. ütem) az egyedüli, amelyik jelentősnek mondható – itt indul a negyedik versszak repetált harmóniákból álló, gyászindulóra emlékeztető kísérete.

A második tétel utójátékának felépítése az első tétel negyedik versszakát követő közjátékhoz hasonlít. Ez a szakasz szintén két részből áll. Már negyedik versszak kíséretében megjelentek a lefelé haladó kromatikus skálák, amelyek az első

rész (60–65. ütem) gerincét alkotják. A hangszeres szólamokban ezek felett egy szekvenciára emlékeztető dallam szól (60. kottapélda).

60. kottapélda (piccolo, 60. ütem)



A kórus a 60. ütem első felén még az utolsó népdalsor záró hangját, ám az utolsó negyeden már a kromatikus skálát éneklő zárt szájjal – imitálva a zenekari szólamokat. Ez a skála nem végig kromatikus – fríg fordulattal zárul (61. kottapélda).

61. kottapélda (alt, 61. ütem felütésétől)



A kromatikus skálák az elhagyott szerelmes bánatát festik meg, aki az utolsó sorban azt kérdezi: „С кем я буду тёмну ночку, Ванька, коротать?” (Hát kivel töltöm én a sötét éjjeleket, Ványka?) A második rész (66–74. ütem) a tételt indító pentaton dallam variánsaira épül.



19. kép Nagyezsda Plevickaja

A harmadik népdalt Rahmanyinov Nagyezsda Plevickaja (19. kép) előadásában hallotta először 1925-ben, New Yorkban. Nagyezsda Plevickaja korának egyik leghíresebb orosz népdalénekesnője, 1884. január 17-én (január 29-én) született a Kurszk melletti Vinnyikovóban – a *Белилицы, румяницы вы мои!* (Sápadtságom, rózsás színem!) kezdetű népdal⁷ is erről a vidékről való. Az énekesnő szegény családból származott –

szülei nem tudták taníttatni, ezért édesanyja apácázárdába adta, ahonnan azonban a fiatal lány egy vándorcirkusszal elszökött. Plevickaja először Kijevben telepedett le, ahol megházasodott és képezte magát. 1903-ban férjével Moszkvába költözött, ahol eleinte éttermekben énekelt. Ezen helyek egyikében hallotta a művésznő előadását vendégként a híres basszista, Leonyid Szobinov, akit annyira lenyűgözött az énekesnő tehetsége, hogy

⁷ Lásd: Függelék, 123–125.

hangversenyeket szervezett neki. Ekkor kezdődött Plevickaja karriere, aki még II. Miklós cár és Alexandra Fjodorovna cárné előtt is énekelt az udvarban. Az énekesnő az I. világháború alatt a fronton énekelt a katonáknak. Újraházasodott, de második férje 1915-ben harc közben elesett. Harmadik férjét 1919-ben ismerte meg, akivel Párizsba költözött.⁸

Plevickaja miután elhagyta hazáját, sokat utazott Európán és Amerikán belül egyaránt. 1925-ös New York-i fellépésén a közönség soraiban helyet foglaló Rahmanyinovot annyira megragadta a népdalénekesnő előadása, hogy maga kérte, hadd kísérje zongorán. Az együtt muzsikálás után Rahmanyinov felkérte a művésznőt, működjön közre legközelebbi lemezfelvételénél. Erre 1926. február 22-én került sor, ahol a zeneszerző a *Белилицы, румяницы вы мои!* (Sápadtságom, rózsás színem!) kezdetű népdalt kísérte. Plevickajának melleleg ekkorra már számos lemezfelvétele készült. A megörökített közös produkció utóélete nem mondható zökkenőmentesnek, mivel az először csak 1973-ban jelent meg kereskedelmi forgalomban.⁹ A feldolgozás kotta formában sem került a nyilvánosság elé, mivel a kíséretet csak vázlatosan jegyezte le a szerző. Vladimir Askhenazy a Plevickaja-Rahmanyinov felvétel alapján elkészítette a zongorakíséret reprodukcióját, és 1976-ban lemezre vette a népdalfeldolgozást a Decca cégnél, Elisabeth Söderström szoprán énekesnővel. Habár Robert Threlfall és Geoffrey Norris katalógusa szerint az első változat hangneme b-moll,¹⁰ az 1926-os felvételen a *Белилицы, румяницы вы мои!* h-mollban szól. Askhenazy és Söderström felvétele esz-mollban készült, ami nem csoda, hiszen Plevickaja mezzo, míg a svéd művésznő magas szoprán hanggal rendelkezett.

Rahmanyinov nem elégedett meg csupán a zongorakíséretes felvétellel – a *Белилицы, румяницы вы мои!*-t átdolgozta zenekarra és húsz-huszonöt altból és ugyanennyi basszusból álló kórusra, ezzel téve teljessé az op. 41-et. A feldolgozás hangneme h-moll. A harmadik népdal dallamát a zeneszerző – az első két tétellel ellentétben – módosította, ezzel azt háromtagú formává alakította. Az „A” tag (1–85. ütem) hétütemes zenekari bevezetővel kezdődik. A népdal, ami egy gyors táncdallam – pljaszovaja –, egy hatütemes sor állandó variációjára épül. Ez a hatütemes sor

⁸ www.spartacus-educational.com megtekintve: 2015. január 10.

⁹ Walker, 99.

¹⁰ Threlfall – Norris, 187.

önmagában két háromütemes egységre bontható, amelyek kérdés-felelet viszonyban állnak egymással, tehát egymás variánsainak tekinthetők – a kérdés jellemzően az eol hangsor hetedik fokán zár, míg a felelet az elsőn (62. kottapélda).

62. kottapélda (alt, basszus egy oktávval lejjebb, 8–13. ütem)



Белилицы, румяницы вы мо_и! Сокатитесь со бе_ла ли_ца долой

Az egész tétel során csupán a népdalsor kérdés része hangzik el háromszor azonos változatban (a 74–76., a 146–148. és a 170–172. ütemben). Nem csak a dallamban, hanem a szövegben is gyakori az ismétlés. Rahmanyinov az eredeti népdalban refrénként szereplő „Ой-ли-лей ой-лешеньки-лей-ля!” (Hej-haj, az ördögít!) sort „А! Ай люли, ай да, люшеньки ли!”-ra módosította (ennek jelentése hasonló), annak elhangzását pedig ritkította, illetve rövidítette – „Ай люли” után csak „А!”, végül pedig csak bocca chiusa énekelt dallam jelzi a refrént.

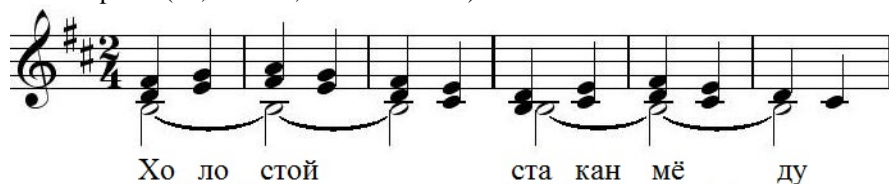
A „B” tag (86–133. ütem) zenekari közjátékkal kezdődik (86–109. ütem), ami a cselló szólamban megjelenő új dallam variációjára épül (63. kottapélda).

63. kottapélda (cselló, 86–91. ütem)



A kórus belépésénél két népdalsornyi szöveget énekel recitálva, pianissimo akkordokban, igen visszafogott kíséret mellett. Ebben a két sorban derül ki, hogy az asszony – akinek féltékeny ura siet vissza a faluba – mégiscsak tudja, miért dühös a férje, és magyarázkodni kezd. A sokat sejtető „Холостой стакан меду принимал” (Az agglegény a pohár mézet elfogadta) sor dallama eltér a népdaltól. A negyedmozgású motívumon a kórus melizmatikusan énekli a szöveget, ellentétben minden más szövegrésszel, amelyek elosztása szillabikus (64. kottapélda).

64. kottapélda (alt, basszus, 122–127. ütem)



Хо_ло_стой ста_кан мё_ду

Az éneklésmód efféle ellágyulása az asszonyi szív ellágyulását festi meg az agglegény irányába. A motivikus összefüggés szemléletesen elárulja az asszonyt, mivel ez a motívum az első „A” tag utolsó két népdalsora alatt szóló

basszushangszerek kíséretében már elhangzott (74–85. ütem), ahol a szöveg „Я ж не знаю и не ведаю за что” (Nem is tudom, nem is sejtem, miért).

Az imént említett motívum variánsa kapcsolja össze a „B” tagot az „A” variánssal (134–183. ütem), ahol az később variáltan a fagottal erősített basszus szólamban is megjelenik (146–152. ütem). Ebben a szakaszban a refrént jelző sorok egyre távolabbi variánsokká alakulnak. A népdal első sorainak enyhén variált szövegi visszatérését a tényleges visszatérés pillanatában semmi sem jelzi. Az utolsó népdalsor alatti zenekari kíséret a tétel kezdetét idézi, így követve a szöveg keretes szerkezetét. Ennek tempója *meno mosso*, ami a hűtlen asszony elkeseredését fejezi ki, mivel szavai nem győzték meg a férjét, aki továbbra is meg akarja őt verni. A nyolcütemes zenekari utójátékban visszatér a gyors tempó – itt a tétel jellegzetes, lépteket imitáló kísérete és a bevezető ütemek tercei szólnak felváltva.

