10.18132/LFZE.2020.10

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és
művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

SEQUENTIA FREQUENTISSIMA

EGY DALLAMTÖREDÉK
TEMATIKUS ÉS MOTIVIKUS ALKALMAZÁSA A
RAHMANYINOVI ÉLETMŰBEN

PREGUN TAMÁS

TÉMAVEZETŐ: Dr. RAJK JUDIT

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

10.18132/LFZE.2020.10

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezető

1. Az ortodoxia, mint társadalmi, kulturális és spirituális háttér ……. 1

2. A *Dies irae* és a *danse macabre*

2.1. A sequentia műfaji sajátosságai, a *Dies irae* sequentia …….……. 8

2.2. A *danse macabre* …….……..... 15

2.3. A *Dies irae* dallam műzenei alkalmazásának kérdései ….……... 16

2.4. Rahmanyinov műzenei találkozásai a *Dies irae* témával …… 19

3. Rahmanyinov fatalizmusának zenei vetülete

3.1. Rahmanyinov és a fatalizmus ……..…… 21

3.2. A *(β)βγ* képlet, mint a *sequentia frequentissima* tematikus rétege …….…..…… 23

3.3. A *(β)βγ* variációs lehetőségei ……..……..…… 26

3.4. A *sequentia frequentissima* tematikus és motivikus szabályszerűségei …..…… 27

4. Rahmanyinov egy dallamtöredék bűvöletében: a kezdet

4.1. Az Op. 3-as cisz-moll prelűd, mint a *sequentia frequentissima* első példája …….. 30

5. A *Szimfonikus táncok*, mint Rahmanyinov életművének összegzése

5.1. A mű életrajzi háttere, alkotásának körülményei, előzményei ……..... 38

5.2. A harmadik tánc tematikus és motivikus sajátosságai, összefüggései ……..……. 45

6. Összegzés …….. 53

Függelék ……. 54

Bibliográfia …… 76

10.18132/LFZE.2020.10

BEVEZETŐ

Rahmanyinov különböző alkotói korszakaiból származó műveinek többszöri meghallgatása, elemzése és előadása során merült fel bennem a szándék, hogy egy nagyobb lélegzetvételű írás keretében kíséreljek meg magyarázatot találni és adni a kompozíciók rétegeiben található összefüggésekre. Különösen az ortodox liturgia énekeinek, a harangok hangjának (az ortodox liturgiában egyedüliként megszólalható hangszernek), illetve a középkori gregorián éneknek, a *Dies irae* sequentiának a rendkívül gyakori megjelenése hatott rám. Alaposabban vizsgálva e dallamok, dallamtöredékek és hangzások jelenlétét, felmerült a kérdés: miként lehetséges, hogy a *Dies irae*-nek, ennek a nyugati keresztény liturgiából származó sequentiának a beemelése és alkalmazása ennyire előkelő helyet foglal el a pravoszláv családból származó, az orosz ortodox liturgiát gyerekkorától jól ismerő, és annak zenéjéből bőségesen merítő Rahmanyinov életművében? Túlmutathat-e ez a sequentia – mint a halotti szertartás elmúlást és végítéletet megidéző éneke – eredeti funkcióján, hogy ne csupán narratívát adó dallamként, hanem mint mindent átszövő és állandóan visszatérő tematikus és motivikus alapképlet, egyfajta *sequentia frequentissima*ként határozza meg egy-egy mű formai tulajdonságait? Megvizsgálandó kérdés az is, hogy milyen kritériumok alapján elemezhetők egy mű részletei egy adott dallam, vagy dallamtöredék jelenlétének bizonyítására; milyen következtetéseket vonhatunk le, illetve levonhatók-e egyáltalán következtetések a *Dies irae* sequentia Rahmanyinov által rendszeresen idézett részleteinek azonosításából? Ezekből a kérdésekből született meg e tanulmány.

Az elmúlt évtizedekben sokan és sokféleképpen elemezték, kutatták és értelmezték Rahmanyinov depressziók, kudarcok és kétségek között szenvedélyesen megélt, mély fatalizmusát, és műveiben az ebből az életérzésből származtatott, a halált, az elmúlást, a végítéletet megidéző motívumok, köztük legfőbb helyen a *Dies irae* dallam, illetve azzal rokonságban álló hangkombinációk jelenlétét. Jelentős számú Rahmanyinovról írott értekezés említi és elemzi rövidebb-hosszabb fejezetekben a komponista szenvedéshez és végzethez fűződő intenzív és bensőséges viszonyát, melyeknek tanulmányozása rendkívül fontos szerepet játszott kutatásaimban. E művek a *Bibliográfia* fejezetben megtalálhatók. Dolgozatom attól más, hogy a *sequentia frequentissima* fogalmának megalkotásával és bevezetésével, Rahmanyinov egyik

10.18132/LFZE.2020.10

korai és legutolsó művének témahasználatát, tematikus és motivikus sajátosságait fókuszpontba helyezve, megpróbál rávilágítani arra a lelki és alkotói folyamatra, amelyben ez az örökösen visszatérő sequentia, mint a vég és az elmúlás éneke, az ösztönös, hangulatfestő szerzői alkalmazásból felülemelkedik primér funkcióján, fokozatosan eltávolodva eredeti sajátosságaitól és karakterétől, a zeneszerző halálképének metaforájává válik, egyik legfontosabb zenei attribútuma és kompozíciós eszköze lesz.

Mivel az életmű hatalmas, ezért kutatásom során két konkrét műre fókuszáltam. A *sequentia frequentissima* elemzéséhez a kezdeti időszakból az Op. 3-as cisz-moll prelűdöt (az 1892-es *Morceaux de Fantaisie* sorozat második darabját), és a legutolsó kompozíciót, az Op. 45. jelzésű, három tételes zenekari művet, a *Szimfonikus táncok*at választottam ki.

Kutatásai módszerem alapvetően három fő pilléren nyugszik: első és legfontosabb feladatként a tanulmány tematikus behatárolását képező fókuszpontokat jelöltem meg, a részletesen bemutatni és elemezni szánt művek és műrészletek több ízben, partitúra segítségével történő meghallgatásával. Ezt követte a részletes elemzések elkészítése, az elemzés módszerének és a későbbi fejezetekben ismertetett, kifejezetten ehhez a tanulmányhoz kigondolt és leírt képletnek a meghatározásával. Ugyancsak kiemelt szerepet játszott kutatásaim során a témához kapcsolódó elemzések, esszék, tanulmányok, visszaemlékezések és kritikák elolvasása és értelmezése. A fent említett, elsősorban zenei, zeneelméleti és zenetudományi vonatkozású források mellett vizsgáltam olyan jelenségek és rétegek körét is (így többek között liturgiatörténeti, lélektani, valláspszichológiai vonatkozásokat és hivatkozásokat), melyek ugyan nem kapcsolódnak közvetlenül a szorosan vett témához, de elengedhetetlenek a megállapítások megértéséhez és igazolásához.

Itt kell szót ejtenem az elemzéskor használt kottákról, melyeknek egy részét a tanulmányban kottapéldaként is idézem. Az Op. 45. *Szimfonikus táncok* szimfonikus zenekari és kétzongorás változatban is ismert, mindkettő Rahmanyinov saját műve. Rahmanyinov a zenekari mű befejezése előtt, 1940-ben készítette el a kétzongorás verziót, ennek pontos tükre a zenekari anyag. (A kétzongorás változatot jóval a zenekari premier után, 1942 júniusában egy házikoncerten mutatta be Rahmanyinov és Vlagyimir Horowitz.) Bár hivatkozásaimban a zenekari változatot tartom elsődlegesnek, a témák megjelenése, és így a mű tematikus és motivikus sajátosságai a kétzongorás változat kottaképein vizuálisan jobban követhetők. Ezért a tanulmány

10.18132/LFZE.2020.10

kottapéldáiban, az illusztrációkban és a *Függelék*ben a kétzongorás változatot mutatom be. A *Függelék*ben szereplő *Szimfonikus táncok* kottájának forrása a Boosey & Hawkes 2005-ben megjelent kiadása.

Az értekezés hat fejezetből áll. Az első, *Az ortodoxia, mint társadalmi, kulturális és spirituális háttér* című fejezetben – mivel egyetlen liturgikus dallamtöredék állandó jelenlétét vizsgálom az életmű két kiválasztott művében – megvizsgálom azt a társadalmi, kulturális és vallási közeget, ami Rahmanyinov alkotói gesztusaihoz és egyben témaválasztásaihoz is forrásul szolgált. A családi tragédiák, a szakmai kudarcok, a pravoszláv tradíciók és az azokhoz való személyes viszony, valamint az ortodox vallás dogmái erőteljesen hatottak a szerző mélyen megélt fatalizmusára, korai alkotói korszakától kezdve jelen lévő halálképére. Mindezek zenei lenyomatait is elemzi a dolgozat.

A második részben a *sequentia frequentissima*ként (örökösen visszatérő szekvencia) elnevezett modell, a *Dies irae* motívum kerül a fókuszpontba. Először, elvonatkoztatva a konkrét művektől, bemutatom e sequentia eredetét, liturgikus vonatkozásait, zenei és strukturális jellemzőit. Ezt követően megvizsgálom a *Dies irae* műzenei alkalmazásának azon kompozíciós eszközeit, melyek e dolgozat szempontjából különösen fontosak, majd számba veszem mindazokat a *Dies irae*-idézeteket tartalmazó műveket, melyekkel Rahmanyinov biztosan találkozott élete során. A harmadik fejezetben szót ejtek Rahmanyinov fatalizmusának lelki hátteréről, mely állításom szerint összefüggésbe hozható az általa rendkívül gyakran használt lefelé törekvő motívumokkal, illetve ezen keresztül a *Dies irae* dallamával. Ezután megvizsgálom Rahmanyinov sajátos kompozíciós technikáját, amely az ereszkedő tercek láncolatára épülő *sequentia frequentissima* fokozatos alapképletté válásának legfőbb eszközéül szolgált. A zeneszerző egy olyan monotematikus szerkesztésmódot teremtett meg, amelynek központi témája kezdetben egy sajátos alkotói hangképlet, majd a későbbiekben a *Dies irae* dallam első sora lett. A monotematikus szerkesztés önmagában nem tipikusan rahmanyinovi, azonban e szerkesztésmódnak ezzel a konkrét énekkel, a *Dies irae* dallammal való tudatos összekapcsolása már sajátos rahmanyinovi kompozíciós eszköz.

A negyedik fejezetben bemutatok egy olyan korai Rahmanyinov művet, az Op. 3. cisz-moll prelűdöt, melyben ennek a hangképletnek, a *sequentia frequentissimá*nak – feltételezhetően – a legelső alkalmazása hallható.

10.18132/LFZE.2020.10

Az ötödik fejezetben pedig a fatalizmust szimbolizáló, immáron tudatosan és visszatérően alkalmazott *Dies irae* sequentia könyörtelen felülemelkedését mutatom be Rahmanyinov élete utolsó művében, a *Szimfonikus táncok*ban, megvizsgálva a dallam alkalmazásait, egyéb témákhoz való viszonyulásait és transzformációit, igazolva a dolgozat címében megalkotott kifejezés, a *sequentia frequentissima* létjogosultságát. A Függelékben a *Szimfonikus táncok* teljes harmadik tétele kottája megtalálható, speciális karakterekkel jelölve benne a dolgozatban elemzett téma (dallamtöredék) minden tipikus megjelenése és hivatkozása, mindez a főszöveg könnyebb megértését szolgálja.

A *Dies irae* dallam műfaja *sequentia*. Mivel a tanulmány kompozíciós technikákra és szerkesztési módokra is kitér, és így többször előfordul a s*zekvenciá*ra, mint szerkesztési módra való hivatkozás is, az érthetőség kedvéért a liturgikus műfajt *sequentia*-ként, míg a szerkesztési módot *szekvencia*ként használom a szövegben. Vannak olyan lefordíthatatlan orosz liturgikus és zenei szakszavak, amelyeket a szakirodalom az orosz eredeti formájukban használ. A dolgozatban magyar átírásban ezért az eredeti orosz kifejezés szerepel. Az orosz tulajdonneveket szintén magyar átírásban szerepeltetem, a transzliteráció a hivatalos Akadémiai Szabályzatban[1] foglaltak szerint történt.

***

A dolgozat megírásához nagy segítséget kaptam első témavezetőmtől, Papp Márta zenetörténésztől. Az ő orosz zenei ismeretei, érzékenysége, nyitottsága és meglátásai indítottak el a kutatás kezdetekor. Sajnos váratlan halála megszakította a közös munkát. Hálás vagyok, hogy a kezdeti időszakban vele dolgozhattam és egyik utolsó doktorandusz hallgatója lehettem. Megköszönöm Rajk Judit énekművész, a Zeneakadémia Egyházzene Tanszéke tanára segítségét is, aki Papp Márta tanítványaként, az utolsó hónapokban elvállalta a témavezető nehéz szerepét, és segített eligazodni különösen a téma egyházzenei vonatkozásaiban. Végül, de nem utolsó sorban, köszönöm azoknak a tanároknak és kollégáknak a munkáját, akik pályám során Rahmanyinov életművével megismertettek, lehetővé téve, hogy a személyes előadói élmények egy ilyen doktori tanulmány megírására késztessenek.

---

[1] Hadrovics L.(főszerk.): *Útmutató: A cirill betűs szláv nyelvek neveinek magyar helyesírása – Az újgörög nevek magyar helyesírása* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985)

10.18132/LFZE.2020.10

1. AZ ORTODOXIA, MINT TÁRSADALMI, KULTURÁLIS ÉS SPIRITUÁLIS HÁTTÉR

Rahmanyinov műveiben – és erre nem csak a *Dies irae* dallam gyakori használata a bizonyíték – gyakran vall a halálról. Ezek a zenék (bár szinte alig van köztük igazi liturgikus mű) egy felnőttként magát hívőnek nem valló, de hitbéli kérdésekkel és kétségekkel küzdő alkotó halálhoz való viszonyának lenyomatai. Elvonatkoztathatatlanok a zeneszerző gyerekkori vallásos emlékeitől, sőt, mélyen gyökereznek a gyerekkor, a család és az orosz nép vallásos tradícióiban, de benne vannak e művekben a felnőtt gondolkodó nosztalgikus emlékei, vívódásai, félelmei és halálképe is. Ahhoz, hogy megértsük, Rahmanyinov világról alkotott képe és művészi közlésmódja miként vezetett a halál és szimbólumainak középpontba állításához, meg kell vizsgálnunk a komponista és az ortodoxia viszonyát, azt a kulturális, teológiai és morális kontextust, mely pályájának kezdetétől fogva rendkívül fontos szerepet játszott emberi és alkotói fejlődésében. Rahmanyinov életműve szempontjából az ortodoxia szó mindkét jelentése nagyon fontos: az *igaz hit* (tükörfordítása a *pravoszláv*), és maga az ortodox egyház.

Anatole Leikin egy hosszabb tanulmányában arról értekezik, hogy a 19. századi orosz műzene harmonikus és melodikus (és így valójában tematikus és motivikus) struktúráinak alapjai nagymértékben különböznek a nyugat-európai klasszikus zenétől. Ennek a különbözőségnek a hátterében Leikin két okot említ meg: a rendkívül erős népzenei és egyházi hatást.[2] Ugyanígy érvel Richard Taruskin is, szerinte az orosz nemzeti identitást két zenei ikon határozza meg: a folklór és a vallásos ének.[3]

Jelen értekezés témája miatt az egyházi hatásra kell kitérni. Nem csak általánosságban, az orosz műzenére vetítve, hanem Rahmanyinov életpályája és életműve szempontjából is.