Az op. 41-es *Három orosz népdal* feldolgozása magán viseli a népi többszólamúság jellegzetességeit. Mindhárom népdal kíséretében megtalálhatók a hosszan kitartott hangú motívumok, kisebb ellenszólamok, imitációk, számos dallamvariáció. Harmonizálás szempontjából szembeötlő a különbség az 1899-ben átdolgozott *Чоботы*hoz képest, aminek hatfokú eol dallamát a kíséret következetesen összhangzatos mollá egészíti ki. Az op. 41-es népdalok esetében – főként az első két népdalnál – lényegesen gyakoribbak a modális fordulatok. A közjátékok zenéje azonban jellemzően távolabb áll a népies hatásoktól.

Ezeket a feldolgozásokat alapvetően Rahmanyinov honvágya ihlette, ugyanúgy ahogy az 1920-ban készített három zongorakíséretes népdalfeldolgozást. Ez a munka egyáltalán nem állt távol a zeneszerzőtől, aki fogadásokon, baráti összejöveteleken mindig szívesen kísérte rögtönzéseivel népdalokat éneklő barátait – például Saljapint. Végzetes hiba, hogy egyetlen ilyen alkalmat sem rögzítettek lemezre.¹¹ Ugyanakkor hálásak lehetünk a sorsnak azért a kincsért, amit Rahmanyinov Plevickájával együtt hagyott az utókorra.

¹¹ Walker, 99.

Rahmanyinov világi kórusműveinek utóélete

A disszertációmban tárgyalt kórusművek mindegyike mives zeneszerzői munka gyümölcse, ám ahogy az első fejezetben említettem, ezek a koncertéletben csak ritkán hallhatóak. Mi okozhatja ezen művek viszonylagos népszerűtlenségét? A *Lelkek kórusát* és a *Csizmák* című népdalfeldolgozást Rahmanyinov sem tartotta jelentős műveknek – 1917. április 13-án (április 26-án) Aszafjevnek küldött levelében, ami lényegileg egy szerzői műjegyzék, egyik darabot sem említette meg – ezek egyike sem jelent meg nyomtatásban a szerző életében. A *Pantyelej, a gyógyító* már szerepel az említett listában, és azt megírása után a Gutheil hamar publikálta, ennek ellenére olyan művek árnyékában, mint a II. zongoraverseny vagy a *Tavaszkantáta* nem vált népszerűvé. E három a darabból máig alig készült lemezfelvétel – 2000-ben jelent meg Valerij Poljanszkij és az Orosz Állami Szimfonikus Zenekar Kórusának CD-je a Chandosnál, és a Moszkvai Konzervatórium 2003-as magánkiadása, amin Borisz Tyevlin vezényli az intézmény kamarakórusát. Magyarországon még nem láttam olyan hangversenyműsort, amelyen a fent említett művek bármelyike szerepelt volna.

Az op. 15-ös *Hat kórusmű női- vagy gyermekkarra zongorakísérettel* szintén nem mondható Rahmanyinov legelterjedtebb műveinek, ám valamivel népszerűbbek, mint a fent említett a cappella darabok. Ezt az opuszt a zeneszerző eredetileg gyermekkari műveknek szánta, ezért törekedett arra, hogy a kóruszólamok egyszerűen áttekinthetők, könnyen énekelhetők legyenek. Kiváló példa erre az első tétel, a *Dicsőség*, ami Rahmanyinovra szinte nem jellemző letisztultsággal íródott. A többi tétel énekkari szólamok szerkesztése szintén egyszerű, ám azok intonációs szempontból meglehetősen kényesek, még egy tapasztalt nőikar számára is. Ezt felismerve módosította végül a szerző az előadói apparátust női- vagy gyermekkarra. A nőikarok viszont azért tűzik ritkán műsorra ezeket a műveket, mert az áttetsző szólamok nem adnak elég teret az énekkar képességeinek bemutatására. A *Fenyőfa* és az *Elszunnyadtak a hullámok* esetében a zongorakíséret szerepe kissé túlsúlyba kerül a kórusral szemben.

Az op. 15-ös *Hat kórusmű*ből több felvétel készült. Jevgenyij Szvetlanov 1990-ben a Melogyijánál megjelent lemezén vezényli és zongorán kíséri a Szovjet Rádió és Televízió Énekkarának nőikarát. Hasonlóan zongorán közreműködik és vezényel Vladimir Askhenazy 2002-ben az Extonnak készített lemezén, amelyen a

Rahmanyinov világi kórusműveinek utóélete

Prágai Filharmónia Kórusának nőikara énekel. Az előző bekezdésben említett Borisz Tyevlin-féle CD-n szintén megtaláljuk az op. 15-ös ciklust, itt Vlagyimir Krajnyev zongorázik. Valerij Poljanszkij 2005-ben a Chandos által publikált felvételen az Orosz Állami Szimfonikus Zenekarának Kórusát vezényli, és Tyigran Alihanov kísér zongorán. 2014 májusában jelent meg az Ameritz lemezkiadónál négy darab a hatból – az *Éjecske*, a *Fenyőfa*, a *Rabságban* és az *Angyal* – a Mariinszkij Színház Gyermekkarának előadásában, Andrej Zaboronok vezényletével és a brazil születésű Christina Ortiz zongorajátékával. Létezik egy kiadatlan koncertfelvétel, amin Szvjatoszlav Richter kísér, ám erről több információ nem áll rendelkezésemre. Ezen az első tétel az átírt szövegváltozattal szerepel. Magyarországi kórusok közül a Gráf Zsuzsanna vezette Angelica Leánykar és a Mindszenti Zsuzsanna vezette Musica Nostra Leánykar repertoárjában szerepel Rahmanyinov op. 15-ös ciklusának néhány darabja. Gráf Zsuzsanna karnagy csak a *Dicsőség* tételt nem tűzte műsorra, mivel az elérhető orosz nyelvű kiadások szövegét – joggal – vállalhatatlannak tartja, ezért készítettem számára egy olyan verziót, amely az eredeti szöveget közli. Valószínűleg az első kiadás átírt szövege több más karnagyot szintén eltántorít attól, hogy ezzel a sorozattal foglalkozzon.



20. kép Jevgenyij Szvetlanov



21. kép Vladimir Ashkenazy

Érdeemes összehasonlítani a fent említett felvételeken az *Angyal* előadási idejét, ami mindegyik lemezen átlagosan két és fél perc, ám Szvetlanov (20. kép) felvételén ennek majdnem duplája, 4 perc 54 másodperc – megjegyzem, Askhenazy (21. kép) CD-jén csak 2 perc és 22 másodperc. Ez a jelentős különbség abból adódik, hogy Szvetlanov a tizenkét nyolcados ütemutatójú tétel andantino tempójelzését pontozott negyedek helyett nyolcadokra értelmezi. Bár nagyra becsülöm az orosz karmester művészetét, ezzel a zenei megoldással nem tudok egyetérteni. Ráadásul éppen ezen a lemezen a *Dicsőség* tétel átírt szövegváltozata hallható.

A *Tavaszi* kantáta Rahmanyinov egyik legsikeresebb darabjának számított mindaddig, amíg a zeneszerző meg nem írta a *Harangok* poémát. Utána

már a szerző életében is egyre ritkábban adták elő ezt a művét, ami mára szinte teljesen eltűnt a hangversenyprogramokból. Magyarországon a *Tavaszt* 2005.



23. kép Jurij Szimonov

december 7-én hallottam először – és egyben utoljára – a Zeneakadémia Nagytermében, Jurij Szimonov (23. kép) vezényletével a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara és Énekkara élén, Anatolij Fokanov szólójával. A *Tavaszból* ugyanakkor számos kiváló lemezfelvétel

létezik – Jevgenyisz Svetlanov és a Szovjet Állami Szimfonikus Zenekar és Énekkara (Melogyija, 1979), Dmitrij Kitajenko és a Dán Nemzeti Rádió Szimfonikus Zenekara és Énekkara (Chandos, 1991), Charles Dutoit, a Philadelphia Zenekar és a Philadelphiai Kórusművészetek Társasága (Decca, 1994), Valerij Poljanszkij és az Orosz Állami Szimfonikus Zenekar és Énekkara (Chandos, 2000), Vladimir Askhenazy, a Cseh Filharmonikus Zenekar és a Prágai Filharmónia Kórusa (Exton, 2002), Gianandrea Nosenda, a BBC Filharmoniku Zenekar és a Mariinszkij Színház Kórusa (Chandos, 2011) előadásában. Svetlanov 1985-ben újra lemezre vette a *Tavaszt* a Melogyijánál a Szovjet Állami Szimfonikus Zenekarral, a Jurlov Orosz Kórusal és Szergej Jakovenko szólójával – számomra ez az interpretáció az etalon mind kottahűség, mind drámaiság szempontjából.

A *Harangok* Rahmanyinov életművének egyik legjelentősebb alkotása. A négytétéles poéma – amit Rahmanyinov egy időben harmadik szimfóniájának nevezett – előadási ideje egy hangverseny félidejét betölti, így egy megfelelő méretű szimfonikus együttes programjába jól beilleszthető. A felhasznált szöveg képszerű megjelenítése és a színpompás hangszerezés a *Harangokat* hatásos hangversenydarabbá teszi, ami bemutatása óta töretlen népszerűségnek örvend. Ezt a poémát olyan kiváló karmesterek vették lemezre, mint Ormándy Jenő (RCA, 1954, 1973.), Kirill Kondarasin (Melogyija, 1963), André Previn (BBC, 1973), Jevgenyij Svetlanov (Melogyija, 1979), Neeme Järvi (Chandos, 1986), Vladimir Askhenazy (Decca, 1986; Exton, 2002), Dmitrij Kitajenko (Chandos, 1991), Charles Dutoit (Decca, 1994), Vlagyimir Poljanszkij (Chandos, 2000), Mihail Pletnyov (Deutsche Grammophon, 2001), Szemjon Bicskov (Hänssler, 2007), Gianandrea Nosenda (Chandos, 2011), Sir Simon Rattle (Warner, 2013) – hogy csak a legjelentősebb felvételeket említsem. A *Harangok* a magyarországi hangversenyéletben is rendszeresen – bár nem túl gyakran – szerepel. Hallottam már a poémát Jurij

Rahmanyinov világi kórusműveinek utóélete

Szimonov, Kocsis Zoltán, Hamar Zsolt vezényletével, illetve hallottam Vajda Gergely és Kovács János előadásairól.

Az op. 41-es *Három orosz népdal* a ritkán játszott művekhez tartozik. Az előadói apparátus kissé szokatlan megválasztása – a szinte végig csak unisono éneklő kórus – és a feldolgozások rövid időtartama ebben mind közrejátszik. Magyarországon mindössze egyszer hallottam ezeket koncerten, 2005-ben, Juriij Szimonov vezényletével. Több felvétel készült az op. 41-es népdalokból, Vladimir Askhenazy (Decca, 1986; Exton, 2002), Charles Dutoit (Decca, 1994), Valerij Poljanszkij (Chandos, 1998) és Gianandrea Nosenda (Chandos, 2011) vezényletével, illetve Nyikolaj Golovanov és Jevgenyij Szvetlanov interpretációja is rögzítésre került.

Összegzés

Nehéz lenne az értekezésben tárgyalt művek zenei jellegzetességeiről általánosságban írni, mivel azok meglehetősen különböznek egymástól. Ennek okát főként a kórusművek eltérő keletkezési idejében találjuk, tehát stiláris egységről nem beszélhetünk. A világi kórusművek jellege is igen változatos, hiszen akadnak köztük a cappella, zongora- és zenekari kíséretes művek. Az említett három kategórián belül kettőben találkozunk népdalfeldolgozással, és ezen feldolgozások szintén nagyon különbözőek. A kórusművek szerkesztéséből azonban megállapíthatjuk, hogy Rahmanyinov minden esetben gondosan ügyelt a szövegerthetőségre – az énekkari szólamok nagyrészt homofon szerkesztésűek, az imitációs szakaszok pedig rendkívül áttetszőek. Hasonló tanulságot vonhatunk le az *Aljeko* és a *Francesca da Rimini* kórusbetéteinek tanulmányozásából. A zeneszerző egyházzenején ettől némileg eltérő szerkesztésmódot figyelhetünk meg.

A *Lelkek kórusa* rövid kórusdal, aminek dallamképzése magán viseli Rahmanyinov jellegzetes románc-stílusát. A *Hat nőikar* esetében ez legjobban a *Rabság* és az *Angyal* tételeket jellemzi, míg a többi darab kórusműveinek meglehetősen egyszerűek. A *Csizmák* szerkesztésmódja a népi többszólamú éneklésmód, míg harmonizálása a városi népzene hatását mutatja. A *Pantyelej, a gyógyító* zenéje a szerző egyházzenejével állítható párhuzamba – a szöveg is ebben a témában íródott –, egyedül a darab jellegzetes szaggatott dallamai és staccatói idegenek ettől a stílustól.

A *Tavaszi* kantáta zenekari anyaga több helyen egyértelműen rokonságban áll a c-moll zongoraversennyel. Az énekkar itt meghatározott motívumokat énekel, amelyeknek mind szerkesztése, mind dallamvonala egyszerű. A kórus csupán a mű végén lép ki ebből a világból, ahol variáltan megismétli a bariton szólista ariettáját. Ennek melodikája Szkrjabin I. szimfóniájának hatodik tételével mutat rokonságot.

A *Harangok* felépítése a legösszetettebb. A kórus szerepe és szerkesztésmódja tételenként, sőt a második és negyedik tételben még azon belül is eltérő. Az első tételben az énekkari szólamok a szólista motívumait imitálják, előlegezik, illetve a zenekari szólamokat erősítik. A második tétel jelentős részében a kórus a *Dies irae* dallam variánsát énekli, mintegy mottóként, ám a végén az énekkar szerkesztésmódja a zeneszerző egyházzenei stílusára emlékeztet. A harmadik tételben Rahmanyinov úgy használja a kórust, mintha az énekesek hangszerek

lennének, ám a szólamok nagyrészt különböznek a zenekari anyagtól. Ezeket a szólamokat sűrű kromatika jellemzi, ami igencsak megnehezíti az előadók feladatát. A negyedik tételnek csak a középrészében jut kiemelt szerephez a kórus – itt főként a *Dies irae* motívum változataival.

A *Három orosz népdal*ban a kórus szinte változatlan formában, végig unisono éneklő a népdalokat, míg a zenekari szólamokban megtalálhatók a népi többszólamúság jellegzetes vonásai.

Rahmanyinov világi kórusművei kivételes helyet foglalnak el a zeneszerző életművében. Ezek között akadnak jelentős és kevésbé jelentős művek, ám szinte mindegyik rokonságot mutat a szerző legismertebb darabjaival mind motívumhasználat, mind szerkesztésmód tekintetében. A jellegzetes Rahmanyinov-stílus, mely a városi népzeneben, a népi többszólamúságban, a tradicionális ortodox egyházzeneben gyökerezik, sajátosan ötvöződik a XIX. századi orosz műzene hagyományaival. A dolgozatban tárgyalt művekben ezen jellegzetességek – a *Harangok* és a *Tavaszi* kivételével – inkább külön-külön domborulnak ki, míg a szerző legnépszerűbb műveiben ezek jobban egyensúlyba kerültek, tehát stílusosan egységesebbek. Mindazonáltal a világi karművek mindegyike mívés munka gyümölcse, amelyek a zeneszerző stílári fejlődésének egy-egy állomását mutatják. Munkám során megpróbáltam rávilágítani e darabok értékeire, amelyek szerzője mind előadóművészként, mind zeneszerzőként nagy tapasztalattal rendelkezett a vokális zene területén. Remélhetőleg a nemrég felszabadult jogdíjak és a jelenleg készülő Rahmanyinov-összkiadás hozzájárul ahhoz, hogy ezek a művek nagyobb szerepet kapjanak a koncertéletben.

Függelék – A Rahmanyinov által felhasznált szövegek és azok fordítása

Алексей Константинович Толстой: Из поэмы „Дон Жуан”

На изложинах росистых,
На поверхности озер,
Вдоль ручьев и речек чистых,
И куда ни кинешь взор,

Всюду звонкая тревога,
Всюду, в зелень убрана,
Торжествуя, хвалит бога
Жизни полная весна!

Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj: Don Zsuan – részlet

A harmatos réteken,
A tavak felszínén,
A tiszta patakok és folyók mentén,
Bárhová veted is tekinteted,

Mindenütt zengő nyüzsgés honol,
Mindenütt zöldbe öltözve,
Diadalmasan dicséri Istent
Az étellel teli tavasz!

Николай Алексеевич Некрасов: Славься

Славься народу
Давший свободу.

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Славься народу
Давший свободу.

Благослови!
Господи правый,
Счастьем и славой
Дело любви!

Мы же немного
Простим у бога:
Честное дело

Делать умело
Силы нам дай!

Славься народу
Давший свободу.

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Славься! Славься! Славься!

Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov: Dicsőség

Dicsőség annak,
Aki szabadságot adott a népnek.

A nép sorsa
A boldogsága,
Fény és szabadság
Mindenekelőtt!

Dicsőség annak,
Aki szabadságot adott a népnek.

Áldd meg,
Igaz Isten
Boldogsággal, dicsőséggel,
A szeretet ügyét!

Mi csak keveset
Kérünk Istentől:
A tisztas munkát
Végezzük hozzáértéssel,
Adj erőt nekünk!

Dicsőség annak,
Aki szabadságot adott a népnek.

A nép sorsa
A boldogsága,
Fény és szabadság
Mindenekelőtt!

Dicsőség! Dicsőség! Dicsőség!

Слава народу! (Использованы слова Некрасова, Музыка, 1976.)

Слава народу
Нашему, слава!

Доля народа,
Счастье его,
Мир и свобода
Прежде всего!

Слава народу
Нашему, слава!

В боях с врагами
Мир и свободу
Нам остояли
Наши отцы.

Мы все с любовью
Дружной семьёю,
Мир укрепляя
Дело свободы
Двинем вперёд.

Слава народу
Нашему, слава!

Дело народа,
Счастье его,
Мир и свобода
Прежде всего!

Слава! Слава! Слава!

Éljen a nép! (Nyekraszov szavai alapján, Muzika, 1976.)

Dicsőség a mi népünknek, dicsőség!

A nép osztályrésze
A boldogság,
Béke és szabadság
Mindenekelőtt!

Dicsőség a mi népünknek, dicsőség!

Az ellenséggel vívott csatákban
Apáink megvédték számunkra
A békét és a szabadságot.

Mi mind szeretettel,
Összetartó családként,
A békét erősítve
Visszük előre
A szabadság ügyét.

Dicsőség a mi népünknek, dicsőség!

A nép munkája
A boldogság,
Béke és szabadság
Mindenekelőtt!

Dicsőség! Dicsőség! Dicsőség!

Владимир Николаевич Ладыженский: Ночка

Тихо ночка темнокрылая
Пролетает под землей,
Где-то льётся песнь унылая,
Омрачённая слезой.

Прочь скорей, напев тоскующий,
Ночка темная пройдёт,
И, воскреснув, день дикующий
Людям счастье принесёт.

Отдохнет земля усталая,
Околдованная сном,
И заблещет зорька алая
В небе ясноголубом.