A bizánci (ortodox) kereszténységet 988-ban tette az Óorosz Birodalom államvallásává I. Vlagyimir fejedelem. Ezt követően alakult ki a Taruskin által is

---

[2] Anatole Leikin: „From Paganism to Orthodoxy to Theosophy." In: Siglind Bruhn (szerk.): *Voicing the Ineffable.* (Hillsdale: Interplay, 2002). 33.

[3] Richard Taruskin: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays,* (Princeton: Princeton University Press, 1997)

10.18132/LFZE.2020.10

említett istenes ének, az orosz egyházi népének, a *duhovnije pesznyi* műfaja, melynek egyik alapvető formai eleme az ismétlés, a fokozás, vagyis egy-egy téma többszöri visszahozatala. Ennek kapcsán témavezetőm, Rajk Judit doktori értekezésében megjegyzi, hogy magára az ortodox liturgiára, sőt, az ortodox templomok képi ikonosztázaira is a rituális ismétlés elve a jellemző.[4] A fokozásnak és az állandó ismétlésnek a hatása, mint komponálási technika – a későbbi fejezetekben erre is kitérek majd – Rachmanyinov életművében is többször visszaköszön.

A kereszténység felvételétől kezdve Oroszországban az egyház hatalmas befolyással bírt. Ez nem csak gazdasági, hanem kulturális hatalmat is jelentett. A jellemzően hierarchikus és rurális orosz társadalomban a művészetek, az oktatás-nevelés, de még a filozófiai nézetek is szinte kizárólag teológiai alapokra épültek, így a társadalom mindennapjaira és az élet minden területére hatással voltak az ortodox liturgikus tanok és előírások. Nagy Péter és később I. Sándor cár szekuláris reformjainak hatására az egyház ugyan (és ezzel együtt az egyházi zene is) visszaszorult a kolostorokba és templomokba, de valójában az 1917-es forradalomig az egyháznak óriási szerepe maradt. Rahmanyinov is ennek köszönhetően került már gyermekkorában erős és közvetlen kapcsolatba a vallással és a liturgikus énekekkel. Annak az élet- és művészetszemléletnek a gyökerét, mely Rahmanyinovot pályája során egyre inkább a transzcendencia és a halál témájának közelébe vitte – s melyet később a nyugati *Dies irae* motívumának ösztönös, majd tudatos alkalmazásával öntött hangokba –, életének tragikus fordulatai és a szakmai kudarcok mellett, feltételezhetően ebben a rendkívül mély és intenzív egyházi hatásban is kereshetjük.

A kereszténység legfontosabb dogmája a feltámadás. Az ortodoxia szerint a földi élet egy átmeneti időszak, amely a születéssel kezdődik, a halál pedig az új élet kezdete, így az elmúlásra a feltámadást és az örök életet elhozó szükséges folyamatként tekintenek. Az ortodox vallás tanítása szerint az igazak a mennyország előszobájába, a bűnösök a pokol tüzére kerülnek, de a végső feltámadás csak az utolsó ítélet napján érkezik el. A testet a halál után elhagyja a lélek, és harmadnapon jut a túlvilágra: „Az első két nap során a lélek élvezi a viszonylagos szabadságot és ellátogathat a földön azokra a helyekre, amelyek kedvesek neki, de a harmadik napon

[4] Rajkné Kerek Judit: *Puskin lírája és az orosz románc*, DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat). 16.

10.18132/LFZE.2020.10

eltávozik a másvilágra”[5] Másik fontos, és a nyugati kereszténység dogmáitól eltérő halálfelfogása az ortodoxiának, hogy „az ember miután kilép testéből és elhagyja a látható világot, nem hagyja el az Egyházat. Annak tagja marad és a földön maradt élő tagoknak kötelessége imádkozni az eltávozott tagokért. Ortodox felfogás szerint az elhunytakért való ima könnyít az ember halál utáni sorsán.”[6] Idézzük csak fel egy ortodox templom vékony kis gyertyák lángjaitól fényes belső terét. Bármikor, bármilyen napszakban belépünk, gyertyák sokasága ég. A gyertyagyújtás az ortodox imádságos cselekedetek legfontosabbika, azt is jelzi, hogy a hívők a fényesség, a világosság vallásának követői. Minden meggyújtott gyertya (és a meggyújtáskor elmondott ima) egy-egy hívő könyörgése. Ez a vizuális kép is jól szemlélteti az ortodox hívők halálhoz való intenzív, mindennapi viszonyát.

A transzcendencia, az örök élet iránti vágy és az Istenhez való viszony kifejezésének és megerősítésének rítusa a Szent Liturgia, Krisztus halálának és véráldozatának a pap vezette földi gyülekezet általi napi megismétlése és megélése. Az ortodox liturgia alapvetően vokális, énekes liturgia, a hangszerhasználat tiltott. A liturgikus énekek megszólalásai (és harmonizálási szabályai is) szigorú rendhez kötöttek. Az ortodox liturgia szerkezetében mutat ugyan hasonlóságokat a római rítus miséjével, de sokkal több állandó tétele van, így alapvetően hosszabb és az ismétlésekből adódóan monotonabb. Az orosz ortodoxia ősi énekei egyszólamúak, e dalok legfontosabb jellemzője az egyszerűség, a szövegközpontúság. (Mind a mai napig megőrizte ezeket az énekeket az úgynevezett *valaami liturgia*, a Ladoga-tó északi részén lévő híres kolostorsziget, Valaam kolostorának hagyománya.)[7] A 16. századtól megjelentek (bizánci hatásra) a sajátos, többszólamú énekek, szerkesztésük alapvetően homofon, a szöveg dikciója elsőrendű fontossággal bír, a harmonizálásnak kerülnie kell a gyönyörkeltés érzését. Ezek miatt a szigorú szabályok miatt utasította el az ortodox egyház Csajkovszkij 1878-ban komponált *Liturgiáját* és Rahmanyinov mindkét – a szerzői szándék szerint liturgikus használatra szánt, és így a tételek sorrendjével, szövegével az előírásoknak híven megfeleltetett – művét, az Op. 31-es *Aranyszájú Szent János Liturgiájá*t és az Op. 37-es *Vesperás*t. A *Vesperás* 1915-es bemutatóján Alekszander Kasztalszkij, a művet előadó Moszkvai Szinódus

[5]Hilarion Alfejev: *A hit titka - Bevezetés az Ortodox Egyház teológiájába*. (Budapest: Magyar Ortodox Egyházmegye/Kairosz 2000 Kiadó, 2005). 226.
[6] I.m. 228.
[7] *Magyar ortodox énekeskönyv I*, Bilku Marina (szerk.) (Budapest: Magyar Ortodox Egyházmegye, 2014). 5.

10.18132/LFZE.2020.10

Iskolájának igazgatója így fogalmazott: „… tökéletes és csodálatos, talán túlságosan is gyönyörű, de ilyen zenei kísérettel nehéz lenne imádkozni, ez nem templomi zene."[8] Az orosz ortodox többszólamú egyházzene tömbszerűen szerkesztett, puritán, a dallam hordozója a szövegnek. Ez a homofon hangzás adja egyben a rítus misztikusságát is, mely Rahmanyinovot is megragadta. Kortársa, Alekszander Goedike orosz komponista így emlékszik vissza:

> Nagyon sokszor és gyakran szeretett templomi éneklést hallgatni, még télen is felkelt hajnali hét órakor, és még a sötétben eltaxizott általában a Taganka-i Andronyev monostorba, ahol a hatalmas templom félhomályában végigállta a liturgiát, hallgatva a szerzetesek által kvintpárhuzamban énekelt puritán, ősi énekeket az *Octoechos*-ból.[9]

Oroszország különleges és sajátos többszólamúsága, valamint a hangnemek állandó változása okozta bizonytalanságból következően „lebegést", úgy nevezett *peremennoszty*-ot, egyfajta tonális ingadozást, vagy politonalitást előidéző, ezért valahol a misztikus és transzcendens határán mozgó vallásos zenéje mélyen hatott Rahmanyinovra. A legfontosabb forrás számára a régi keleti szláv liturgikus ének, az egyszólamú, melizmatikus *znamennij raszpev* volt.[10] A *znamennij* jelző a 9. századi, bizánci zenéből átvett neumatikus lejegyzésre utal.[11] Rahmanyinovot gyermekkora óta lenyűgözték az ortodox liturgikus zene szertartásgyűjteményében, a liturgia változó részeit tartalmazó, Damaszkuszi Szent Jánosnak tulajdonított *Oktoékhosz*ban található ősi dallamok, melyek variációs lehetőségek sokaságát foglalták magukba. A nyolc részből álló sorozat nyolc tónuson alapszik oly módon, hogy minden részhez tartozik egy tónus. Ezek a tónusok azonban nem skálákon alapulnak, hanem motívumok gyűjteményei, melyek melodikus struktúrákat alkotnak. Az egyházi év első hetétől indulóan minden héthez egy-egy tónust rendeltek hozzá, egészen a nyolcadik hétig, ekkor elölről indult az egész ciklus. Ezt a bizánci örökséget, az *Oktoékhosz* nyolcas rendszerét *Oszmoglaszije* néven átvette az orosz ortodox liturgia zenéje is.

Rahmanyinov már említett két liturgikus kórusműve, az *Aranyszájú Szent János Liturgiája*, illetve a *Vesperás* több tétele *znamennyij* énekek harmonizálására épül. Utóbbiban – melyet 1915-ben Nyikolaj Danyilin karnagy vezényletével mutattak be –

---

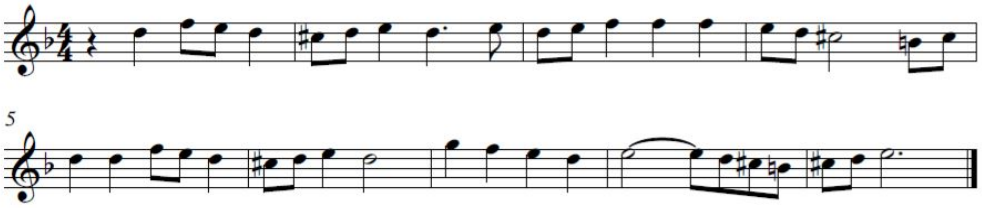
[8] Idézi Gilányi Gabriella: *Kelet és Nyugat találkozása* in: Muzsika, (Budapest, 2004 november) 22.
[9] Anatole Leikin: *From Paganism to Orthodoxy to Theosophy*, i.m., 33.
[10] I.m. 32.
[11] A *znamja* szó egyik jelentése: „jel".

10.18132/LFZE.2020.10

a szerző kilenc régi éneket használt fel, ezen felül pedig hat újonnan komponáltat is, melyeket saját maga „tudatos utánzat”-ként aposztrofált.[12] A komponista egyházi énekek iránti intenzív érdeklődésének kialakulásában valószínűsíthetően az orosz egyházzenét a 19. század végén megújító zenetudós és kóruskarnagy, Sztepan Szmolenszkij is nagy szerepet játszhatott, akinek az óráit Rahmanyinov is hallgatta a Moszkvai Konzervatóriumban.

Az ortodoxia hatása azonban nem csupán Rahmanyinov vallásos ihletésű műveiben fedezhető fel. Anatole Leikin tanulmányában a szerző számos olyan világi művét megemlíti, melynek témája mögött feltételezhető az ortodox liturgikus dallamok közvetett hatása: az Op. 33. *Études-Tableaux* első darabját, az Op. 39. *Études-Tableaux* 7. és 9. darabját, az Op. 23. no. 5. g-moll prelűdöt, valamint a 3. zongoraverseny nyitótételének főtémáját. Utóbbi a szerző zenetudós barátja, Joseph Yasser – akihez később, a *Dies irae* kapcsán is visszatérünk majd – figyelmét is megragadta, ugyanis nem csupán különös hasonlóságot, de egy sokkal szervesebb kapcsolatot is felfedezett a *Grob tvoj szpasze vojni sztereguscsij (A megváltó koporsóját katonák őrzik)* kezdetű liturgikus ének és a szerző 3. zongoraversenyének nyitó témája között.[13]

1. kottapélda: A *Grob tvoj szpasze vojni sztereguscsij* kezdetű ének első sora



2. kottapélda: A 3. zongoraverseny témája

[12] Anatole Leikin: *From Paganism to Orthodoxy to Theosophy*, i.m., 33.
[13] I.m. 32-33.

10.18132/LFZE.2020.10

Yasser, mint zenetudós figyelmét kétségtelenül megragadhatták ezen sajátos összefüggések, ugyanis megfogalmazott a szerzőnek egy olyan levelet, melyben aziránt érdeklődött, hogy felhasznált-e bármilyen népi vagy egyházi dallamot a 3. zongoraverseny alkotása közben. Mivel érdeklődése tárgyának világos és konkrét megfogalmazása – talán a konkrét dallamidézet tudatos, illetve ösztönös voltának pszichés, intuitív vonatkozásai miatt – némileg befolyásolhatta volna a szerző esetleges válaszát, ezért a kérdést úgy tette fel, hogy szándékosan nem említette a témák hasonlóságával kapcsolatos felfedezéseit. Rahmanyinov – meglátásom szerint rendkívül határozott hangvételű – válaszlevelében azonban erősen kétértelműen kifejti, hogy e kérdésre nehéz felelni, mivel ez egy rendkívül „ingoványos talaj", ő maga csupán megpróbálta elénekelni a dallamot a zongorán úgy, ahogy az énekesek énekelnék. „Csak megírtam. (…) Ennyi és kész."[14] Mindezek megerősítették Yasser azon elképzelését, hogy Rahmanyinov ösztönösen szőtte bele a régi *znamennij* motívum dallamtöredékét a 3. zongoraversenyébe.

A fenti életrajzi adatok, illetve a szerző vallásos és világi alkotásai is rámutatnak, hogy Rahmanyinov különleges vonzódással bírt a pravoszláv liturgikus énekek iránt, ismerte és alkalmazta is e dallamokat, hol tudatosan beemelve a témát a kompozícióba, hol, mint régi dallamemléket, töredékként. Honnan volt ismerete minderről? Életrajzírói rendszeresen hivatkoznak[15] arra a gyerekkori történetre, hogy a család széthullása után (az apa, Vaszilij Arkagyijevics 1882-ben elhagyta a családot) Rahmanyinov a nyarakat nagyanyja Novgorod közelében lévő birtokán töltötte, ahonnan rendszeresen felkeresték a novgorodi Nyeregyica-hegyen lévő Megváltó Színeváltozása székesegyházat. Az ott hallott dallamokat otthon újra elénekelte, illetve zongoráján eljátszotta. Aki járt Oroszország ősi városában, a fejedelmi Novgorodban, és emlékeiben felidézi a város sajátos hangulatát, a Volhov folyó két partján sorakozó 11–13. századi hagymakupolás, kisebb-nagyobb templomokat, el tudja képzelni, hogy a templomokból kiszűrődő énekek mennyire nagy hatással lehettek egy zenére fogékony, érzékeny gyerekre.

A fejezet elején röviden ismertetésre került, hogy milyen sajátos viszonya van egy ortodox hívőnek a halállal, milyen dogmák határozzák meg mindennapi életének halálképét. Rahmanyinov, mint ortodox arisztokrata családban felnőtt művész – bár

---

[14] Richard Taruskin: *Russian Music at Home and Abroad. New Essays.* (Oakland: University of California Press, 2016). 137.
[15] Max Harrison: *Rachmaninoff Life, Works, Recordings.* (New York: Continuum, 2005). 12.

10.18132/LFZE.2020.10

magát sosem vallotta „igaz hívőnek” –, nem tudott nem hatása alá kerülni e kulturális és vallási tradícióknak. Különösen nem meglepő a spiritualitáshoz és a transzcendenciához való vonzalom, ha a földi lét nem nyújt örömöket. Márpedig Rahmanyinov életének eseményei sajnos sok helyen előidézik vagy kiváltják a transzcendencia, az elmúlás, a megszabadulás utáni vágyat. Már maga a gyerekkor, az arisztokrata család elvárásai, szüleinek magánéleti válsága, apja elköltözése a családtól, testvérei, köztük lánytestvére, a szeretett Szofi 1883-ban bekövetkezett korai halála és más gyerekkori traumák is okozhatták mindezt. Több valláspszichológus és mentálhigiénés kutató, köztük Michael M. Leming is beszél arról a paradox jelenségről, hogy a vallásos érzület és a félelem a megítélésétől (az Utolsó Ítélettől) kiválthat egyfajta halálfélelemet, de ezzel egyidejűleg a vallás maga enyhíti is a szorongást.[16] Rahmanyinov ugyan nem vallotta magát vallásos, hívő embernek, de életrajzírói szerint is hatottak rá az ortodoxia hagyományai és dogmái, még ha nem is voltak közvetlen és kizárólagos kiváltó okai félelmeinek. (Ezek a félelmek, a depresszió olyannyira elhatalmasodott rajta, hogy még egy korának neves hipnotizőréhez, Nyikolaj Dahlhoz is fordult gyógyulást keresve.) Életművében egy sajátos halálkép szólal meg. Az, hogy foglalkoztatta a halál gondolata, nyilatkozataiból és a visszaemlékezésekből is visszakereshető. A halál témáját feldolgozó művei egyszerre ennek a félelemnek a kifejezései, gyászmunkák és szorongást enyhítő alkotások. A kompozíciós technikájában megjelenő halálközeli vagy az elmúlásról és az elbocsátásról szóló témák úgynevezett *fixa idea*-ként[17] való monotematikus alkalmazásai miatt a szakirodalom fatalistának is tartja[18].

---

[16] Michael R. Leming: *Religion and Death* (1980): A Test of Homan's Thesis. Omega, 10 (4), 347-363. In: Békés (2000): Ki fél a haláltól? Kharón Thanatológiai Szemle, 4: 5-65.

[17] Robert Matthew-Walker: *Études-Tableaux* (1983), kísérő szöveg Howard Shelley CD-jéhez (Hyperion Records, 1983).

[18] Oscar von Riesemann: *Rachmaninoff's Recollections.* (Abingdon-on Thames: Routledge, 1937, 2015) 63.

10.18132/LFZE.2020.10

2. A DIES IRAE ÉS A DANSE MACABRE

2.1. A sequentia műfaji sajátosságai és a *Dies irae* sequentia

Az elmúlás és halál minden öntudattal bíró lény létezésének legnagyobb kérdése, az ezzel való szembenézés elkerülhetetlen élmény az emberiség számára. A létezés e súlyos kérdésére a válasz minden időkben szertartásokban, rituálékban öltött formát, melyeknek előírásai és formai vonatkozásai – kortól és kultúrától függően – folyamatosan változtak; azonban az elmúlástól, az ismeretlentől való félelem, mint esszencia, változatlan maradt. Ugyanígy, a halottól való búcsúzás, az elbocsátás szertartása is minden kultúrában jelen lévő rituálé.

Keresztény kultúrákban a halálhoz kapcsolódó halotti szolgálat ősi rendje több rétegű. A *Dies irae* dallam miatt tekintsük át a római rítus halotti szertartásrendjét. A haldokló mellett, illetve a halál beálltakor zsoltárokat, könyörgéseket mondanak, ez az úgynevezett *Lélekajánlás* (*Commendatio animae*). A halott mellett a temetés előestéjén zsolozsma, a *Halotti Vesperás* szólal meg, majd a *Virrasztó Zsolozsma* (*Officium Defunctorum*) és a reggeli ima, a *Laudes*. A temetés napján a gyászmisét (*Requiem*) és a feloldozást (*Absolutio*) követően kísérik a sírhoz a halottat, ahol az elföldelés alatt zsoltároznak, majd processzióval térnek vissza a templomba, és egy responzórium (*Si bona*) eléneklésével zárul a szertartás. Ennek a nagyon komplex, énekelt-imádkozott szertartásfüzérnek a gyászmise részében szólalt meg az az ének, a *Dies irae* sequentia, mely vizsgálódásunk tárgya.

A sequentia – a mise egyetlen verses éneke – a középkori liturgikus költészet és vokális zene egyik leggazdagabb, legsokszínűbb műfaja. A műfaj gazdagságáról a számos gyűjtemény, az úgynevezett prosariumok, kancionálék, missalék, graduálék és egyéb szertartáskönyvek meglepő terjedelmű anyaga a bizonyíték[19]. A műfaj – bár kezdetben szöveg nélküli dallamokat is hívtak sequentiának – elsősorban a textusra épül, az ezt hordozó dallammal együtt nem kötik sem liturgikus, sem formai szabályok, ennek is köszönhető a források nagy száma, és egy-egy szöveg vagy épp

[19] Kovács Andrea 2017-ben megjelent hatalmas munkája (*Szekvenciák a középkori Magyarországról*, Musica Sacra Hungarica 2, Budapest: Argumentum, 2017) jól bizonyítja ezt az állítást. Pedig a több mint 400 oldalas tanulmány és a 287 sequentiát és töredéket tartalmazó dallamgyűjtemény csak a magyarországi forrásokat elemzi.

10.18132/LFZE.2020.10

dallam sok-sok variánsa. (Itt érdemes megjegyezni, hogy a szöveget hordozó sequentia dallamot *prosa*nak is hívták, de ez az elnevezés ugyanúgy kétértelműségre ad okot, mint maga a sequentia, mely egyben szerkesztési módot is jelent, így, mivel jelen tanulmány fő vizsgálódási területe nem a sequentia története, a prosa terminológia használatától mindenképpen eltekintek. Mint a *Bevezető* fejezetben jeleztem, a dolgozatban a műfajt *sequentia* névvel, a szerkesztési módot *szekvencia*ként használom.)

A sequentia dallama a misében az *Alleluja* után hangzott el, de pontos liturgikus alkalmazása ünnepenként, sőt, egyházmegyénként eltérő volt, a közösség szokásai határozták meg megszólalását. A nagyszámú szöveg- és dallamvariáns miatt a Tridenti Zsinat után V. Pius pápa római miserendje szabályozta a sequentiák használatát, liturgikus helyét.

A *Dies irae* szövege vers a *Biblia Ótestamentum*ának egyes próféciáihoz kapcsolódik.[20] *Szofoniás könyvé*ben Judea és Jeruzsálem bűnei miatt Isten ítéletének eljöveteléről jövendöl és bűnbánatra szólít fel, de ott van soraiban a megtisztulás és az üdvözülés reménye is. Könyvének első fejezetében a következő sorokat olvashatjuk: „Harag napja lesz az a nap, szorongatás és szükség napja, veszedelem és nyomorúság napja, sötétség és homály napja, felhő és vihar napja." (Szof 1:14). *Izajás (*Ézsaiás) *próféta könyvé*nek 34. fejezetében szintén az Úr bosszúállásának napjáról beszél. „Mert felgerjedt az Úr haragja minden nemzet ellen, és indulata minden seregük ellen; kiirtásra szánja és lemészároltatja őket." (Iz 34:2)[21] Ezekben a sorokban is megjelenik a „haragos" Isten képe és ezzel egyidejűleg a bűnbánat jelentősége. Minthogy a halál, a megváltás és a bűnbánat a keresztény liturgia központi elemei, a halottak napi sequantia, a *Dies irae* figyelmeztető szerepet volt hivatott betölteni „jámborak és gonoszak" számára egyaránt.[22]

A 17+2 strófás költemény létrejöttét korábban a 13. század közepére datálták, és Assisi Szent Ferenc tanítványának és életrajzírójának, a ferences szerzetes Tomaso di Celano-nak tulajdonították.[23] Ez azonban később vitatottá vált, mivel 1931-ben a nápolyi Biblioteca Nazionale-ban Don Mauro Inguañez Szent Benedek rendi pap

---

[20] Erin Brooks: „The Dies Irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture." *Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal* Volume 4 (2003): 8.

[21] A bibliai idézetek Káldy György jezsuita szerzetes fordításai a 2013-ban megújított *Káldi-Neovulgáta* kiadásból (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2013).

[22] Erin Brooks, *The Dies Irae*, i.m., 8.

[23] Robert Chase: *Dies Irae: A Guide to Requiem Music.* (Lanham: Scarecrow Press, 2003). 509.

10.18132/LFZE.2020.10

felfedezte e szöveg egy korábbi, 12. századi megjelenését.[24] Arról is szót kell ejtenünk, hogy a vers kezdő sorainak előképe a gregorián halotti mise *Libera me* („Ments meg engem, Uram") kezdetű responzóriumának *Dies illa, dies irae* versszakában is felfedezhető:[25]

> Dies illa, dies irae,
> calamitatis et miseriae,
> dies magna et amara valde.
> Requiem aeternam dona eis, Domine:
> et lux perpetua luceat eis.

A *Dies irae* szövege tehát vélhetően nem Tomaso di Celano-tól származik, azonban elképzelhető, hogy a szerzetes átdolgozott egy, már korábban létező szöveget.[26] Jelen dolgozat szempontjából a költemény általánosan ismert első versszaka a lényeges. Ennek latin eredetije, és Babits Mihály műfordítása[27]:

> Dies irae, dies illa,
> Solvet saecum in favilla
> teste David cum Sibylla.
>
> Ama nap a harag napja,
> e világot lángba dobja,
> Dávid és Szibilla mondja.

A középkori kereszténység egyik központi témájáról, az Utolsó Ítéletről szóló költemény 19 strófájából 17 három darab, nyolc szótagos sorra tagolódik. Kivételt képez az utolsó két strófa, melyeket vélhetően később csatoltak a vershez: a tizennyolcadik négy sorból áll az előbbiekkel megegyező szótagszámmal, a tizenkilencedik pedig kettő, hétszótagos sorból épül fel.[28] A mű tartalmi vonatkozásait tekintve két fő részre osztható: az első hat strófa a fizikai körülményeket írja le, a hátralévő versszakokban pedig az elbeszélő kegyelemért való könyörgését olvashatjuk.

---

[24] Kovács Andrea: *A halotti mise története a 17. századig – Tomás Luis de Victoria: Officium Defunctorium.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2002. (Kézirat). 54.
[25] I.m. 55.
[26] Robert Chase: *Dies Irae: A Guide to Requiem Music,* i.m., 509.
[27] Bár a költemény teljes szövegének analízise az előző bekezdések fényében a fenti sorok logikus és konzekvens folytatása lenne, a dolgozat egészének fókuszpontjait azonban elmozdítaná az irodalmi vonatkozás túlsúlyba kerülése. A költemény teljes szövegét, illetve annak Babits általi szabad műfordítását, a *(Celanói Tamás) Éneke az utolsó ítéletről* c. versét a *Függelék*ben közlöm.
[28] Kovács Andrea: *A halotti mise története a 17. századig – Tomás Luis de Victoria: Officium Defunctorium,* i.m., 56.

10.18132/LFZE.2020.10

A következőkben a zenei korrelációkat vizsgálom meg, illetve azon dallami sajátosságokat, melyeknek köszönhetően a *Dies irae* a későbbi korok zeneszerzőinek közkedvelt idézetévé, illetve Rahmanyinov esetében *fixa ideá*vá vált.[29]

A középkori gregorián repertoár bővülése a 8–9. században felgyorsult, a bibliai szövegekhez tartozó magyarázatok, kiegészítések száma ugyanis ebben a korszakban jelentősen megnőtt, ezért ezek a kommentárok betoldások, azaz tropusok formájában asszimilálódtak a liturgiába.[30] A tropusok lassan terjedelmes melizmatikus betétekké bővültek, melyeket idővel önálló szöveggel láttak el. Az *Alleluj*ák utolsó záró „a”-szótagjai is ilyen módon kaphattak egyre hosszabbá váló melizmatikus toldásokat (*jubilus*).[31] Az így keletkező, majd az *Allelujá*ról leszakadó hosszú dallamokat megismételt strófákra tördelték, lehetővé téve ezzel az énekeseknek a lélegzetvételt. Ezekhez az ismétlődő vagy variálódó dallamokhoz kötött szótagszámú, versszakokba rendeződő szöveg is társult, az Alleluja záró melizmája, a *jubilus* önállósodott, szillabizált trópusaként kialakult az új műfaj, a sequentia.[32] Az új műfaj a liturgia magyarázó, elmélkedő műfajává vált, egyfajta énekelt prédikációvá.[33]

Az évszázadok alatt a sequentia műfaja több változáson ment keresztül, melyeknek részletes elemzésétől azonban a dolgozat tárgyától és fő témájától való túlzott eltérés kiküszöbölése végett el kell, hogy tekintsünk.

Annál inkább szükséges beszélnünk a fent említett folyamat egyik legjelentősebb állomásáról. A 15–16. századra ugyanis a sequentiák – köszönhetően a verses forma adta nagy szabadságnak – nagymértékben elterjedtek, ezért az 1545–1563 között tartott Tridenti Zsinat úgy határozott, hogy csak négyet tart meg belőlük: a *Victimae paschali laudes*-t, a *Veni sancte Spiritus*-t, a *Lauda Sion Salvatorem*-et, valamint a *Dies irae, dies illa*-t.[34] A *Stabat Mater* csak később, 1727-ben került bele a liturgiába. Az újabb reform a II. Vatikáni Zsinaton (1962–65) látott napvilágot, melynek értelmében már csupán a *Victimae paschali laudes*-t és a *Veni sancte Spiritus*-t

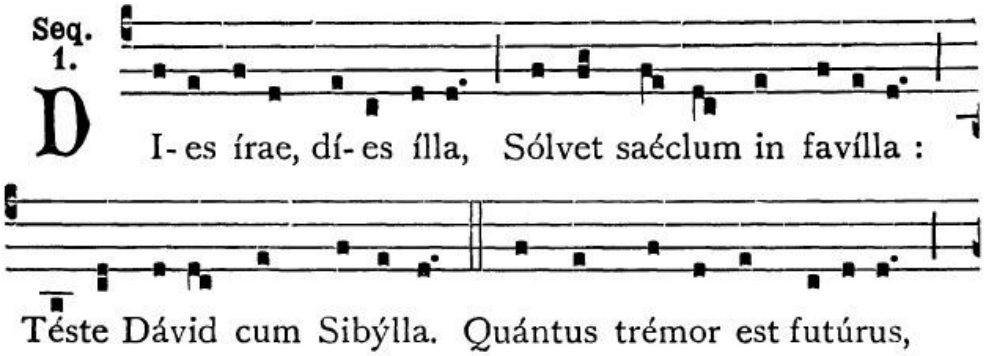
---

[29] Raymond J. Gitz: *A Study of Musical and Extra-Musical Imaginery in Rachmaninoff's „Etudes-Tableaux”, Op. 39.* PhD disszertáció, Louisiana State University, 1990. (Kézirat). 35.
[30] Dobszay László-Takáts Judit: *A sequentia.* Egyházzenei Füzetek II/9. II. sorozat: Gregorián műfajok. (Budapest: MTA-TKI – LFZE Egyházzenei Kutatócsoportja, 2006). 7.
[31] Gustav Reese: *Music in the Middle Ages.* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1940). 187-190.
[32] Dobszay László-Takáts Judit: *A sequentia,* i.m., 8.
[33] Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve* (Budapest, Editio Musica, 1993). 325.
[34] Erin Brooks: „The Dies irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture”, i.m., 10.