Влагыимир Ныиколаетевис Ладизсензкй: Ёжжел

A sötétszárnyú éj
Csendesen repül a világ fölött,
Valahol szomorú dal árad,
Melyet keserű könny tesz még komorabbá

El gyorsan, bánatos dallam,
A sötét éj elmúlik
És feljő az örömteli nap,
Amely boldogságot hoz az embereknek.

Megpihen a fáradt föld,
Melyet az álom elvarázsolt,
És vörös virradat csillan meg
A fényes kék égen.

Михаил Юрьевич Лермонтов: На севере диком...

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим одета,
Как ризой она.

И снится ей всё, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утёсе горячем
Прекрасная пальма растёт.

Mihail Jurjevics Lermontov: A vad északi tájon

A vad északi tájon áll magányosan
A puszta ormon az erdei fenyőfa
És szundít, hajladozik, és a hószitálás
Szinte miseruhába öltözteti.

És a messze sivatagról álmodik,
Arról a tájról, ahol süt a nap,
Egyedül és szomorúan a forró sziklaszirten
Gyönyörű pálma nő.

Mihail Jurjevics Lermontov: Zord északi tájon (Galgóczy Árpád műfordítása)

Zord északi tájon árva fenyő áll
Tar kövü [sic!] sziklatetőn,
S míg szunnyad, az éjszaka halk szele sétál,
Ring puha hóköpenyén.

S ő álmodik: látja, hogy messzi határban,
Ott, hol a Nap tüze gyúl,
Egy szirt peremén, bús szúzi magányban
Szép üde pálma virul.

Heinrich Heine: Ein Fichtenbaum steht einsam

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,

Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Heinrich Heine: Áll egy fenyő (Nadányi Zoltán műfordítása)

Áll egy fenyő magában,
Zord északi bérclakó.
Csak szendereg, és fehérbe
Takarja a jég, a hó.

Álmában messze Délen
Egy pálma, akárcsak ő,
Magában busong némán,
És lángol a sziklakő.

Константин Константинович Романов: Задремали волны

Задремали волны,
Ясен неба свод;
Светит месяц полный
Над лазурью вод.

Серебрится море,
Трепетно горит...
Так и радость горе
Ярко озарит.

Konsztantyin Konsztantyinovics Romanov: Elszunnyadtak a hullámok

Elszunnyadtak a hullámok,
A mennybolt fényes,
Világít a telihold
Az azúrkék víz felett.

Ezüstösen ragyog a tenger,
Remegve csillog,
Ahogy az öröm a bánatot
Fényesen beragyogja.

Николай Григорьевич Цыганов: Неволя

„Что ты, солоовеюшко, корму не клюёшь?
Вешаешь головушку, песен не поёшь?”

– „Пелося соловьюшку в рощице весной,
Вешаю головушку в клетке золотой!

Подружка на веточке тужит обо мне,
И стонут милы деточки, до пенья ли мне?”

„Отперто окошечка к рошице твоей,
Будь счастлив, мой крошечка, улетай скорей!”

Nyikolaj Grigorjevics Ciganov: Rabság

„Hogy-hogy nem csipegeted az eledelt, te csalogány?
Lógatod a fejecskédet, nem dalolsz?”

– „Nekem, csalogánynak volt dalolhatnékom a ligetben tavasszal,
A fejecském lógatom aranykalitkában!

A párom bánkódik utánam az ágon,
És rínak a drága gyermekeim, hát hogy lenne kedvem énekelni?”

„Nyitva az ablakocska a te kis ligetedhez,
Boldog leszel, kicsikém, repülj el gyorsan!”

Михаил Юрьевич Лермонтов: Ангел

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О бже великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нёс
Для мира печали и слёз.
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Mihail Jurjevics Lermontov: Angyal

Az éjféli éjen angyal repült
És halk dalt énekelt,

A hold, a csillagok és a felhők sokasága
Hallgatta az ő szent dalát.

Az ártatlan, boldog lélekről énekelt
A mennyei bokros kertek alatt,
A nagy istenről énekelt
És dicső éneke igaz volt.

A lelkét hozta az ölelésében
A szomorúság és könny világába,
És dalának hangja a fiatal lélekben megmaradt,
Némán, mégis élön.

És soká gyötrődött a világosságban
Csodás vágyakkal tele,
És az égi hangokat nem pótolhatták
Számára az unalmas földi dalok.

Mihail Jurjevics Lermontov: Angyal (Lator László fordítása)

Szegdelte egy angyal az éji eget,
Szállt halk dala, zengedezett.
Felleg, telihold, sűrű [sic!] csillagos ég
Hallgatta a tiszta zenét.

Dalolta az édeni lombok alatt
Lakozókat, a boldogokat,
S hű szíve sugallta szelíd dala szállt
Dicsérni az égi Királyt.

Vitt arrafelé, hol a kín hona van,
Egy lelket a karjaiban,
S a lélek igézett mélyeibe
Átforrt – nem a szó: a zene.

Mardosta, gyötörte soká a csodás,
Földöntuli [sic!] vágyakozás.
A föld üres éneke néki mit ért
Cserébe a mennyeiért?

Чоботы

Чоботы, чоботы вы мои,
Что же вы не робите, чоботы?
Чоботы, чоботы вы мои,
Что же вы не робите, чоботы?

Какой же мой батюшка чеботарь,
каки он мне чоботы сработал!
Чоботы, чоботы вы мои,
Что же вы не робите, чоботы?

Шла на речку чоботы скрюпили,
а шла с речки чоботы хлюпили.
Чоботы, чоботы вы мои,
Что же вы не робите, чоботы?

Повешала чоботы на полог,
мой миленький пьяненький уволок.
Чоботы, чоботы вы мои,
Что же вы не робите, чоботы?

У Катюши красная юбка,
ах, Катюша, сизая голубка.
На Катюше белые рукава,
У Катюши душенька лукава.

Что же вы не робите, чоботы?
Что же вы не робите, чоботы?
Чоботы, чоботы вы мои,
Чоботы, чоботы вы мои.

Ах, Катюша гречку полола,
ах, Катюша ручки колола.
Чоботы, чоботы вы мои,
Что же вы не робите, чоботы?

Какой же мой батюшка чеботарь,
каки он мне чоботы сработал!
Чоботы, чоботы вы мои,
Что же вы не робите, чоботы?

Чоботы, чоботы вы мои,
Чоботы, чоботы вы мои.
Что же вы не робите, чоботы?
Чоботы, чоботы вы мои.

Csizmák

Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?
Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?

Micsoda egy csizmadia az apám,
Micsoda csizmát csinált nekem!

Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?

Mentem a folyóra, a csizmám csikorgott,
Jöttem a folyóról, a csizmám cuppogott.
Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?

Felakasztottam a csizmámat a polcra,
Az én kedvesem kapatosan elvitte.
Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?

Katyusának piros a szoknyája,
Hej, Katyusa, szürke galambocska.
Katyusának fehér az ingujja,
Katyusának a lelke huncutka.

Miért nem működtek ti, csizmáim?
Miért nem működtek ti, csizmáim?
Csizmáim, csizmáim,
Csizmáim, csizmáim.

Hej, Katyusa kölest gyomlált, hej,
Katyusa megszúrta a kezét.
Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?

Micsoda csizmadia az én apám,
Micsoda csizmát csinált nekem.
Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?

Csizmáim, csizmáim,
Csizmáim, csizmáim,
Miért nem működtek, csizmáim?
Miért nem működtek, csizmáim?

Алексей Константинович Толстой: Пантелей – целитель

Пантелей-государь ходит по полю,
И цветов и травы ему по пояс,
И все травы пред ним расступаются,
И цветы все ему поклоняются.
И он знает их силы сокрытые,
Все благие и все ядовитые,
И всем добрым он травам, невредным,
Отвечает поклоном приветным,
А которы растут виноватые,

Тем он палкой грозит суковатою.

По листочку с благих собирает он,
И мешок ими свой наполняет он,
И на хворую братию бедную
Из них зелие варит целебное.
Государь Пантелей!
Ты и нас пожалей,
Свой чудесный елей
В наши раны излей,

В наши многие раны сердечные;
Есть меж нами душою увечные,
Есть и разумом тяжко болящие,
Есть глухие, немые, незрящие,
Опоенные злыми отравами, -
Помоги им своими ты травами!

А ещё, государь, -
Чего не было встарь -
И такие меж нас попадают,
Что лечением всяким гнушаются.
Они звона не терпят гусярного,
Подавай им товара базарного!
Всё, чего им не взвесить, не смеряти,
Всё, кричат они, надо похерити;
Только то, говорят, и действительно,
Что для нашего тела чувствительно;
И приёмы у них дубоватые
И ученье-то их грязноватое,
И на этих людей,
Государь Пантелей,
Палки ты не жалей,
Суковатя!

Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj: Pantyelej, a gyógyító

Pantyelej urunk járkál a mezőn,
És a virágok és a füvek derékig érnek neki,
És a füvek mind szétnyílnak előtte,
És a virágok mind meghajolnak előtte.
Ő pedig ismeri rejtett erőiket,
Mind a gyógyítókat, és mind a mérgeseket,
És minden derék, ártalmatlan fűnek
Szívélyes főhajtással válaszol,
Azokat pedig, amelyek vétkesnek növekednek,
Görcsös botjával megfenyegeti.

A jó növényekről leszed egy-egy levélkét,
És megtölti velük zsákját,
És a betegségekől szenvedő testvéreknek
Gyógyító főzetet készít belőlük.
Pantyelej urunk!
Szánj meg bennünket,
Csodás kenetedet
Öntsd sebeinkre,

Számos szívbéli sebünkre;
Vannak köztünk, akiknek lelke sérült,
Vannak, akiknek az elméje súlyosan beteg,
Vannak siketek, némák, vakok,
És akiket gonosz mérgekkel etettek meg, -
Segíts rajtuk füveiddel!