10.18132/LFZE.2020.10

tartották meg kötelező elemként, a *Lauda Sion Salvatorem*-et nem kötelezőként, míg a *Stabat Matert*-t, valamint az itt tárgyalt *Dies irae*-t eltávolították a miséből. Az utóbbi kettőt a zsolozsmában tették alkalmazhatóvá.[35]

Mindezek ellenére az ősi ének nem merült feledésbe, népszerűsége évszázadokon át töretlen maradt. A *Dies irae* teljes, általánosan ismert dallama megtalálható a solesmes-i bencés szerzetesek által 1934-ben kiadott *Liber Usualis*-ban, a katolikus egyház imáinak és gregorián énekeinek gyűjteményében.



3. kottapélda: A *Dies irae* egyik legkorábbi lejegyzésének ábrázolása az 1934-ben kiadott *Liber Usualis*-ban

A dallam szerzője és annak pontos keletkezési ideje jelenleg ismeretlen, azonban feltételezhető, hogy egy 12. századi kántor és pap, Adam de Saint Victor[36] jegyezte le először.[37] Az Utrecht-i Egyetem muzikológusa, Kees Vellekoop megvizsgálta a sequentia dallamát a legkorábbi, fellelhető lejegyzésekből. Miután összevetette a vers szótagjait az énekelt dallammal, arra a megállapításra jutott, hogy a *Dies irae* szimmetrikus, 4+4 szótagos sorainak erősen szillabikus természete miatt sokkal erősebb ritmikus struktúrával rendelkezik, mint a többi gregorián ének: a melizmatikus elemeket elkerülő, erősen deklamáló énekstílus hívja életre a szöveg és a dallam tökéletes szimbiózisát.[38] A teljes sequentia melodikus összetettségéről, egyediségéről, rejtett összefüggéseiről és alkotójának rendkívüli művészi érzékenységéről Földes Imre így ír:

---

[35] Dobszay László-Takáts Judit: *A sequentia,* i.m., 17.
[36] Neve leírásának számos formája létezik, angol nyelvű forrásokban Taruskin *Adam Precentor*-nak írja, míg Robert Chase a latin *Praecentor*, illetve az angol *Adam of St. Victor* leiratot használja. Ezen kívül számos egyéb forrás *Adamus*-ként említi, valamint megtalálhatók a latin *Sanctus*, és a francia *Saint* változatok is. A Magyar Katolikus Lexikon Szentviktori Ádám névre magyarítja.
[37] Robert Chase: *Dies Irae: A Guide to Requiem Music,* i.m., 509.
[38] Erin Brooks, *The Dies Irae*, i.m., 9.

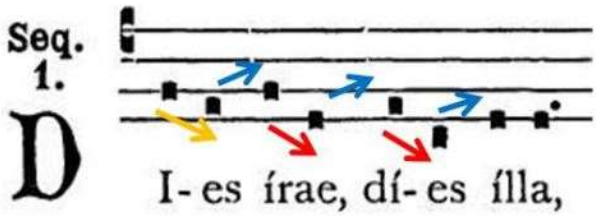
10.18132/LFZE.2020.10

> Nem hiszem, hogy született a zenetörténetben hasonló műremek, amely ennyi titkot rejtene magában. Azok a muzsikusok, muzsikus-hallgatók és laikus zenekedvelők, akiknek módja volt az utóbbi években megismerkedni az itt olvashatókkal, egytől-egyig megdöbbenve kérdezgették: tudta-e az alkotó azt, ami ebből a kompozícióból kiolvasható, vagy puszta véletlen, hogy ilyennek sikerült? Válasz nincs, és nem is lehet rá. Képtelenség ugyanis elképzelni, hogy előre megtervezve lehessen létrehozni ilyen spontán benyomást keltő műalkotást, de legalább ennyire elképzelhetetlen, hogy spontán módon, csupán ihletből megszülethet ilyen szigorú rend.[39]

Formáját tekintve az ének megismételt, három frázisból álló egységekből a következőképpen épül fel: *AABBCC*.[40]

Ahogy az első frázis, úgy az egész *A* formai rész tonális anyaga teljes egészében a hypodór ambitusán, tehát a dór plagális tónusán belül marad.[41] A következőkben a sequentia *A* formai részét vizsgáljuk meg, melynek első két frázisát a későbbi évszázadokban számos komponista szőtte bele műveibe, nem véletlen tehát, hogy ez a szakasz lett a teljes ének legközismertebb részlete.[42]

Megfigyelésem szerint ennek oka főként a dallam irányában és karakterében keresendő. Az első frázis lefelé ereszkedő összetett, de mégis transzparens zenei történései egyszerre testesítik meg az olyan emberi érzéseket, mint az elmúlástól és a megítéltetéstől való félelem, borzongás az ismeretlentől és az emberfelettitől. A lelépések és fellépések arányainak és mértékének váltakozása ideális zenei megjelenítése ezeknek az érzéseknek, hiszen bármennyire is megegyező a lelépések száma a fellépésekével, utóbbiak mindig kisebbek, minek következtében a dallam folyamatos ereszkedésre „ítéltetik”:

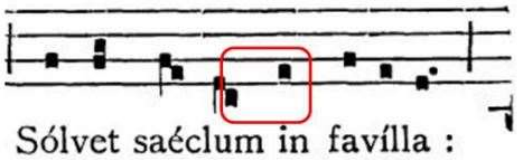


4. kottapélda: A fel- és lelépések arányai a sequentia első frázisában

[39] http://foldesimre.com/oldal.asp?id=85
[40] Richard Taruskin: *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century.* (New York: Oxford University Press, 2010). 121.
[41] I.m., 121.
[42] Erin Brooks: *The Dies Irae*, i.m., 9.

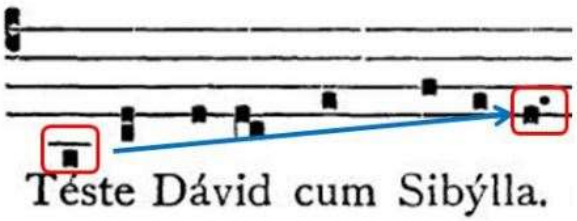
10.18132/LFZE.2020.10

Míg az első frázis a hangsor harmadik hangjáról ereszkedik le a finálisra a már előbb említett lépésarányokkal, a második frázis szintén ereszkedő dallamvonala – az eddig nem alkalmazott, az alábbi ábrán jelölt tercnek megfelelő fellépés ellenére – itt is megfigyelhető: a fel- és lelépések aránya ezen a szakaszon 3:5.



5. kottapélda : A sequentia első formai egységének második frázisa

Az *A* formai rész harmadik, lezáró frázisa – melyhez a későbbi korok komponistái a vendégdallam felhasználásakor már kevesebben nyúltak,[43] – azért figyelemreméltó, mert a három sorból ez az egyetlen, ahol a fellépések száma győzedelmeskedik: A két, felfelé törekvő szakaszra osztható sorban 4 fellépést hallhatunk. Továbbá ez az egyetlen sor, melyben a lezáró, központi hangot az indító hang alulról, a túba hangjáról közelíti meg, az emelkedő jelleg tehát nem csak az egyes hanglépések, hanem az egész sor tükrében is adekvát.



6. kottapélda : a harmadik, emelkedő frázis

[43] A dallam e szakaszának műzenei felhasználása egyik legszemléletesebb példája Liszt *Haláltánc* (S.126; LW.H8) című alkotása, melyben a szerző a sequentia teljes első szakaszát alkalmazza.

10.18132/LFZE.2020.10

2.2. A *danse macabre*

A *Dies irae* sequentia kulturális és művészeti kontextusban nagyon sokszor együtt szerepel a középkori *danse macabre*, a *haláltánc* allegórikus műfajával. Ez utóbbi nem liturgikus műfaj, nem része semmilyen halotti szertartásnak; művészi ábrázolása a halál közelségének. „A halál képi megjelenítése sokkal régebb óta létezik, mint annak leírása. A képek és szimbólumok sokkal erősebben tudnak szólni a halálról, mint az írás valaha tudott, az előbbiek ugyanis sokkal közvetlenebb kifejeződései az elmúlás misztériumának." E sorok a francia történész és középkorkutatótól, Philippe Ariés-től származnak.[44]

A haláltánc a 14. századtól jelen van az európai művészetben. Franciaországban és Itáliában széles körben elterjedt, de fellelhetőek spanyol és német források is.[45] A párizsi „Szent Ártatlanok Temetőjének"[46] külső falán állt az egyik legkorábbi, ismert haláltánc-ábrázolás, melyet 1424–25 között készített el egy ismeretlen művész.[47] A franciaországi Bretagne tartományban, Kermaria-an-Iskuit templomában található 1430-ból származó freskón különböző társadalmi rangot képviselő emberek csontváz alakokkal járnak körtáncot. Ez a szuggesztív és nagyszabású alkotás egyike a leghíresebb, Európában fennmaradt haláltánc-ábrázolásoknak.

A középkor folyamán a halál – háborúk vagy járványok formájában – folyamatosan jelen volt a mindennapokban. A *danse macabre* gyökerei így a korszak létbizonytalanságában is keresendők: a társadalmi és politikai válságok felerősítették a lét hiábavalósága és a vég elkerülhetetlensége érzetét.[48] Mindebből következik, hogy a bűnökért járó büntetéstől, a pokolra kerüléstől való félelem felerősödött, a *memento mori*[49] jelmondata is erre figyelmeztetett.

---

[44] Philippe Ariés: *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present.* (London: Marion Boyars, 1976).

[45] Erin Brooks: „The Dies Irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture." i.m., 12.

[46] Franciául *Cimitiére des Innocents*, Párizs egyik legnagyobb temetője volt a középkortól a 18. század végéig a mai Les Halles negyed területén.

[47] Ashby Kinch: *Imago Mortis. Mediating Images of Death in Late Medieval Culture.*In:: Visualising the Middle Ages. Vol. 9. (Leiden: Brill, 2013.) 185.

[48] Kali Carrigan: *The Social Function of Images of Death in Late Medieval Art.* Aarhus University, 2017. 18.

[49] „Emlékezz a halálra". A Magyar Katolikus Lexikon szerint a középkori keresztény lelkiség egyik legfontosabb jelmondata volt, a halált, mint a jelen történéseinek súlyát reálissá tévő átmenetet állította az ember elé.

10.18132/LFZE.2020.10

Bár a *danse macabre* különböző ábrázolásai sokszor eltérő, vagy akár ellentmondásos formában láthatóak – az alkotások csontváz alakjai egyszer táncba hívó „jóbarát", máskor megrémült embereket elragadó „ellenség" képében tűnnek fel –, egy ponton azonban az összes megjelenítés találkozik: a vég mindenkit meglátogat; korra, nemre, vagyonra, vagy bármilyen földi sajátságra való tekintet nélkül.[50]

A *danse macabre* szimbólumrendszerét vizsgálva további, figyelemreméltó megállapítást tehetünk. A legkorábbi haláltánc-ábrázolásokon megfigyelhető, hogy a halált szimbolizáló csontvázakat trombitán játszva jelenítik meg. Mint arra Reitold Hammerstein rávilágít, ez a reprezentáció kapcsolatban állhat az Utolsó Ítélet lelkeket judíciumra hívó trombitáival.[51] És ha megjelenik egy hangszer a vizuális ábrázolásokon, adja magát a kérdés, vajon mi szólhat rajta? Nem meglepő, ha az Utolsó Ítéletet hírdető sequentia, a *Dies irae* dallamára asszociálunk. Ifjabb Hans Holbein *Haláltánc* című, negyvenegy fametszetből álló sorozatának egyike szintén az Utolsó Ítéletet ábrázolja, a művészettörténetben ezt a sorozatot gyakran hozzák példának annak bizonyítására, hogy az Utolsó Ítélet az összekötő kapocs a haláltánc műfaja és a *Dies irae* sequentia között.[52] E két motívum együttes alkalmazása, nagymértékben hasonló kulturális és vallási tartalma miatt, már a középkorban kezdetét vette. A *Danse macabre* ezen egybeolvadása a *Dies irae*-vel jelentős szerepet játszhatott ez utóbbi dallam évszázadokkal későbbi „romanticizálódásában" is.[53] E középkorban gyökerező szimbiózis bizonyosan hatással lehetett annak a három műnek – Liszt *Haláltánc*a, Berlioz *Fantasztikus szimfóniá*ja és Saint-Saens *Danse macabre*-ja – a motivikus sajátosságaira, melyekkel, mint azt a későbbiekben bővebben kifejtem, Rahmanyinov előadóművészként is közvetlen kapcsolatba került élete során.

2.3. A *Dies irae* dallam műzenei alkalmazásának kérdései

A *Dies irae* motívumának megjelenése az újkor műzenéjében, kiváltképp a romantikus zenében számos, fontos kérdés megvitatásának színtere lehet. E tárgykör

---

[50] Erin Brooks: *„The Dies irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture*, i.m., 15.
[51] Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes: die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben.* (München: Francke Verlag, 1980). 112-130.
[52] Erin Brooks: *„The Dies irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture*, i.m., 16.
[53] I.m. 29.

10.18132/LFZE.2020.10

teljesség igényével való vizsgálata valószínűleg további kérdések végeláthatatlan sorát idézné elő, így a következőkben igyekszem a tematikát a motívum újkori applikációinak e dolgozat szempontjából legfontosabb vonatkozásaira szűkíteni. Mint azt Dobszay László stíluselemzésében kifejti, a gregorián éneknek nem feladata a hozzárendelt szöveg érzelmeinek, hangulatának, témájának visszaadása.[54] A *Dies irae* esetében tehát azok a tartalmak, mint az Úr haragja, a megítéltetés, vagy a végzet szigorúan a szöveg szintjén és annak keretein belül érvényesülnek, a zenében azonban „nincs helye semmiféle programzenei szóábrázolásnak”. [55]

A *Dies irae* kezdő hanglépéseinek tartósan és kérlelhetetlenül ereszkedő jellegét a fentiek fényében megvizsgálva arra a megállapításra jutottam, hogy bármennyire is igyekszem távoltartani magam azoktól az asszociációktól, melyeket Dobszay „programzenei szóábrázolásnak” nevez, a hanglépések mértékéből adódó ereszkedés azonban akaratlanul is megenged bizonyos hangulati és karakterbeli asszociációkat. Ezt erősíti a dallam tonalitása is, mely az újkori hallgatóban a természetes moll hangnem sajátosságait idézheti fel. Feltételezem, ez lehet az egyik oka annak, hogy a *Dies irae-t* a későbbi korok komponistái oly kiemelt figyelemmel kezelték. A modern fül asszociációinak ellenére azonban a *Dies irae* dallama nem szomorú, fenyegető, vagy tragikus. Nem több, és nem is kevesebb, mint objektív, nemes és ünnepélyes tartalomközlés. Ez a mértéktartó emelkedettség kerül háttérbe a dallamtöredék újkori, műzenei kontextusba való integrálódása során.

A gregorián, esetünkben a konkrét *Dies irae* sequentia dallama, szövegtartalmától megfosztva, önálló dallamként nem, vagy másképpen képviseli mindazt, amit liturgikus kontexusban, a gyászmisében volt hivatott képviselni. A későbbi századok zenéjének megváltozott funkcióját tekintve feltételezhető, hogy egy szövegétől leválasztott gregorián dallamtöredék ilyen új kontextusba kerülése olyan attribútumokkal ruházhatja fel az adott zenei motívumot, mely korábban aligha létezett. Egy alapvetően egyszólamú zenei struktúrájú motívum szöveg nélküli, polifón alkalmazása kétségtelenül megváltoztatja annak eredeti funkcióját. (A polifon alkalmazás természetesen máshogy él akkor, ha a gregorián dallam szöveggel, *cantus firmus*ként jelenik meg egy polifon műben, megtartva így a liturgikus tartalmat is.) Ezért, a gregorián ének, hangjainak saját kontextusából való kiragadása következtében már nem képviselheti azt, amire hivatott volt, és amit sajátos struktúrája, szabályai és

[54] Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve,* i.m., 190.
[55] I.m. 190.

10.18132/LFZE.2020.10

stilisztikája teremtett meg, vagyis a motívum szöveg nélkül való idézete miatt a dallam önmagában már nem reprezentálja a szöveg tartalmát, de utalhat rá. A *Dies irae* dallam későbbi felhasználásainak esetében tehát megállapítható, hogy a sequentia eredeti tartalmát csak a melodikus réteg képviseli.

A *Dies irae* kezdő hangközlépéseinek másik, figyelemreméltó tulajdonságát is meg kell említenem. A motívum lelépő terceinek és fellépő szekundjainak váltakozása kiválóan alkalmassá teszi, hogy a sequentiát a modern összhangzattan értelmében vett szekvencia egyik (pl. dallami) rétegeként alkalmazzák.

Szintén ezen újkori zenei felhasználások következménye a sequentia ritmizálódása. Minthogy a középkori kódexek nem jelölték a ritmust, az adott hang hosszúságát a legtöbb esetben a hozzárendelt szótag hosszúsága határozta meg.[56] A *Dies irae* motívumtöredékének romantikus applikációi esetében azonban, hozzárendelt szöveg híján e hanghosszúságok már mindennemű prozódiai kötöttségtől mentesen, szabad ritmikai variációs lehetőséget biztosítanak az adott komponistának. Ennek a kötetlen, szabadon kezelt ritmikának szemléletes és egyúttal szélsőséges példája Rahmanyinovnál a *Paganini rapszódia* néhány szakasza, melyekben a *Dies irae* hangjai a jazz ritmikájában tűnnek fel. Jazz-szerű frázisként kerülhet-e távolabb egy középkori gregorián ének eredeti kontextusától, tudva, hogy a jazz a 20. század legszabadabb stílusa, és majdnem teljes mértékben szórakoztató szerepet betöltő műfaja?

A fentiekben a gregorián énekek stilisztikai, azon belül is dallami, prozódiai és hanghosszúságot, időbeliséget érintő sajátosságainak tükrében vizsgáltam meg a *Dies irae* dallam újkori zenébe való átültetése kapcsán bekövetkező funkcionális változásait. Mindezek a következőképpen összegezhetők: A középkori *Dies irae* gregorián ének esetében a későbbi műzenei felhasználás következtében – a szöveg elhagyása miatt – a dallam veszi át a korábban szöveg által képviselt liturgikus és spirituális tartalom közvetítését.

A továbbiakban többek között azt fogom megvizsgálni, hogy pályája során Rahmanyinov milyen módon találkozott ezen mozzanatok zenei megvalósításaival, illetve, hogy életében melyek voltak azok az jelentős, sok esetben tragikus események, melyeknek hatására e dallam töredékeit saját maga is fokozatosan átültette saját zenei nyelvébe.

---

[56] I.m. 181

10.18132/LFZE.2020.10

2.4. Rahmanyinov műzenei találkozásai a *Dies irae* témával

Jópár művel, melyek egyértelműen tartalmazzák a *Dies irae* szekvencia idézetét, az előadóművész Rahmanyinov, mint zongorista és karmester, biztosan találkozott élete során: Berlioz 1830-ban íródott *Fantasztikus szimfóniá*ját, Liszt 1849-es *Haláltánc*át, Csajkovszkij *3. zenekari szvit*jét 1884-ből, valamint Saint-Saëns 1874-ből származó *Danse Macabre* című szimfonikus költeményét kétségtelenül ismerte.

Berlioz *Fantasztikus szimfóniá*ját Rahmanyinov 1912-ben vezényelte a Moszkvai Szimfonikusok debütáló koncertjén, melyet két ével azelőtt, 1910-ben ismert meg a New York-i Filharmonikusok előadásában, Gustav Mahler vezényletével. Korábban felvette karmesteri repertoárjába Csajkovszkij *3. zenekari szvit*jét, valamint 1900-ban előadta Saint-Saëns *Danse Macabre*-jának kétzongorás átiratát a kiváló zongorista Alexandr Borisovich Goldenveizerrel, akinek később az op. 17-es II. szvitjét is ajánlotta. Évekkel később ugyan, de Liszt *Haláltánc*ának szólistájaként is közreműködött.[57]

A dolgozat szempontjából ezek az életrajzi adatok azért rendkívül jelentősek, mert kikövetkeztethető belőlük, hogy Rahmanyinov életének mely szakaszában találkozott a *Dies irae* dallamtöredékével. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a fenti művek csak a sequentia kezdő szakaszát idézik. Ennek egyik oka talán az lehet, hogy a szerzők nem ismerték a *Dies irae* teljes zenei anyagát. Ez valószínűleg Rahmanyinovra is igaz. Egy 1931-ből származó levéltöredék – mely Rahmanyinov zenetudós barátjától, Joseph Yassertől származik – érdekes és fontos forrása, illetve bizonyítéka annak, hogy Rahmanyinov jól ismerte e dallamot, és kiváncsi volt a teljes énekre:

> (…) Aztán arról kezdett beszélni, hogy nagyon érdeklődik a középkori ének, a *Dies irae* iránt, amelynek csak a kezdő sorait ismerik a zenészek (saját magát is beleértve), és amelyet nagyon sokszor a zeneművek „halál téma”-ként használnak fel. Nagyon szerette volna felkutatni ennek a temetési éneknek a teljes egészét, ha ez létezik egyáltalán (ő maga sem volt ebben biztos). Mindig ennek az eredetéről kérdezett.[58]

---

[57] Raymond J. Gitz: *A Study of Musical and Extra-Musical Imagery in Rachmaninoff 's "Etudes-Tableaux", Opus 39.* DLA disszertáció, The Lousiana State University, 1990. (Kézirat). 18-19.

[58] Susann Jeanne Woodard: *The Dies Irae as used by Sergei Rachmaninoff: Some sources, antecedents and applications.* DLA disszertáció, The Ohio State University, 1984. (Kézirat). 43.

10.18132/LFZE.2020.10

A következő fejezetben azt vizsgálom meg, hogy milyen életrajzi és mentális okok húzódhatnak Rahmanyinovnál a fenti levéltöredékben olvasható, *Dies irae* iránti intenzív érdeklődés hátterében; illetve melyek azok, a szerzőnek már korai alkotói korszakára is jellemző kompozíciós eszközök, amelyek elősegítették a sequentiának műveibe való integrálását.

10.18132/LFZE.2020.10

3. RAHMANYINOV FATALIZMUSÁNAK ZENEI VETÜLETE

3.1. A fatalista Rahmanyinov

Rahmanyinov szülőföldjével és az ortodoxiával való kapcsolatát már korábban tárgyaltam. Hazájának és az orosz kultúrájának sokszor rajongásig fokozott szeretete meghatározta mindennapjait, de ezen túl, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy személyiségében volt egy fokozatosan kifejlődő és már fiatal éveiben megjelenő mentális szélsőség is, mely többek között depresszióban, valamint a végzet és halál iránti szüntelen érdeklődésben nyilvánult meg. Vladimir Ashkenazy orosz zongoraművész egy interjúban így fogalmaz:

> Rahmanyinov rendkívül nemes lelkű ember volt, de egyben fatalista is. Ez a két dolog mindig megtalálható a zenéjében: a *Dies irae* téma - amit nagyon gyakran alkalmaz - a fatalizmust jelképezi, ezen túl a nemes lelkűség is folyamatosan jelen van, ahogyan a harmóniák felemelkednek és segítik a zenét ragyogni és kiteljesedni (…)[59]

Azonban nem csak Ashkenazy beszél a komponistának a végzet témaköre iránti intenzív érdeklődéséről. Rahmanyinov ismerőse, Oskar von Riesemann észt születésű német zeneszerző és zenetörténész – aki 1930-ban feljegyezte a szerző számos visszaemlékezését – ezt a figyelemre méltó fatalizmust nem speciálisan Rahmanyinov személyéhez köthető tulajdonságként, hanem egyben orosz sajátosságként is jellemzi:

> (…) Egy másik, temperamentumának rendkívül karakteres vonását is meg kell említenünk, mely még erősebben rámutat keleti származására. Ez az ő hangsúlyos fatalizmusa, a végzettel való mély, tudatos kapcsolata. Ez ugyanaz a fatalizmus, amely az orosz embereket egyszer már a tartár rabigába hajtotta, és amely most engedi őket a bolsevik zsarnokság alatt szenvedni, és amelyik, jóval Rahmanyinov előtt számos orosz művész alkotását a legmagasabb szintre emelte. (…) Nem harcol komolyan ellene, hanem rezignáltan fejet hajt előtte, mert tudja, hogy a Végzet erősebb, mint az ember.[60]

---

[59] (1999. április 30.) https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,296502,00.html

[60] Oscar von Riesemann: Rachmaninoff's Recollections (Abingdon-on Thames, Routledge, 1937, 2015) 63.

10.18132/LFZE.2020.10

Oscar von Riesemann fenti visszaemlékezéséből kiolvasható, hogy Rahmanyinov fatalizmusának okát – a személyes indíttatásokon túl – az orosz néplélekben leli meg, melyhez valóban közel áll a melankólia, a depresszió, a feleslegesség érzése. Irodalmi és zenei példák sokasága sorolható fel ennek bizonyítására. Az orosz románcok tematikájáról értekezve Rajk Judit hosszan kifejti, hogy a lermontovi „felesleges ember", az életúntság és a mindenről való bánatos, csendes lemondás a 19. századra részben sztereotíp orosz szimbólummá, de egyben „az orosz lélek karakterére nagyon jellemző orosz önképpé" is vált. Bizonyíték erre a szépirodalomból Lermontov *Korunk hőse* című regénye Pecsorinja, Puskin Anyeginje, Turgenyev *Egy felesleges ember naplója* című műve Csulkaturinja, vagy Dosztojevszkij regényeinek életúnt hősei is.[61]

Ez a bánatos lemondás az élet szépségeiről, a kilátástalanság, a sikertelenség érzése Rahmanyinovnál fiatal korától kezdve jelen volt, és erősen összefonódott egyfajta eleve elrendeltség és isteni ítélet elfogadásával. Az 1897-ben Glazunov vezényletével bemutatott – és a botrányos előadás miatt megbukott – I. szimfónia partitúrájába a szerző ezt a bibliai idézetet írta: *„Enyém a bosszú, és én megfizetek, mondá az Úr"*.[62] Erre a lelkiállapotra, ami Rahmanyinovot az idézet beírására késztette, Cesar Cui a szimfónia bemutatása után írt durva kritikája is ráerősít:

> Ha lenne a pokolban Konzervatórium, és egyik tehetséges növendéke azt a feladatot kapná, hogy írjon szimfóniát az egyiptomi hét csapásról, és megírná ezt a szimfóniát, mely Rachmaninov Úr szimfóniájához hasonlítana – csodálatosan végrehajtaná a feladatát, és tökéletesen elbűvölné a pokol összes lakóját.[63]

A komponista végzet-központú emberi és alkotói szemléletének kialakulása kapcsán egy másik, jelentős életrajzi vonatkozást is meg kell említenem. 1915 áprilisában Rahmanyinov tragikus hirtelenséggel elvesztette zeneszerző barátját, Alexander Szkrjabint. Alig két hónappal ezután korábbi tanára, Szergej Tanyejev halála rázta meg. Egy évvel később pedig, ivanovkai családi birtokukra hazalátogatva holtan találta apját. Ezekből az évekből származnak Rahmanyinovnak azon szavai, melyeket költőnő barátja és művészetének rajongója, Marietta Shaginian jegyzett fel egyik beszélgetésük után: „Lehetetlen úgy élni, hogy tudjuk, hogy meghalunk. Hogy

---

[61] Rajkné Kerek Judit: *Puskin lírája és az orosz románc*, DLA disszertáció , Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat). 40-41.

[62] Rom 12:19 (Pál apostol levele az Istennek tetsző életről)

[63] Sergei Bertensson, Jay Leyda: *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music.* (Bloomington: Indiana University Press, 2002): 71.

10.18132/LFZE.2020.10

lehet elviselni a halál tudatát?”[64] Mindezen családi és személyes tragédiák mellett az I. világháború eseményei, és az ezzel párhuzamosan erősödő oroszországi belpolitikai viszályok is nyomaszthatták. E szerencsétlen és tragikus eseménysorozat bizonyára közrejátszhatott Rahmanyinov fatalizmusának – mind emberi, mind alkotói – kiteljesedésében.

3.2. A *(β)βγ* képlet, mint a *sequentia frequentissim*a tematikus rétege

A komponista a végzettel való mély kapcsolatát az artisztikum szintjén nem összetett és megfejthetetlen zenei frázisok útvesztőjeként manifesztálta. Alkotásainak beható tanulmányozása során megállapítottam, hogy korai alkotói korszakától kezdve jelen van egyes műveiben egy ereszkedő, tematikus funkciót betöltő hangkombináció, mely a *Dies irae* sequetiával mind struktúrájában, mind irányaiban rokon elem. E modell két szignifikáns alaptulajdonsággal rendelkezik: az egyik annak (alapesetben) lefelé törekvő mivolta, másik pedig lépéseinek egymáshoz viszonyított aránya. E sajátosságok megfigyelése után azt a következtetést vontam le, hogy a most bemutatásra kerülő modell az előző alfejezetben tárgyalt fatalizmus egyfajta allegorikus megnyilvánulásaként is értelmezhető.

A Magyar Nagylexikonban a következőképpen olvasható a fatalizmus meghatározása: „szilárd meggyőződés, hogy az eseményeket egy, az embertől független, megmásíthatatlan erő, a végzet irányítja, s ezen változtatni nem lehet, a végzet hatalma nem legyőzhető; olyan világnézet v. életfelfogás, amely minden, a világban előforduló eseményt és emberi cselekedetet a „vak” szükségszerűség (a „sors”) által tekint meghatározottnak.”[65] A korábbi fejezet *Dies irae* elemzésekor – a gregorián dallamelemzés stilisztikai szabályszerűségeivel való ellentmondást elkerülendő – csupán a le- és fellépések különbségeit, illetve a zenei értelemben vett „ereszkedésre ítéltetés” terminusát említettem meg. Az újkori, a Rahmanyinov által használt *sequentia frequentissimá*ra vetítve a fatalizmus fenti meghatározását azonban egy *saját asszociációval* is kiegészítem: az előre elrendelt esemény, „vak” szükségszerűség felé való folytonos közeledés a terc lelépések, a végzet elleni emberi

[64] Raymond J. Gitz: *A Study of Musical and Extra-Musical Imagery in Rachmaninoff 's "Etudes-Tableaux", Opus 39.* DLA disszertáció, The Lousiana State University, 1990. (Kézirat). 9.
[65] Magyar Nagylexikon, Hetedik Kötet. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1998). 707.