Aztán még, Urunk,
Ami hajdanában sosem volt,
Akadnak közöttünk olyanok,
Akik a gyógyítást megvetik,
Ők nem tűrhetik a guzla zengését,
Nekik csak a bazári áru kell.
Mindazt, amit nem lehet meglátolni, lemérni,
Mind – kiabálják – érvénytelennek kell nyilvánítani.
Csakis az létezik,
Amit a testünk érzel.
A fogásaik is faragatlanok,
A tanításaik is tisztátalanok,
Ezektől az emberektől,
Pantyelej Urunk,
Ne sajnáld
Bunkós botodat!

Николай Алексеевич Некрасов: Зелёный Шум

Идёт-гудёт Зелёный Шум,
Зелёный Шум, весенний шум!

Играючи, расходится
Вдруг ветер верховой:
Качнёт кусты ольховые,
Поднимет пыль цветочную,
Как облако: всё зелено,
И воздух и вода!

Идёт-гудёт Зелёный Шум,
Зелёный Шум, весенний шум!

Скромна моя хозяйюшка
Наталья Патрикеевна,
Воды не замутит!
Да с ней беда случилася,
Как лето жил я в Питере...
Сама сказала глупая
Типун ей на язык!

В избе сам друг с обманщицей
Зима нас заперла,
В мои глаза суровые
Глядит — молчит жена.
Молчу... а дума лютая
Покоя не дает:
Убить... так жаль сердечную!
Стерпеть — так силы нет!
А тут зима косматая
Ревёт и день и ночь:
„Убей, убей, изменницу!
Злодея изведи!
Не то весь век промаешься,
Ни днём, ни долгой ночью
Покоя не найдёшь.
В глаза твои бесстыжие
Сосвди наплюют!..”
Под песню-вьюгу зимнюю
Окрепла дума лютая -
Припас я вострый нож...
Да вдруг весна подкралася..

Идёт-гудёт Зелёный Шум,
Зелёный Шум, весенний шум!

Как молоком облитые,
Стоят сады вишнёвые,
Тихохонько шумят;
Пригреты тёплым солнышком,
Шумят повеселелые
Сосновые леса.
А рядом новой зеленью
Лепечут песню новую
И липа бледнолистая,
И белая берёзонька
С зелёною косой!
Шумит тростинка малая,
Шумит высокий клён...
Шумят они по-новому,
По-новому, весеннему...

Идѣт-гудѣт Зелѣный Шум,
Зелѣный Шум, весенний шум!

Слабеет дума лютая,
Нож валится из рук,
И всё мне песня слышится
Одна - и лесу, и лугу:
"Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится
Прощай, пока прощается,
И - бог тебе судья!"

Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov: Zöld zsongás

Jó a Zöld Zsongás,
Zöld Zsongás, tavaszi zsongás!

Játékosan feltámad
Hirtelen az északi szél,
Meglengeti az égerbokrokat,
Felkavarodik a virágpor,
Mint a felhő. Minden zöld,
A levegő és a víz is!

Jó a Zöld Zsongás,
Zöld Zsongás, tavaszi zsongás!

Jámbor az én asszonykám,
Natalja Patrikejevna,
Nem sok vizet zavar!
Csakhogy baj történt veled,
Amíg a nyáron a városban laktam.
Maga mondta el, az ostoba,
Hogy ragadt volna le a nyelve!

A hűtlennel a házban kettőnket
Összezárt a tél,
Néz a haragos szemembe – az asszony meg csak hallgat.
Hallgatok... de a vérszomjas gondolat
Nem hagy nyugodni:
Megölném... de úgy sajnálom a drágát!
Tűrnék – de nem bírom!
Eközben a borzas tél
Üvölt, éjjel-nappal:
„Öld meg, öld meg a hűtlent!
Végezz a gazzal!
Különben egész életedben gyötrődni fogsz,
Se nappal, se hosszú éjjelen
Nem lesz nyugalmad.

Szégyentelen szemedbe
 Beleköpnék a szomszédok!”
 A téli vihar éneke alatt
 Megszilárdult a kegyetlen gondolat.
 Előkészítettem egy éles kést...
 De egyszerre belopódzott a tavasz.

Jó a Zöld Zsongás,
 A Zöld Zsongás, a tavaszi zsongás!

Mintha tejjel lennének leöntve,
 Úgy állnak a meggyes kertek,
 Halkan zsongnak,
 A langyos napocsától átmelegedve
 Zúgnak a nekividámódott
 Fenyőerdők.
 Az új zöld mellett
 Új dalt duruzsol
 A sápadt levelű hárs
 És a fehér nyírfácska
 A zöld hajfonatával!
 Zúg az alacsony sás,
 Zúg a magas juhar...
 Új módon zúgnak,
 Új módon, tavaszi módon...

Jó a Zöld Zsongás,
 A Zöld Zsongás, a tavaszi zsongás!

Erőtlenedik a gonosz gondolat,
 A kés kifordul a kézből,
 És folyton egy dalt hallok
 Az erdőben, a réten:
 „Szeress, ameddig tudsz szeretni,
 Tűrj, amíg tudsz tűrni,
 Bocsáss meg, amíg meg tudsz bocsátani,
 És Isten legyen a bírád!”

Nyekraszov: Zöld zsongás (Fodor András fordítása)

Zeng, bong a szép tavasz, zajong,
 Áradva zsong, zölden zsibong.

Járkálni kezd a játszi szél,
 A lombot borzoló:
 Ingatja mind a bokrokat,
 Tereli a fák virágporát
 Felhő gyanánt, s zöld egyaránt
 A levegő, a víz.

Zeng, bong a szép tavasz, zajong,
 Áradva zsong, zölden zsibong.

Jámbor fehérnép asszonyom
 Natálja Patrikéjevna,
 Nem sok vizet zavar.
 És mégis baj történt vele,
 Míg Péterváron telt nyaram...
 Ő mondta el a balga nő!
 Mi mindent elfecseg!

E csalfa nővel hirtelen
 Egy házba zárt a tél.
 Szurós szemem, ha rátekint,
 Csak néz rám, nem beszél.
 Nem szólok én se, ... ámde hajt
 Az ádáz gondolat:
 Megölni! ... csak hogy szánom őt!
 Eltúrni? ... nincs eróm!
 És éjjel, nappal zúg, üvölt
 Az ordas téli szél:
 – Öld, öld meg őt, a hűtlent;
 A gonoszt meg ne túrd!
 Különben gyötrődhetsz, míg élsz,
 Jó napra nap, sok hosszú [sic!] éj,
 Nyugalmat nem találsz.
 S szégyentelen szemedbe köp
 Szomszédod, bárhol ér! ... –
 S míg [sic!] így dalolt a fürgeteg,
 Az ádáz szándék egyre nőtt,
 Kést szerzék, éleset...
 Ekkor suhant be a tavasz...

Zeng, bong a szép tavasz, zajong,
 Áradva zsong, zölden zsibong.

Mintha tej ömlött volna kint,
 Fehérbe vont cseresnyefák
 Susognak csendesen,
 A napfényben melegszenek.
 Zizegnek felvidulva mind
 A szálas fenyvesek;
 Mellettük zölden újul és
 Repesve fujja [sic!] új dalát
 A halvány-fényes hárslevél
 S a hamvastörzsü nyirfa [sic!] is,
 Rezgetve zöld haját.
 Zizeg a karcsu [sic!] jávor és
 Zizeg a zsenge nád...

Zizegnek frissen, újonnan,
Tavaszi kedvtől boldogan...

Zeng, bong a szép tavasz, zajong,
Áradva zsong, zölden zsibong.

S az ádáz szándék csillapul,
A nagy kést eldobom;
És egy dalt hallok mindenütt:
Erdőben, zöld mezőn:
– Szeresd, amíg szeretheted,
És tórd, amig [sic!] csak túrheted,
Bocsáss meg, addig míg lehet,
Az ég legyen birád! [sic!] –

Edgar Allan Poe: The Bells

I.
Hear the sledges with the bells -
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells -
From the jingling and the tinkling of the bells.

II.
Hear the mellow wedding bells -
Golden bells!
What a world of happiness their harmony foretells!
Through the balmy air of night
How they ring out their delight! -
From the molten - golden notes,
And all in tune,
What a liquid ditty floats
To the turtle - dove that listens, while she gloats
On the moon!
Oh, from out the sounding cells,
What a gush of euphony voluminously wells!
How it swells!
How it dwells

On the Future! - how it tells
Of the rapture that impels
To the swinging and the ringing
Of the bells, bells, bells -
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells -
To the rhyming and the chiming of the bells!

III.

Hear the loud alarum bells -
Brazen bells!
What a tale of terror, now, their turbulency tells!
In the startled ear of night
How they scream out their affright!
Too much horrified to speak,
They can only shriek, shriek,
Out of tune,
In a clamorous appealing to the mercy of the fire,
In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
Leaping higher, higher, higher,
With a desperate desire,
And a resolute endeavor
Now - now to sit, or never,
By the side of the pale - faced moon.
Oh, the bells, bells, bells!
What a tale their terror tells
Of Despair!
How they clang, and clash and roar!
What a horror they outpour
On the bosom of the palpitating air!
Yet the ear, it fully knows,
By the twanging,
And the clanging,
How the danger ebbs and flows;
Yet the ear distinctly tells,
In the jangling,
And the wrangling,
How the danger sinks and swells,
By the sinking or the swelling in the anger of the bells -
Of the bells -
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells -
In the clamor and the clanging of the bells!

IV.