10.18132/LFZE.2020.10

cselekedetek pedig a felfelé tartó, de a terceknél mindig kisebb szekund lépések képzetéhez társíthatók. Így az „ereszkedésre ítéltetés” nem csupán zenei, de absztrakt tartalommal is bír. Hangsúlyozom, nem feltételezek minden esetben szerzői szándékosságot, de ennek lehetőségét nem zárom ki.

A modell szemléltetéséhez egy olyan táblázatot készítettem, mely világosan elkülönítve mutatja be az alapképlet hanglépéseinek sajátosságait és lehetséges kibővítését.

(β)	*Hozzárendelt hangközlépés:* **kis/nagy szekund** *Hozzárendelt irány:* **ereszkedő** Az egymást követő ***β*** és ***γ*** elemek legalább egyszeri megismétlődése esetén a modell a ***(β)*** lépés nélkül is érvényes marad
β	*Hozzárendelt hangközlépés:* **az előző elemmel megegyező értékű szekund** (amennyiben a ***(β)*** alkalmazva van) *Hozzárendelt irány:* **emelkedő**
γ	*Hozzárendelt hangközlépés:* **kis/nagy terc** *Hozzárendelt irány:* **ereszkedő** Az ereszkedés folytatása esetén a képlet így egészül ki: ***(β)βγβγβγ***…stb. Ahogy a felső szegmensben említettem, ezesetben a ***(β)*** elhagyható.

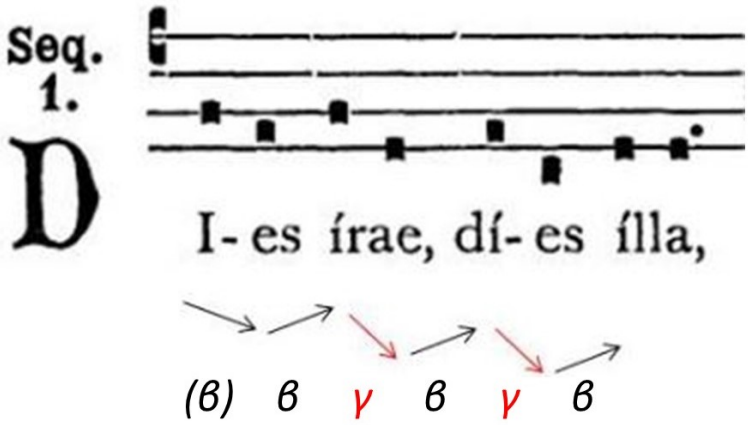
1. ábra: A *(β)βγ* képlet magyarázata

A fenti ábrán úgy mutatom be a modell alapszerkezetét, hogy azok egymáshoz viszonyított távolságát alapul véve, a jobb érthetőség miatt görög betűkkel jelöltem meg az adott lépés távolságát és irányát. A *β*-hoz alapesetben a szekund lépést rendeltem hozzá. Zárójeles formája a lelépő, zárójel nélküli formája pedig a fellépő szekundot jelöli. A *γ* betűhöz a terc fellépést társítottam. A jelölés karaktereinek kiválasztásánál fontos szempont volt, hogy az adott betű valamilyen logikai-tartalmi kapcsolatban álljon a hozzárendelt hangközlépéssel. Választásom ezért esett a görög *ábécé* kettes (hozzárendelt lépés: szekund) és hármas (hozzárendelt lépés: terc) számértékű betűire. Fontosnak tartom leszögezni, hogy ezek az összefüggések a

10.18132/LFZE.2020.10

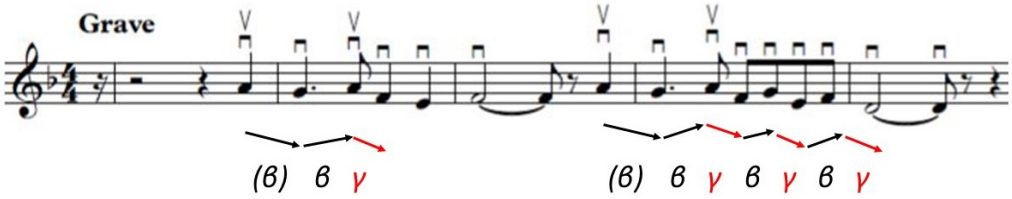
hangkombináció alaphelyzetére vonatkoznak.[66] E négy hangos modell sok esetben kiegészülhet további elemekkel, melyek oly módon építik azt tovább, hogy az alapképlet két utolsó lépését, a *β* szekund fellépését és a *γ* terc lelépését másolják. Ebben az esetben a modell a táblázat harmadik sorában olvasható módon bővül.

A továbbiakban ezért az ilyen szerkesztési módokat következetesen úgy fogom kezelni, mint Rahmanyinov fatalizmusának zenei lenyomatát, melodikus „végzet-modell”-jét: egy olyan kompozíciós technikát, mely a *Dies irae* előző fejezetben vizsgált szövegtartalmával és liturgikus jelentésével összefüggésbe hozható. Az alábbi példán bemutatom a *Dies irae* sequentiát a fent említett *(β)βγ* képletre vetítve:



7. kottapélda : A *(β)βγ* ereszkedő képlete a *Dies irae* szekvenciára vetítve

Rahmanyinov korai alkotóéveitől kezdve sok esetben megfigyelhető a *(β)βγ* hangjainak a fenti táblázatban bemutatott kibővülése is, melynek szemléletes példája az I. szimfónia főtémája. A két részből álló téma első felének első hanglépései a *(β)βγ* modellt adják ki, a második részben pedig a terc-szekund struktúrájú bővülés figyelhető meg.



8. kottapélda: a *(β)βγ* képlet és annak kibővülése az 1. szimfóniában

[66] A képlet variánsainál a karakterekhez hozzárendelt irányok természetesen továbbra is az alapesetre vonatkoznak. Mivel azonban az adott variánsokat is ebből a hangkombinációból származtatom, nem lenne logikus és következetes azokat külön jelöléssel ellátni.

10.18132/LFZE.2020.10

3.3. A *(β)βγ* variációs lehetőségei

A *(β)βγ* legalapvetőbb megnyilvánulásainak jellemzőit a fentiekben részleteztem. A következőkben a modell lehetséges variációit fogom bemutatni. Rahmanyinov e hangkombináció vonzásában alkotott egész pályafutása alatt, ennek következtében a *(β)βγ* képletet tartalmazó, vagy arra építkező művei száma óriási, a motívumok teljesség igényével történő, részletes bemutatása pedig nagy mértékben elmozdítaná a dolgozat fókuszpontjait. A következőkben azokat a variánsokat mutatom be, melyek a jelen írásban tárgyalt művek szempontjából kiemelt fontossággal bírnak.

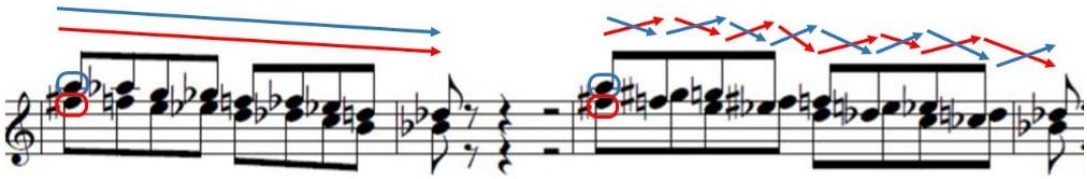
Az egyik lehetséges módosulás a képlet megfordítása. Ebben az esetben a sorozat második hangjától fellépő szekund lelépő szekunddá, a lelépő tercek pedig fellépő tercekké változnak. Augmentált megfordítás esetén mindkét hangköz arányosan nőhet, azonban csak abban az esetben tekintem augmentált megfordításnak az adott motívumot, ha a vizsgált mű tartalmazza a *(β)βγ* alapképletét. A megfordítás minden esetben az alapképlettel ellentétes irányú, emelkedő struktúrát eredményez. Megfigyelésem alapján e variánst Rahmanyinov adott formai részeket összekötő átvezető szakaszoknál gyakran alkalmazza.

Szót kell ejteni egy másik, lehetséges módosulásról, a kromatikus variánsról is. Ebben az esetben az alapképlet kis/nagyszekundjai kizárólag kisszekunddá, a tercek pedig nagyszekunddá redukálódnak. Ebben az esetben az ereszkedő jelleg megmarad, az ereszkedés mértéke azonban csökken. A későbbiekben e variánst is – melyet *(β)βγdim*-ként fogok jelölni – konkrét példákkal demonstrálom.

Egy olyan változatot is bemutatok, melyet – bár az alapképlet lépésarányait csak részben követi – az irány megtartása, valamint gyakori előfordulása miatt nem lehet figyelmen kívül hagyni. E variáns az ereszkedést úgy valósítja meg, hogy a le- és fellépő kisebbik érték után a lelépéseket követő fellépések mindig az eredeti, kezdő hangra ugranak vissza. Ezzel önkéntelenül is két párhuzamos dimenziót, kvázi rejtett polifóniát hoznak létre: egy, az eredeti modell e hangjainak megfelelő ereszkedő hangsort, illetve egy felső, orgonapont-szerű réteget. Bár e variáns nem tartja meg az eredeti modell lépésarányait, azonban az annak logikájával rokonságban áll. Ezért ez esetben is, akárcsak a kromatikus variánsnál, következetesen az alapképlet jelölését egészítem ki: *(β)βγsub*. A *sub* jelölés jelen esetben a – konstans és változó – rétegre bomló modell változó dimenziójára utal.

10.18132/LFZE.2020.10

Végül, de nem utolsósorban kitérek a Rahmanyinovnál rendkívül gyakori, és a dolgozat utolsó fejezeteiben bemutatásra kerülő művekben is nagy szerepet játszó kromatikus struktúrák, valamint a *(β)βγ* fentiekben bemutatott szabályszerűségeinek egy általam megfigyelt, említésre méltó kontaktusára. A kromatikus szerkesztés és a *(β)βγ* képlet kapcsolata nem merül ki két, egymástól független kompozíciós technika párhuzamos alkalmazásában. A kettő között ugyanis felfedeztem egy mélyebb összefüggést is: amennyiben két, kis terc távolságra lévő, kromatikusan ereszkedő hangsor alsó és felső szólamának egymást követő elemeit hangonként felcserélem, az két egészhangú, egymást keresztező *(β)βγ* modellt fog eredményezni. Itt megjegyzem, hogy ez nem egy konkrét, a dolgozatban elemzett művekben előforduló mozzanat, azonban rendkívül szemléletes példája a kromatikus struktúrák és a *(β)βγ* együttes alkalmazásában rejlő lehetőségeknek.

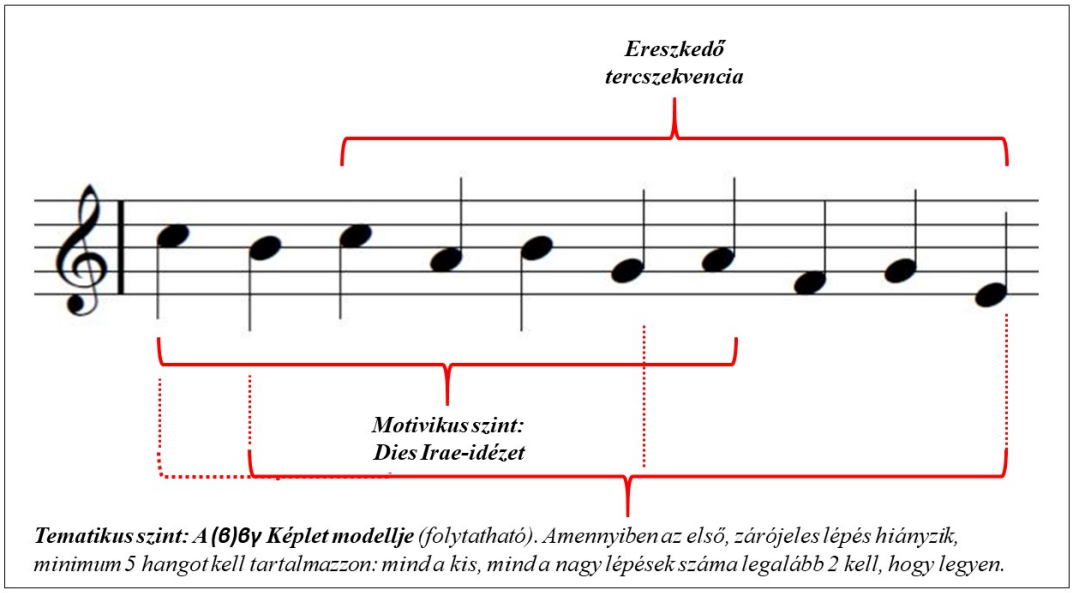


2. ábra: ereszkedő terckromatika és azzal enharmonikus, ellenpontozó egészhangú *(β)βγ* képlet

3.4. A *sequentia frequentissima* tematikus és motivikus szabályszerűségei

E hangkombináció, mint ereszkedő tercek szekvenciája, számos korábbi szerző műveiben is megfigyelhető, mint technikai gyakorlat, vagy a modulációt elősegítendő; azonban Rahmanyinov következetesen, egyenrangú hanglépésekből álló modellként kezelte e hangkombinációt. A szerző találkozásai a gregorián énekkel, valamint későbbi, korábban idézett személyes megnyilatkozása okán arra a következtetésre jutottam, hogy Rahmanyinov az ereszkedő tercek szekvenciájának egyszerű struktúrájú hangközlépéseivel egy olyan, tematikus tulajdonságokkal rendelkező alkotói modellt hozott létre, melyet az e képletbe tökéletesen asszimilálható *Dies irae* dallama révén motivikus szintre emel. E tematikus-motivikus rétegekben egyaránt megnyilvánuló hangkombinációt *sequentia frequentissim*ának (állandóan visszatérő sequentiának) neveztem el.

10.18132/LFZE.2020.10



3. ábra: A *sequentia frequentissima* tematikus és motivikus szintjeinek egymásra vetítése

A fenti ábrához a következő magyarázatot fűzöm: motivikus szintű, egyértelmű *Dies irae* idézetként kezelem Rahmanyinovnál a gregorián ének egymást követő első *A)* négy, illetve *B)* első hét hangjának alkalmazását. Az *A)* esetben csak akkor számítom idézetnek, ha a hangközlépések (kis szekund - kis terc) megegyeznek az eredeti sequentia lépésarányaival, valamint mind a négy hangja egyenlő hosszúságú. A hét hangot alkalmazó *B)* esetben elegendő a kezdő (szekund) le- és fellépések, majd a szekundonként ereszkedő tercek jelenléte, mértéküktől függetlenül. Egy adott rahmanyinovi dallamsor további, motivikus réteget feltételező tulajdonsága, hogy az adott motívum *(β)* lépésének első hangja az ütem súlyos részére essen. A motivikus szint további feltétele, hogy az adott frázis ne egy nagyobb zenei folyamatba integrálva, hanem önállóan, világosan elkülönítve jelenjen meg.

Nem motivikus *(β)βγ* modellként (tematikus réteg) tekinthető, ha *A)* az első, zárójeles hanglépés hiányzik, de legalább öt, sorrendben megszólaló hangot tartalmaz, illetve *B)* ha az első hanglépést tartalmazza ugyan, de a motivikus szint egyéb, fenti kritériumainak nem felel meg.

A fentiekből következik, hogy minden motivikus szintű megnyilvánulás egyben tematikus *(β)βγ* alkalmazásnak is számít, viszont nem minden *(β)βγ* modell vehető motivikus szintű (tudatos) *Dies irae* utalásnak.

10.18132/LFZE.2020.10

E fejezetben ismerettem a *(β)β* képlet jellemzőit, és annak tipikus megnyilvánulásait. A *sequentia frequentissimá*t két rétegre bontva bemutattam annak tematikus és motivikus szintjét: előbbi a *Dies irae* hanglépéseivel rokon ereszkedő hangok *(β)βγ* képlete, utóbbi pedig a gregorián dallamtöredék a fenti kritériumoknak megfelelő, motivikus alkalmazására utal. Mindezek mellett természetesen le kell szögezni, hogy egy zeneszerző a legtöbb esetben olyan intuitív hatás alatt alkot, melynek következtében lehetséges, hogy csak később, egy adott mű, vagy műrészlet megírása után identifikálhatóak bizonyos szerkesztési elvek. Az adott szabályszerűségek meghatározása tehát nem minden esetben előzi meg az alkotás folyamatát, számos alkalommal sokkal inkább annak következményeként tekinthetünk rá.

10.18132/LFZE.2020.10

4. RAHMANYINOV EGY DALLAMTÖREDÉK BŰVÖLETÉBEN: A KEZDET

4.1. Az Op. 3-as cisz-moll prelűd, mint a *sequentia frequentissima* első példája

A korábbi fejezetekben már részletesen értekeztem Rahmanyinovnak a végzethez és a fatalizmushoz való vonzódásáról, és ennek életrajzi vonatkozásairól. Személyiségének ezen rétege azonban fokozatosan alakult ki: a létezés elvont, misztikus rétegeivel már fiatal éveiben kapcsolatba került. Ennek a mentalitásnak a zenei megnyilvánulásait az előzőekben a *(β)βγ* képlet formájában kapcsoltam össze a gregorián *Dies irae* dallamának kezdő hangjaival. E motívumnak a kiteljesedése és összegzése utolsó darabjában, a következő fejezetben vizsgált *Szimfonikus táncok*ban, azon belül is annak utolsó tételében öltött testet. Kizárólag a *Szimfonikus táncok* elemzése azonban csupán e rejtélyes kötődés konklúziójának, végső megnyilvánulásának bemutatása lenne. Ezért előtte, ebben a fejezetben megvizsgálom e szélsőségesen „végzet-központú" életszemlélet zenei gyökereit. Míg a következő rész a *vég*et, és ezzel együtt a szintézist tárgyalja, e fejezet kulcsszava a *kezdet* lesz.

Ennek a *kezdet*nek a megtalálását a szerző életművének korai darabjaiban való elmélyedés előzte meg, beleértve az opus szám nélküli alkotásokat is. Kutatómunkám során azt vizsgáltam, hogy melyik az a legkorábbi Rahmanyinov-mű, melyben egyértelműen és kétséget kizáróan megfigyelhető a *(β)βγ* képlet alkalmazása, illetve azt, hogy az adott darab rendelkezik-e olyan, egyéb sajátos komponensekkel, melyeknek jelenléte a *Szimfonikus táncok* vizsgálatának másodlagos szempontjaival összefüggésbe hozható.

Kutatásaim eredményeként arra a megállapításra jutottam, hogy Rahmanyinov 1892 előtt feltételezhetően nem alkalmazta egyértelműen a *(β)βγ* , vagy azzal rokon hanglépéseket.[67] Az első mű, melyben e képlet egyértelműen felfedezhető, az Op. 3. *Morceaux de Fantaisie* sorozat második darabja: a cisz-moll prelűd.

---

[67] Néhány tanulmány – köztük legfőbb helyen Vincent Pallaver e témában íródott (és egyébként Rahmanyinov *Dies Irae*-t tartalmazó műveinek listázása szempontjából rendkívül hasznos) tanulmánya – a cisz-moll prelűd előtt egy évvel komponált *Rosztiszláv herceg* című szimfonikus költeményt jelöli meg a *Dies irae* rahmanyinovi életműben való első megnyilvánulásaként. Ez a megállapítás véleményem szerint több szempontból is kétséges. Egyrészt, mint arra a korábbi fejezetekben rámutattam, nincs rá teljes bizonyítékunk, hogy Rahmanyinov a századforduló előtt ismerte a sequentia dallamát, vagy annak töredékét. A korai művei – köztük a jelen fejezetben tárgyalt cisz-moll prelűd –

10.18132/LFZE.2020.10

E darab azért is tekinthető primer „*(β)βγ*-mérföldkőként", mert a képlet alkalmazásának szempontjából egyértelműen elkülönül a *Morecaux de Fantaisie* többi darabjától, melyekből ez, a későbbi opusokban egyre sűrűbben felbukkanó hangkombináció még hiányzik.

Rahmanyinov 1892-ben, miután befejezte tanulmányait a Moszkvai Konzervatóriumban, a nyarat a várostól nem messze, egy gazdag földesúr, Ivan Konovalov vidéki birtokán töltötte. Ebben az időszakban komponálta cisz-moll prelűdjét, melyet első alkalommal egy kiállítás keretében adott elő több más szerző darabjával együtt Moszkvában. A korabeli kritikák kiemelték Rahmanyinov prelűdjét, melyről úgy nyilatkoztak, hogy „nagy lelkesedést váltott ki".[68] A művet – később Csajkovszkij is elismerően nyilatkozott róla – konzervatóriumi zeneszerzéstanárának, Anton Arenszkijnek dedikálta (csakúgy, mint a teljes sorozatot)[69].

A mű elemzésének folyamán azt a megállapítást tettem, hogy Rahmanyinov feltehetőleg a cisz-moll prelűd komponálásakor talált rá a *(β)βγ* hangkombinációjának hosszan alászálló, a darab hangulatában és dallamaiban *quasi lamentatio*-ként megszólaló kompozíciós lehetőségre.

A *(β)βγ* képlet Rahmanyinov e korai művében egy másik aspektusból is rendkívül jelentős mozzanat. Az előző fejezetben már tárgyaltam Rahmanyinov találkozását a *Dies irae*-t tartalmazó alkotásokkal. E művekkel való megismerkedése azonban jóval a cisz-moll prelűd megírása utáni időszakra: a századfordulóra, és az azt követő évekre tehető. Mindebből következik, hogy a *Dies irae* motívuma az általam *sequentia frequentissimá*nak nevezett, és a cisz-moll prelűdben első alkalommal egyértelműen testet öltő zeneszerzői modellel összhangba kerülve, az 1900-as évektől kezdve fokozatosan épült be a komponista zenei nyelvezetébe, és vált annak folytonosan visszatérő elemévé.

---

esetében ingoványos talajra tévedhet a minden négyhangos tématöredékben konkrét és motivikus színtű *Dies irae*-idézetet feltételező lelkes zenei felfedező. Bár a *Dies irae*-idézet elvetendő, de a vele dallami, és absztrakt jelentésbeli rokonságban álló *(β)βγ* képlete feltételezhető lenne, azonban a *Rosztiszláv herceg* ezen szakaszainak alapos megvizsgálása után arra a megállapításra jutottam, hogy a műben ezen értekezések által megjelölt motívumtöredékekben a *Dies irae*, illetve a *(β)βγ* modelljének jelenléte két okból nem megerősíthető: egyrészt, mert az adott hangkombinációk a műben megjelenő, a *sequentia frequentissimá*nak sem tematikus, sem motivikus szintjével nem rokonítható melodikus anyagok fejlesztései, másrészt azok a 3. fejezetben, a 2.ábrán szemléltetett *(β)βγ - Dies irae* összefüggések szabályrendszerének meg nem felelnek. Ezen okokból kifolyólag a *sequentia frequentissima* mind tematikus, mind motivikus szintjének jelenlétét a *Rosztiszláv herceg* című műben nem verifikálom.

[68] Max Marrison: *Rachmaninoff. Life, Works, Recordings.* (London: Continuum, 2005). 47.

[69] Az ajánlás a Boosey and Hawkes által kiadott *Serge Rachmaninoff: Piano Compositions, Vol. 3.* kottájában fel van tüntetve.

10.18132/LFZE.2020.10

A darab elemzése azonban nem merülhet ki egyetlen képlet – bármilyen jelentős is az adott kontextusban – kimutatásában. Ezért a következőkben közelebbről és részletesen megvizsgálom a művet, kiemelve egyes témáinak, harmóniáinak sajátosságait.

A mű kapcsán, a *sequentia frequentissima* megjelenésén túl, egy másik mozzanatra is szeretném felhívni a figyelmet. Az első részben tárgyalt kulturális kontextus egyik legfőbb zenei megnyilvánulása Rahmanyinovnál – a liturgikus dallamok, dallamtöredékek műveibe való integrálásán túl – a harangok hangja. Oskar von Riesemann így emlékszik vissza Rahmaninyov harangzúgás iránti rajongásáról:

> Egyik legkedvesebb gyermekkori emlékem a Szent Szófia katedrális harangjainak négy hangja, gyakran hallottam, mikor nagymamám templomi liturgiákra vitt be a városba. A harangok varázsosan szóltak. A négy hang újra és újra ismétlődő témát alkotott, négy ezüstös, síró hang, mely mint egy fátyol lebegett. Mint könnyek, mindig ez jutott eszembe.[70]

Mint azt a következő fejezetben látni fogjuk, a szerző szimfonikus műveiben számos esetben alkalmazott harangjátékot, az ebben rejlő akusztikai és művészi lehetőségeket azonban saját szeretett hangszerén, a zongorán aknázta ki a legalaposabban. A zongora, mint húros, és kalapácsai révén egyben ütős hangszer is, szerkezetéből és hangzásából adódóan kiválóan alkalmas a harangok zúgásának imitálására. Rahmanyinov az 1. zongoraversenyétől kezdve folyamatosan visszatér ehhez a kompozíciós eszközhöz, többek között itt, a cisz-moll prelűdben is. E műben azonban a harangok hangja még nem a nosztalgikus érzések zenei lenyomata, hanem a kulturális kontextus kézzel fogható, jelen idejű megnyilvánulása. A komponista zongoraműveit hosszasan és kimerítően tanulmányozva arra a megállapításra jutottam, ahogy Bartók kapcsán a zongora ütőhangszerként való kezeléséről beszélnek, Rahmanyinov esetében a zongora, mint *harang* jelenik meg. Az orosz műzenei tradícióban nem idegen a harangok használata és hangzásának imitációja, ennyiben ez nem rahmanyinovi sajátosság. Gondoljunk csak Csajkovszkij *1812* nyitányára, Muszorgszkij *Borisz Godunov* és *Hovanscsina* című operáinak harangjaira. Sőt, Muszorgszkij az *Egy kiállítás képei*-ben a harangok zongorán történő megszólaltatását is bemutatta. Rahmanyinovnál ez a kompozíciós elem az egész billentyűs életművén végigvonul.

---

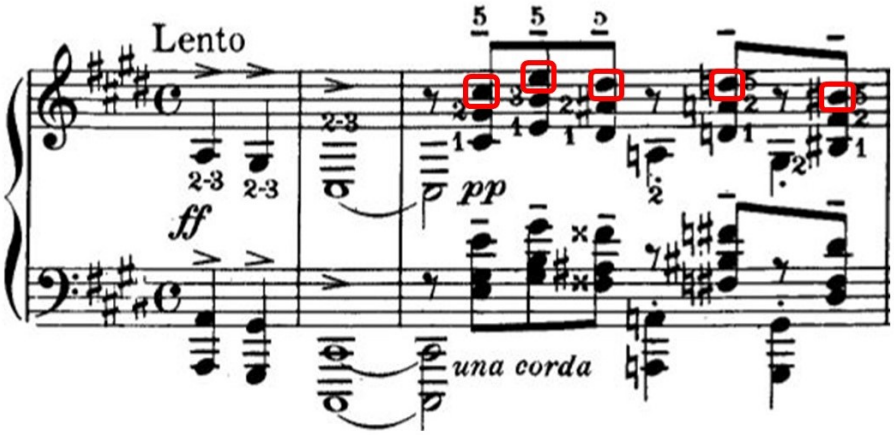
[70] Sergei Bertensson, Jay Leyda: *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music.* I.m. 184-185.

10.18132/LFZE.2020.10

A darab háromrészes, ABA formában íródott (hasonlóan a következő fejezetben tárgyalt *Szimfonikus táncok* mindhárom tételéhez). Az első, *A* formai részben már első hallásra megmutatkozik Rahmanyinov sajátos kompozíciós eszköze: úgy használja ki a zongora hangterjedelmét, hogy a művet két fő rétegre osztja: egy csupán hangmagasságában változó, de ritmikailag és dallamirányában konstans, és ezáltal monotematikus tulajdonságokat magában hordozó, alsó regiszterekben mozgó matériára; illetve egy felső regiszterekben induló, majd a B formai rész elejére fokozatosan ereszkedő, alapvetően kétféle zenei anyagból építkező témára.

Az alsó réteg monotematikus anyaga egy három hangból álló motívumra épül, mely a mű elején, a felső regiszterben megszólaló témát megelőzően, kvázi szignálként hallható.[71] Itt említem meg, hogy az alsó regiszter hangjait szándékosan kezelem témaként, arra ráerősítve, hogy a darab két fő rétege nem alá- és fölérendelt dallam-kíséret viszonyaként, hanem egyenlő, párhuzamosan futó tematikus anyagként kezelendő.

A felső réteg témája két sajátos komponensből tevődik össze. Az első hangcsoport vizsgálata során arra a megállapításra jutottam, hogy a hangok összessége egy tonikai *Cisz* fókuszpont köré épülő, *C*-től *E*-ig terjedő kromatikus struktúrát rajzol ki.



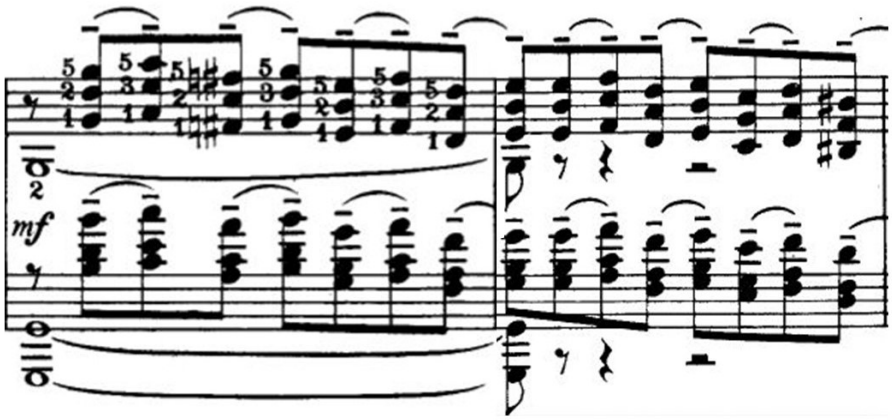
9. kottapélda: A cisz-moll prelűd első ütemei

[71] Ez a magányos, fortissimo *a-gisz-cisz* lépés egy pillanatra talán Chopin (szintén cisz-moll) *Fantaisie-Impromtu*-jának kezdő *gisz-cisz* lépéseit idézheti fel a hallgatóban. Azonban, míg a Chopin-mű futamai szinte elszállnak, kirepülnek a zongorából, addig Rahmanyinov prelűdjének alsó rétegében alászálló, és az egész *A* formai részben megegyező arányú (kis szekund-tiszta kvint) hangközlépései folyamatosan a kontra oktáv béklyóinak fogságában maradnak.