Hear the tolling of the bells -
Iron bells!
What a world of solemn thought their monody compels!
In the silence of the night,

How we shiver with affright
 At the melancholy menace of their tone!
 For every sound that floats
 From the rust within their throats
 Is a groan.
 And the people - ah, the people -
 They that dwell up in the steeple,
 All alone,
 And who, tolling, tolling, tolling,
 In that muffled monotone,
 Feel a glory in so rolling
 On the human heart a stone -
 They are neither man nor woman -
 They are neither brute nor human -
 They are Ghouls: -
 And their king it is who tolls: -
 And he rolls, rolls, rolls,
 Rolls
 A paeon from the bells!
 And his merry bosom swells
 With the paeon of the bells!
 And he dances, and he yells;
 Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,
 To the paeon of the bells: -
 Of the bells:
 Keeping time, time, time
 In a sort of Runic rhyme,
 To the throbbing of the bells -
 Of the bells, bells, bells: -
 To the sobbing of the bells: -
 Keeping time, time, time,
 As he knells, knells, knells,
 In a happy Runic rhyme,
 To the rolling of the bells -
 Of the bells, bells, bells -
 To the tolling of the bells -
 Of the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells, -
 To the moaning and the groaning of the bells.

Edgar Allan Poe: A harangok

I
 Halld a szánok harangjait –
 Ezüstharangok!
 Dallamuk mily boldog világot jövendöl!
 Hogy csilingelnek, csilingelnek, csilingelnek

A fagyos éjben.
Eközben a csillagok, amelyek beborítják
Az egész égboltot, csillogni látszanak
A kristály gyönyörűségével.
Az időt, időt, időt zárják
Valamiféle rúna rímekben,
A harangzúgásba, amely oly zenei forrása a
A harangoknak, harangoknak, harangoknak, harangoknak,
Harangoknak, harangoknak, harangoknak,
A csengő-bongó harangoknak.

II.

Halld a szelíd esküvői harangokat –
Aranyharangok!
Harmóniájuk milyen boldog világot jósol!
A balsamos éjjeli levegőn keresztül
Hogy csendül ki szépségük!
Az olvadt – arany hangokból,
Amik mind egyesülnek,
Micsoda folyékony dalocska úszik
A boldog galamb hallgatja őt, aki ezalatt
Mámorosan nézi a holdat.
Ó, a hangzó sejteken kívül
Micsoda bő forrású hangáradat!
Hogy hömpölyög!
Hogy él
A jövőben! – hogy mesél
Az elragadtatásról, ami hajt,
A lengő és csengő
Harangokhoz, harangokhoz, harangokhoz –,
Harangokhoz, harangokhoz, harangokhoz, harangokhoz,
Harangokhoz, harangokhoz, harangokhoz –
A zengő-bongó harangokhoz.

III.

Hallod a hangos vészharangokat –
Sárga rézharangok!
Remegésük mily rémtörténeteket mesél!
Az éj riadt fülébe
Hogy sikítják félelmüket!
Túlságosan rémültek ahhoz, hogy beszéljenek,
Csak sikítani, sikítani tudnak,
Nem is hang!
Lármás kéréssel a tűzhöz kegyelemért,
Őrült felkiáltással a süket, őrző tűzhöz,
Magasabbra, magasabbra, magasabbra ugrik,
Elszánt vággyal,
És elszánt igyekezettel,
Most – most ülni vagy soha
A halványarcú hold oldalán,

Ó, a harangok, harangok, harangok!
 Milyen kétségbeesett rémtörténeteket mesélnek!
 Hogy csengnek, csattognak, ordítanak!
 Micsoda borzalom, amit
 A dobogó levegő keblére öntenek!
 Még a fül is tudja jól
 Pendülésből,
 Csendülésből,
 Ha a veszély apad vagy nő,
 Mégis a fül pontosan tudja,
 A lármában,
 És a civakodásban,
 Miként csökken vagy nő a veszély
 A harangok dühének csökkenésében vagy növekvésében –
 A harangok –
 A harangok, harangok, harangok, harangok,
 Harangok, harangok, harangok –
 A harangok lármájában, csengésében.

IV.

Halld a megkonduló harangokat –
 Vasharangok!
 Micsoda ünnepélyes gondolatok világára hív monódiájuk!
 Az éjjel némaságában,
 Hogy reszketünk a félelemtől,
 Búskomor, vészjósló hangjától!
 Minden hang, ami kiárad
 Rozsdás torkukából,
 Mintha csak nyögés lenne.
 És az emberek – ó, az emberek –
 Akik a templomtoronyban laknak fenn,
 Mind magányosan,
 És azok, akik harangoznak, harangoznak, harangoznak,
 Ebben a beborító egyhangúságban,
 Dicsőséget éreznek, amikor
 Az emberi szívre követ gördítenek –
 Nem férfiak ők, se nem nők,
 Se nem állatok, se nem emberek,
 Vámpírok ők: –
 És a királyuk az, aki harangoz: –
 És harangoz, harangoz, harangoz,
 Harangoz,
 Egy himnuszt a harangból!
 És víg melle duzzad
 A harangok himnuszától!
 És táncol, üvölt,
 Az időt, időt, időt zárja
 Valamiféle rúna rímekben,
 A harangok himnuszába: –
 A harangok:

Az időt, időt, időt zárja
 Valamiféle rúna rímekben,
 A harangverésbe –
 A harangok, harangok, harangok: –
 A harangok zokogásába: –
 Bezárja az időt, időt, időt,
 Amint kongat, kongat, kongat,
 Boldog rúna rímek közé,
 Dörgő harangokba –
 Harangokba, harangokba, harangokba –
 Kongó harangokba –
 Harangok, harangok, harangok, harangok,
 Harangok, harangok, harangok, –
 Nyögő, jajgató harangokba.

Edgar Allan Poe: A harangok (Babits Mihály műfordítása)

I.
 Halld, a szánon a harang,
 Szép ezüst harang!
 Mily világát a vigságnak [sic!] zengi ez a hang!
 Halld, mint pendül, kondul, csendül
 Át az éj jeges legén,
 Míg a csillagnak, mely fent ül,
 Fénye kristályfényesen dül
 Keresztül a lég egén.
 Ritmussá fut ám
 Mintegy titkos rím után
 Össze a csilingelés itt, melyre bong a sok harang,
 Sok harang, giling-galang,
 Gingalang –
 És e csengés és e bongás, melyre bong a sok harang.

II.
 Halld, az esküvő-harang,
 Lágy arany-harang!
 Mily boldogság bőségéről bűg e lanyha hang!
 Át a balzsam-éj legén
 Kéj kereng az énekén!
 S az arany-harang alól
 Hinta-hang
 Olvtag patakja foly,
 Melyet holdat nézve hallgat a komoly
 Him-galamb [sic!].
 Óh, e rezgő érc alatt
 Mennyi gazdag, enyhe hangzat-ár fakad!
 S mint dagad!
 Mint szakad
 A jövőbe! S ingatag

Mámorába mint ragad
 E merengés, e csapongás,
 Melyre cseng e sok harang,
 Sok harang, giling-galang.
 Gingalang –
 És e zengés és e zsongás, melyre leng e sok harang.

III.

Halld, a hangos vészharang,
 Réz-harang!
 Milyen rém-regét regél e zord zivatar-hang!
 Vad sikoly, vad réműlet
 Veri, hökkent éj, füled!
 Oly nagyon fél, nem beszél:
 Hogyha ily nagy a veszély,
 Minden hang
 Lármas kegyelem-kiáltás a kegyetlen tűz felé.
 Réműlt irgalom-könyörgés a siket-vad tűz felé,
 Melyet egyre fellebb-fellebb [sic!]
 Őrült vágya űz felé,
 Hogy - ma, vagy sohsem - de fellebb [sic!]
 Tán a sápadt hold-arc mellett
 Égne és nem itt alatt.
 Óh, e sok harang.
 Mely kétséget kong a hang!
 Rettenet!
 Mind mint bűg és bong és bög!
 Milyen borzalom, mit ők
 A vonagló lég keblébe öntenek,
 Mégis érzi jól a fül
 E zugásból [sic!],
 Pattogásból:
 Nő-e a vész, vagy elül;
 Mégis jelzi jól a hang,
 Mint sikoltás,
 Lárma, oltás,
 Árad a vész, vagy lappang,
 Amint árad, vagy kifárad a haragban a harang,
 Sok harang,
 Sok harang, giling-galang,
 Gingalang -
 És zugásban [sic!] és bugásban [sic!] mind a kongó sok harang.

IV.

Halld, a harsány nagyharang,
 Vas-harang!
 Mennyi ünnepélyes gondolatra hí e hang!
 Hányszor csendes éjjelen
 Borzadunk, ha hirtelen,
 Mint egy néma jóslat kél a vad harang-moraj,

Mert minden hang, mely ömöl
 A rozsdás terek mögöl [sic!]
 Egy sohaj [sic!]
 S a harangozók csapatja,
 Amely fenn a tornyot lakja.
 Ah, e raj!
 Mely nagy érc-nyelvet lendítve [sic!]
 Monotón [sic!] zenére csal,
 S ember-szívre hengerítve
 Köveket, tell kedve - jaj!
 Ez nem ember, nem is állat,
 Nem is asszony - ó utálat!
 Ez a raj: manó
 És királyuk a harang-vonó
 Vonja - csingi - lingi - lang
 Lang!
 Vonja, mert övé a rang -
 S egy peánt ver a harang.
 S keble tágul, gingalang,
 Úgy mulat, hogy víg a hang
 Táncol és fel-felrikkant -
 Ritmussá fut ám
 Össze titkos rím után
 Hangja s a harang-peán
 Gingalang!
 Ritmussá fut ám
 Össze titkos rím után
 Mind a sok nyögő harang,
 Száz zugó [sic!] harang,
 Mind a zokogó harang -
 Ritmussá fut ám
 Össze mind a, mind a hang,
 Boldog titkos rím után
 Száz nyögő, zugó [sic!] harang,
 Mind a, mind a sok harang,
 Sok harang, giling-galang.
 Gingalang -
 Mind a kongás, mind a bongás, melyre bong a sok harang.

Эдгар Эллен По: Колокольчики и колокола (перевод Константин Дмитриевич Бальмонта)

I.
 Слышишь, сани мчатся в ряд,
 Мчатся в ряд!
 Колокольчики звенят,
 Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят,
 Этим пеньем и гуденьем о забвеньи говорят.
 О, как звонко, звонко, звонко,

Точно звучный смех ребёнка,
В ясном воздухе ночном
Говорят они о том,
Что за днями заблужденья
Наступает возрожденье,
Что волшебно наслажденье-наслажденье нежным сном.
Сани мчатся, мчатся в ряд,
Колокольчики звенят,
Звёзды слушают, как сани, убегая, говорят,
И, внимая им, горят,
И мечтая, и блистая, в небе духами парят;
И изменчивым сияньем
Молчаливым обаяньем,
Вместе с звоном, вместе с пеньем, о забвеньи говорят.

II.

Слышишь к свадьбе зов святой,
Золотой!
Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!
Сквозь спокойный воздух ночи
Словно смотрят чьи-то очи
И блестят,
Из волны певучих звуков на луну они глядят.
Из призывных дивных келий,
Полны сказочных веселий,
Нарастая, упадая, брызги светлые летят.
Вновь потухнут, вновь блестят,
И роняют светлый взгляд
На грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов,
Возвещаемых согласьем золотых колоколов!

III.

Слышишь, воющий набат,
Точно стонет медный ад!
Эти звуки, в дикой муке, сказку ужасов твердят.
Точно молят им помочь,
Крик кидают прямо в ночь,
Прямо в уши тёмной ночи
Каждый звук,
То длиннее, то короче,
Возвещает свой испуг,-
И испуг их так велик,
Так безумен каждый крик,
Что разорванные звоны, неспособные звучать,
Могут только биться, виться, и кричать, кричать, кричать!
Только плакать о пощаде,
И к пылающей громаде
Вопли скорби обращать!
А меж тем огонь безумный,
И глухой и многошумный,

Всё горит,
То из окон, то по крыше,
Мчится выше, выше, выше,
И как будто говорит:
Я хочу
Выше мчаться, разгораться, встречу лунному лучу,
Иль умру, иль тотчас-тотчас вплоть до месяца взлечу!
О, набат, набат, набат,
Если б ты вернул назад
Этот ужас, это пламя, эту искру, этот взгляд,
Этот первый взгляд огня,
О котором ты вещаешь, с плачем, с воплем, и звеня!
А теперь нам нет спасенья,
Всюду пламя и кипенье,
Всюду страх и возмущенье!
Твой призыв,
Диких звуков несогласность
Возвещает нам опасность,
То растёт беда глухая, то спадает, как прилив!
Слух наш чутко ловит волны в перемене звуковой,
Вновь спадает, вновь рыдает медно-стонущий прибой!

IV.

Похоронный слышен звон,
Долгий звон!
Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон.
Звук железный возвещает о печали похорон!
И невольно мы дрожим,
От забав своих спешим
И рыдаем, вспоминаем, что и мы глаза смежим.
Неизменно-монотонный,
Этот возглас отдаленный,
Похоронный тяжкий звон,
Точно стон,
Скорбный, гневный,
И плачевный,
Вырастает в долгий гул,
Возвещает, что страдалец непробудным сном уснул.
В колокольных кельях ржавых,
Он для правых и неправых
Грозно вторит об одном:
Что на сердце будет камень, что глаза сомкнутся сном.
Факел траурный горит,
С колокольни кто-то крикнул, кто-то громко говорит,
Кто-то чёрный там стоит,
И хохочет, и гремит,
И гудит, гудит, гудит,
К колокольне припадает,
Гулкий колокол качает,
Гулкий колокол рыдает,

Стонет в воздухе немом
И протяжно возвещает о покое гробовом.

Edgar Allan Poe: Csengettyúk és harangok (Konsztantyin Dmitrijevic Balmont orosz műfordítása alapján)

I.

Halld, szánok suhannak sorban,
Suhannak sorban,
Csengők szólnak,
Gyönyörrel vegyes kínnal halljuk könnyű, ezüstös csengésüket,
A feledésről beszélnek, énekelnek, zengnek ezek,
Ó, mily csengő, csengő, csengő,
Mint a harsány gyermekkacagás,
A tiszta éjjeli légben,
Arról szólnak, hogy
A tévelygés napjai után
Elkövetkezik az újjászületés,
Hogy varázsos gyönyörűség a szelíd álom gyönyörűsége.
Suhannak a szánok, suhannak sorban,
Száncsengők csilingelnek,
Hallgatják a csillagok, amit a suhanó szánok mondanak,
És hallgatván őket, ragyognak,
És ábrándozva, és ragyogva lelkeként lebbenek az égen;
És változó ragyogásukkal,
Hallgatag bájukkal
Harangszóval, énekkel, és a feledésről regélnek.

II.

Hallod az esküvőre hívó szent,
Arany hangot!
Mennyi szelíd boldogság rejlik ebben az új dalban!
A csendes éjjeli légen át
Mintha egy szempár nézne,
És csillogna,
A dallamos hanghullámokból a holdra néz.
A hívogató, csodás harangkehelyből,
Mesés vígsággal telten,
Növekedve és leperegve fényes cseppek szállnak.
Hol kihunynak, hol felragyognak,
Fényes tekintetüket a jövőbe,
Vetik, ahol gyengéd szavak gondtalan nyugalma szendereg,
Amelyeket az aranyharangok harmóniája hirdet!

III.

Halld az ordító vészcsengőt,
Mint réz pokol zúgása!
Ezek a hangok vad kínnal borzasztó mesét ismételnek.
Mintha segítségért imádkoznának,
Úgy vetnek kiáltást az éjbe,

Egyenest a sötét éj fülébe,
Minden hangot,
Hol hosszabban, hol rövidebben,
Hirdetik rémületüket, –
És a rémületük oly hatalmas,
Oly tébolyult minden kiáltás,
Hogy a repedt harangok már képtelenek szólni,
Csak ütni, ütni tudnak, és kiáltani, kiáltani, kiáltani!
Csak kegyelemért zokognak,
És a lángoló bérchez
Fordulnak gyászzokogással,
Eközben az őrült, süket,
És lármás tűz,
Lángol,
Hol az ablakból, hol a tetőn szökik
Egyre magasabbra, magasabbra, magasabbra!
És mintha azt mondaná:
Még magasabbra
Akarok törni, fellobbanni, a holdsugárig, fel,
Vagy meghalok, vagy máris felrepülök, egészen a holdig!
Ó vészharang, vészharang, vészharang,
Ha vissza-, visszafordíthatnád
Ezt a borzalmat, ezt a lángot, ezt a szikrát, ezt a tekintetet,
Az első pillantását a tűznek,
Amiről jövendölsz sírva, jajgatva és kongva!
Most azonban nincs számunkra menekvés,
Mindenhol láng és forrongás,
Mindenhol félelem és zűrzavar!
Hívó szavad,
Vad, zavaros hangod,
Ünnepélyesen figyelmeztet a veszélyre,
Hol növekszik a szörnyű baj, hol visszahull, mint a dagály,
Élesen halljuk a hullámokat, a változó hangokban,
Hol lelohad, hol újra felzokog a rézhangon jajgató hullámverés!

IV.

Temetési harangszót hallani,
Hosszú harangszót!
Keserű, bánatos hang hallható, keserű élet álma ért véget.
A vas hangja bánatos temetés hírére hozza!
És akaratlanul is reszketünk,
Lemondunk a mulatozásról,
És zokogunk, emlékezve, hogy mi is lehunyjuk szemünk.
Változatlan, egyhangú,
Ez a távoli kiáltás,
Fájdalmas temetési harangozás,
Akár a nyögés,
Gyászos, haragos,
És siralmas,
Hosszú zúgássá növekszik,

Ünnepélyesen hirdeti, hogy a szenvedő mély álomba merült.
A rozsdás harangkelyhekben,
Az igazak és nem igazak számára
Ugyanazt hirdeti fenyegetőn:
Hogy a szívre kő kerül majd, a szem álomra csukódik.
Gyászfáklya ég,
A haranglábtól valaki kiáltott, valaki hangosan szólít,
Egy fekete valaki áll ott,
És kacag, és mennydörög,
És zúg, zúg, zúg,
A haranglábra ráborul,
Lengeti a zúgó harangot,
Az zúgó harang zokog,
Jajong a néma levegőben,
És vontatottan, ünnepélyesen hirdeti a sír békéjét.

Три русские песни

I.
Через речку, речку быстру,
По мосточку калина,
По крутому малина.

Селезень переходит,
По мосточку, калина,
Переходит, малина!

Серу утку переводит,
Серу утку, калина,
Переводит, малина

Сера утка испугалась,
испугалась, калина,
Улетела, малина!

Селезень стоит, плачет!
Стоит, плачет, калина!
Стоит, плачет, малина!

II.
Ах ты, Ванька, разудала голова, да!
Разудалая головушка, Ванька, твоя!

Сколько далече отъезжаешь от меня,
Да на кого ты покидаешь, милый друг, меня?

Ах, ни на брата, ни на друга своего, да!
А на свёкра, на злодея, да, Ванька, моего.

С кем я останусь эту зиму зимовать, да?
С кем я буду тёмну ночку, Ванька, коротать?

Ш.

Белилицы, румяницы вы мои!
Сокатитесь со бела лица долой,
Сокатитесь со бела лица долой.
Едет, едет мой ревнивый муж домой.
А! Ай люли, ай да, люшеньки ли!
Едет, едет мой ревнивый муж домой.
Он везёт, везёт подарок дорогой.
Ай да! Ай да!
Он везёт, везёт подарок дорогой,
Плетёную, шелковую батожу!
Ай, ай, люли! Ай, да люшеньки ли!
Плетёную, шелковую батожу!
Хочет, хочет меня, молодую, побить.
Ай, люли! Ай, люли!
Хочет, хочет меня, молодую, побить.
Я ж не знаю и не ведаю, за что!
О, ай ли, эх, люшеньки люли!
Я ж не знаю и не ведаю, за что,
За какую за такую за беду.
А, а!
Только было моей тут беды:
У соседа на беседе я была,
Супротив холостого сидела,
Холостому стакан мёду поднесла.
Холостой стакан мёду принимал,
Ко стакану белы руки прижимал,
При народе сударушкой называл.
А, а!
Ты, сударушка, лебёдушка моя,
Понаравилась походушка твоя.
Белилицы, румяницы вы мои!
Сокатитесь со бела лица долой.
Едет, едет мой ревнивый муж домой,
Хочет, хочет меня, молодую, побить.
Право слово, хочет он меня побить,
Я ж не знаю и не ведаю за что!

Három orosz népdal

I.

Kis folyócskán, sebes folyócskán keresztül
Áthajlik a kányafa,
Áthajlik a málna.

A gácsér átsétál
A kis hídon,
Kányafa, málna!

Átviszi a szürke kacsát,
A szürke kacsát, kányafa,
Átviszi, málna.

Szürke kacsza megijedt,
Megijedt, kányafa,
Elrepült, málna.

A gácsér áll és siratja!
Áll, sír, kányafa!
Áll, sír, málna!

II.

Ó, te, Ványka, hát mire adtad a fejed!
Kótyagos kis fejedet, Ványka!

Oly messze mész tőlem,
Hát kiért hagysz el engem, kedvesem?

Ó, hát nem testvéredért, sem barátodért!
Hanem a gonosz apósoméért, Ványkám!

Hát kivel maradok én ezen a télen?
Hát kivel töltöm én a sötét éjjeleket, Ványka?

III.

Sápadtságom, rózsás színem!
Tűnjetek el fehér arcomról,
Tűnjetek el fehér arcomról.
Jön, jön a féltékeny férjem hazafelé.
Ej, vajon mi az ördög?
Jön, jön a féltékeny férjem hazafelé.
Hoz, hoz drága ajándékot.
Ó, igen! Ó, igen!
Hoz, hoz drága ajándékot,
Fonott selyemostort!
Ó, jaj! Ó, igen, az ördög!
Fonott selyemostort!
Engem, fiatal feleséget meg akar verni.
Ó, jaj! Ó, jaj!
Engem, fiatal feleséget meg akar verni.
Nem tudom, nem is sejtem, miért!
Ó, jaj, az ördög!
Nem tudom, nem is sejtem, miért,
Hát micsoda baj miatt.
Ó! Ó!

Csak akkor voltam bajban,
Amikor a szomszéddal beszélgettem,
Az agglegénnyel szemben ültem,
Az agglegénynek egy pohár mézet vittem.
Az agglegény a pohár mézet elfogadta,
A pohárhoz fehér karomat odaszorította,
És az emberek szóltak a nagyságos úrnak.
Ó! Ó!
Nagyságos uram, hattyúcskám,
Jó utad volt?
Sápadtságom, rózsás színem!
Tűnjetek el fehér arcomról.
Jön, jön a féltékeny férjem hazafelé,
Engem, fiatal feleséget meg akar verni.
Becsületszavamra meg akar engem verni.
Nem tudom, nem is sejtem, miért!

Bibliográfia

- Apetyan, Zarui Apetovni (szerk.): *Szergej Rahmanyinov. Lityeraturnoje naszlegyjije*. I. kötet. Moszkva: Vseszozujuznoje Izdatyelsztvo, 1978.
- (szerk.): *Szergej Rahmanyinov. Lityeraturnoje naszlegyjije*. III. kötet. Moszkva: Vseszozujuznoje Izdatyelsztvo, 1980.
- (szerk.): *Szergej Rahmanyinov. Piszma*. Moszkva: Goszudarsztvennoje Muzikalnoje Izdatyelsztvo, 1955.
- Béres György (szerk.): *Kulcs a Graduáléhoz. A Graduale Romanum énekszövegei latinul és magyarul*. Budapest: Szent István Társulat, 2005.
- Bertensson, Sergei – Leyda, Jay: *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. New York: New York University Press, 1956. Új kiadása: Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Bóna István: *Dunapentele története*. Dunaújváros: Intercisa Múzeum, 1991. 3-4, 10.
- Cannata, David Butler: *Rachmaninoff and the Symphony*. Innsbruck: Studien Verlag, 1999.
- Detre Zsuzsa: „Edgar Allen Poe”. In: Köpcei Béla – Pók Lajos (szerk.): *Világirodalmi kisenciklopédia*. II. kötet. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976. 203–204.
- De Villers, Melissa – Koronczi Magdolna (szerk.): *Görögország*. Fordította: Béresi Csilla. Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.
- Frolova-Walker, Marina: *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Gorkij, Makszim: *Gyónás*. Fordította: Gellért György. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- Jöckle, Clemens – Dr. Török József: *Szentek lexikona*. Fordította: Bangha Katalin. Budapest: Dunakönyv Kiadó, 1994.
- Keldis, Jurij Vszevolovodics: *Az orosz zene története*. Fordította: Mannó Sándor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.
- : *Rahmanyinov i jevo vremja*. Moszkva: Izdatyelsztvo Muzika, 1973.
- Kinder, Hermann – Hilgermann, Werner: „Nemzetállamok kora. Oroszország”. Fordította: Szilágyi Péter. In: Kinder, Hermann – Hilgermann, Werner: *Világtörténelem*. SH atlasz. Budapest: Springer Hungarica Kiadó, 1994.

- Kocsis Zoltán: „Az utolsó kézjegy hitele”. *Muzsika* XXXVII. évfolyam/4. szám (1994. április): 18–19.
- Niels, Elger: „Utószó”. In: Sergei Rachmaninov: *Six choruses*. Arr.: Elger Niels. Loosdrecht: Harmonia, 1993. 36.
- Norris, Geoffrey: *Rakhmaninov*. New York: Oxford University Press, 2001. (2nd ed., revised)
- Oszertov, Jevgenyij: „Patyent na blagorodszto”. In: Jevgenyij Oszertov (szerk.): Konsztantyin Romanov: *Izbrannoje. Sztihotvorenija, perevodi, drama*. Moszkva: Szovjetszkaja Rosszija, 1991.
- Palmieri, Robert: *Sergei Vasilevich Rachmaninoff. A Guide to Research*. New York: Garland, 1985.
- Papp Márta: „Orosz népdal – dal – románc”. *Magyar Zene* XLIV. évfolyam/1. szám (2006. február): 5–30.
- Paszternak, Borisz: *Zsivago doktor*. Fordította: Pór Judit. Budapest: Árkádia, 1988.
- Piggott, Patrick: *Rachmaninov*. London: Faber and Faber, 1978.
- Penzl, Gerald: *Köln*. München: Gräfe und Unzer Verlag GmbH, 2002.
- Pikuljev, Ivan Ivanovics: *Ivan Ivanovics Siskin*. Moszkva: Goszudarsztvennoje Izdatyelsztvo „Iszkussztvo”, 1955.
- Ransome, Michael: „Nikolay Aleseyevich Nekrasov”. In: Cornwell, Neil (szerk.): *Reference Guide to Russian Literature*. London: Fritzy Dearborn Publishers, 1998. 573–577.
- Riesemann, Oscar von: *Rachmaninov's Recollections Told to Oscar von Riesemann*. New York & London: George Allen & Unwin Ltd., 1934.
- Silverman, Kenneth: *Edgar A. Poe. Mournful and Never-ending Remembrance*. London: Weidenfeld and Nicolson Publishers, 1993.
- Stegermann, Michael: „CD kísérőfüzet”. In: Mikhail Pletnev (vez.): Sergei Rachmaninoff: *The Bells*, Sergei Taneyev: *John of Damascus*. Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2001.
- Swan, Alfred Julius: *Russian Music and its sources in chant and folk-song*. London: John Baker Publishers Limited, 1973.
- Sylvester, Richard: *Rachmaninoff's Complete Songs. A Companion with Texts and Translations*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- : *Tchaikovsky's Complete Songs. A companion with Text and Translations*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

- Szilágyi Zsófia: „Lermontov művészi világa”; In: Kroó Katalin (alk. szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* I. kötet. Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006. 247–249.
- Terras, Victor: *A History of Russian Literature*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Threlfall, Robert: *Sergei Rachmaninoff. His Life and Music*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1973.
- Threlfall, Robert – Norris, Geoffrey: *A Catalogue of the Compositions of Sergei Rachmaninoff*. London: Scolar Press, 1982.
- Walker, Robert: *Rachmaninoff. His Life and Times*. Kent: Midas Books, 1980.
- : *Rachmaninoff*. London: Omnibus Press, 1984.
- Weiss, Walter: *Velence*. Fordította: Kornya István. Budapest: Corvina Kiadó Kft., 2011.