10.18132/LFZE.2020.10

A kottapéldában jól látható, hogy a felső szólamban megszólaló téma kezdete, és az alsó réteg ismétlődő hangjainak egyenletesen váltakozó megszólalásai imitálják a harangok zúgását.

A téma második felében érkezünk el a *sequentia frequentissima* Rahmanyinov életművében történő első megnyilatkozásához. A két ütemen át ereszkedő motívum jelentőségét növeli az a tény is, hogy e szakaszon az alsó regiszter *harangjai* elhalnak, a hallgató figyelmét ezáltal teljes mértékben a felső réteg alászálló terceire irányítva. A sűrű és nagy regiszterváltások lecsendesednek, és diatonikusan ereszkedő tercekké válnak, mint a kezdetben szélesen kilengő harang, mikor lecsendesedik.

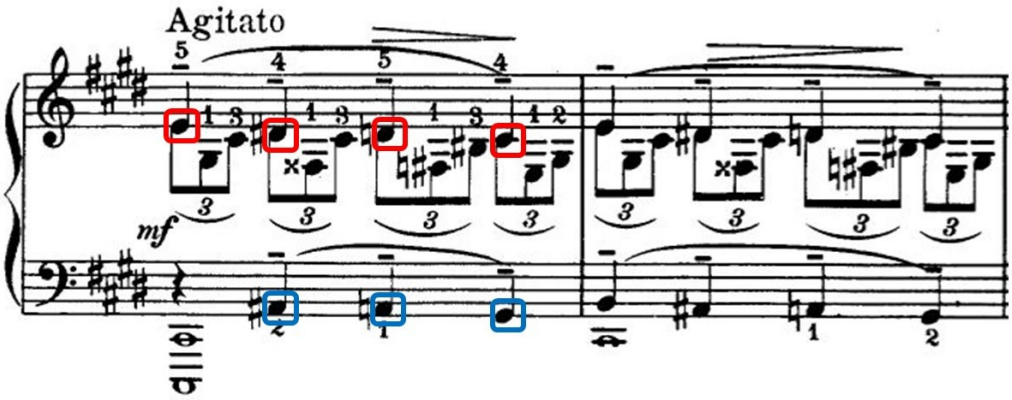


10. kottapélda: A *(β)βγ* modell első megjelenése

Az *A* formai rész az első szakasz motívumainak fokozatosan ereszkedő megismétléseivel folytatódik, az utolsó két ütemben pedig a mű legelejének szinte echo-szerű, pianissimo felidézésével zárul.

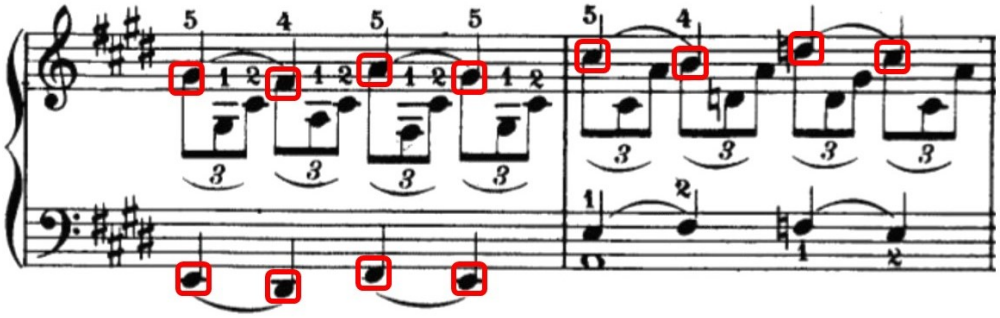
Az *Agitato* középrész szintén számos említésre méltó elemet vonultat fel. A szakaszt elindító melodikus anyag egy *e*-ről *cisz*-re kromatikusan ereszkedő dallam képében jelenik meg, mely majdnem teljes mértékben megegyezik a mű elején megszólaló motívum hangjaival. Ezzel egyidejűleg az alsó szólam paralel mozgása nem csupán a kromatikus struktúrát erősíti, de annak a dallamhoz viszonyított kvart-párhuzama – kiegészülve a középszólam hármashangzat felbontásaival – rendkívül sajátos atmoszférát teremt.

10.18132/LFZE.2020.10



11. kottapélda: A *B* formai rész

Az ezt követő szakasz szintén figyelemreméltó: a dallam a *gisz-fisz-a-gisz* hangjait járja végig. Ebben, a *B* rész folyamán többször visszatérő, és mind sűrűbben megismétlődő dallamtöredékben megfigyelhető a *(β)βγ* ellenpontja: a szekund fellépés lelépéssé válik, míg a terc lelépés fellépéssé.



12. kottapélda: A *(β)βγ* megfordítása

Ennek a megfordított *(β)βγ* képletnek köszönhető a mű tetőpontjának az elérése is, mely egyrészt megerősíti az előző fejezetben tett azon megállapításomat, miszerint e képlet számos kompozíciós és variációs lehetőséget rejt magában, másrészt összefüggésbe hozható a Rahmanyinov számára rendkívül fontos kulminációs pontokkal is. Ez a megfordított *(β)βγ* modell azért is jelentős, mert – bár teljesen más karakterrel és eltérő zenei kontextusban – az utolsó szimfonikus tánc középrészének a végén is megjelenik majd.

A tetőpont szenvedélyes, oldásokkal tűzdelt váltott kezes lefutása után, minden eddiginél teltebben és meggyőzőbben ismét megkondulnak az *A* rész *harang*jai,

10.18132/LFZE.2020.10

melyek az akkordok mixtúráinak sűrűbb felrakása miatt még az első résznél is grandiózusabbnak hatnak. Rahmanyinov egész klaviatúrát átfogó, több rétegű zongora-kezelésének szép példája a visszatérő szakasz duplázott sorokban való megjelenítése.

Szót kell ejtenünk továbbá a művet lezáró hét ütemről is. Amennyiben a cisz-moll, mint tonika – a mű karakteréből, hangulatából és a fentiekben vizsgált szimbólumaiból következően – az elkerülhetetlen végzettel azonosítható, úgy ez az akkord-sorozat egyfajta utolsó próbálkozásként is értelmezhető: a mű hangjai és témái által megtestesített alany minden „elérhető" lehetőséget megpróbál megragadni, ám végül csak az elkerülhetetlen cisz-moll marad számára. E harmónia-sorozat irányában és végső következményében fedeztem fel annak a fatalizmusnak a megnyilvánulását, melyről a harmadik fejezetben írtam. Max Harrison a műről írott soraiban ezt úgy fogalmazza meg, mint a „végzet lebegésének meghatározhatatlan érzetét", továbbá megerősíti azt is, hogy a mű „Rahmanyinov művészi jellemének egy rendkívül fontos vonatkozása".[72]

Említésre méltó a záróakkord is: legfelső szólamuk a tonika kvintjének *gisz* hangján – a domináns alaphangján – szólal meg. E hang fénye számomra ugyanazzal a tartalommal bír, mint a 15 évvel később komponált *Holtak szigete* szimfonikus költemény, és az Op. 39. no. 2. *Etudes-Tableaux* nota bene *sequentia frequentissima* hangképletével induló második darabjának *a-moll* záróakkordjai, melyeknek legfelső hangjain szintén a tonika *e* kvintjének elhaló hangja hallható. A záróakkord a domináns alaphangjának legfelső szólamba helyezése által nem csupán a harmóniai környezetből adódó elkerülhetetlen véget szimbolizálja, de egyúttal a vágy és remény is kihallható belőle. Ez utóbbi érzésvilág annak is köszönhető, hogy a tonikai hármashangzatnak ez az egyetlen közös hangja a dominánssal, e hangban ezért folyamatosan érezhető a legalapvetőbb autentikus kimozdulás lehetősége is. Ez a kvinthelyzetű építkezés egy sajátos fényt és távolságérzetet kölcsönöz az akkordnak.

E fejezetben az Op. 3-as cisz-moll prelűdön keresztül mutattam be, hogy a *(β)βγ* képlete nem csupán egy adott jelentéstartalommal rendelkező, átvett és beolvasztott motívum Rahmanyinov alkotásaiban. E korai művének témájában fedeztem fel a *sequentia frequentissima* korai, tematikus szintjének megszületését. Ennek ereszkedő

[72] Max Marrison: *Rachmaninoff. Life, Works, Recordings.* I.m. 48.

10.18132/LFZE.2020.10

tercei által testesült meg az az alkotói modell, mely a későbbiekben, a *Dies irae* hanglépéseit asszimilálva, e hangkombinációt motivikus szintre emelte.

A *sequentia frequentissima* története ebben az elemzett prelűdben megszülető tematikus szintjével veszi kezdetét, majd a *Dies irae* dallamával összefonódva, motivikus szintre emelkedve (de a tematikus rétegeket is megtartva), felvonultat olyan sajátosságokat, melyek Rahmanyinov utolsó művében, a következő fejezetben tárgyalt *Szimfonikus táncokban* összegződnek. Mivel a prelűd elemzése során a fentieken túl számos olyan egyéb, a darab egészét befolyásoló tényezőt is vizsgáltam, mint a kromatika kiemelt szerepe, vagy a tetőpont jelentősége, ezért mindezek a *Szimfonikus táncok* elemzésénél is helyet fognak kapni.

10.18132/LFZE.2020.10

5. A *SZIMFONIKUS TÁNCOK*, MINT RAHMANYINOV ÉLETMŰVÉNEK ÖSSZEGZÉSE

5.1. A mű életrajzi háttere, alkotásának körülményei, előzményei

A *Szimfonikus táncok*at megelőző 3. szimfónia 1936-ban készült el, melynek megírása után Rahmanyinov négy éven át nem komponált új művet. Ennek a hallgatásnak az egyik oka az lehetett, hogy a *Rapszódia egy Paganini-témára* sikerét leszámítva, legutóbbi nagyszabású művei – többek között a 4. zongoraverseny és a 3. szimfónia – csupán mérsékelt sikert arattak a közönség és a kritikusok körében. A több éves alkotói szünet hátterében e kudarcok mellett az a tényező is közrejátszhatott, hogy ezekben az években a művészi életét három fő tevékenységre – zeneszerző, zongorista és karmester – felosztó Rahmanyinovnak jelentős időt kellett szánnia a koncertkörutakra és lemezfelvételekre, valamint az azokra való felkészülésre. Azonban, míg korának egyik legkiválóbb zongoristájaként fényes sikereket aratott, zeneszerzői kudarcai nyomasztották. Erről a belső vívódásról 1939-ben, a *Szimfonikus táncok* megírása előtti évben így beszélt:

> Úgy érzem, mintha szellemként vándorolnék egy idegen világban. Nem tudom mellőzni a régi írásmódot, és nem tudom elsajátítani az újat. Rendkívüli erőfeszítéseket tettem a mai zenei nyelv átérzésére, de sajnos nem tud megszólítani engem.[73]

A meg nem értettségből fakadó elkeseredettség és önbizalomvesztés jól tetten érhető egy interjúban is, melyben új művéről így nyilatkozik: „Eredetileg csupán *Táncok*-nak neveztem volna, de attól tartottam, hogy az emberek azt fogják hinni, hogy tánczenét írtam egy jazz zenekarnak."[74]

Az 1939-es év nagy változás volt a szerző életében. Rahmanyinov feleségével, Nataliával többek között a világháború kitörése miatt elhagyta Európát, és Long Island-i Orchard Point-on bérelt ki egy házat barátai, így a Horowitz-házaspár és

[73] David Buttler Cannata: *Rachmaninoff and the Symphony.* (Innsbruck: Studien Verlag, 1999): 118-133.
[74] Barrie Martyn: *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor.* (Aldershot: Scolar Press, 1990). 347.

10.18132/LFZE.2020.10

Michael Fokin koreográfus közelében.[75] Az 1940-es év nyara már teendőkkel teli volt, nem csupán egy közelgő turné miatti gyakorlás foglalta le idejét, hanem hosszú évek óta újra késztetést érzett a komponálásra is. Életének egyik legintenzívebb szakasza volt ez, kora reggeltől késő estig dolgozott, csupán rövid pihenőt tartva.[76] Ormándy Jenőnek, a Philadelphiai Szimfonikusok karmesterének a következő sorokat írta:

> A múlt hét folyamán elkészültem egy új művel, melynek bemutatását természetesen Rád és zenekarodra kívánom bízni. A címe Fantasztikus táncok. Most fogok nekiállni a hangszerelésének. Sajnos október 14-én kezdődik a turném, ezért rengeteget kell gyakorolnom, és még nem vagyok biztos benne, hogy be tudom fejezni a hangszerelést novemberig.[77]

A mű végül – rendkívüli erőfeszítések árán[78] – időben elkészült. A kezdetben *Fantasztikus táncok* címet viselő kompozíció tételeinek eredetileg nevet is adott – *Dél*, *Alkony* és *Éjfél* –, ezektől azonban később elállt; a *fantasztikus* név pedig végül *szimfonikus*ra változott.[79] Mint azt Sergei Bertensson és Jay Leyda Rahmanyinovról szóló életrajzi könyvükben megjegyzik, ennek a módosításnak a hátterében feltételezhető az is, hogy Rahmanyinov időközben tudomást szerezhetett egy már létező *Fantasztikus táncok* című műről Sosztakovics tollából.[80]

A műből eredetileg egy balett verziót is készített volna, hiszen ezzel a műfajjal már 1915 körül is voltak tervei, akkor egy szkítákról szóló balettet szeretett volna komponálni.[81] Azt is érdemes felidézni, hogy a *Paganini rapszódia* balett-verziójával korábban nagy sikert arató koreográfus, Michael Fokin ebben az időszakban a közelében volt, így Rahmanyinov felvetette neki, hogy a *Táncok* struktúrája és karaktere a balett-verziót tökéletesen lehetővé tenné. Ám a további együttműködést Fokin 1942-ben bekövetkezett halála meghiúsította.[82]

Rahmanyinov számára az amerikai kontinens korábban nem adott ihletforrást, az Újvilágban – néhány átiratot leszámítva –1940-ig egyáltalán nem komponált. Az

---

[75] Robert Walker: *Rachmaninoff. His Life and Times.* (Speldhurst: Midas Books, 1980): 126.
[76] Евгения Николаевна Рудакова: *Рахманинов.* (Москва: Музика, 1982). 148.
[77] Robert Walker: *Rachmaninoff. His Life and Times.* I.m. 127.
[78] Barrie Martyn: *Rachmaninoff. Composer, Pianist, Conductor, i.m.* 347.
[79] Maria Biesold: *Sergei Rachmaninoff. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiographie.* (Weinheim: Quadriga, 1993): 395.
[80] Sergei Bertensson, Jay Leyda: *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music.* I.m. 359.
[81] Maria Biesold: *Sergei Rachmaninoff. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiographie.* I.m. 395.
[82] Robert Walker: *Rachmaninoff. His Life and Times.* I.m. 126.

10.18132/LFZE.2020.10

Orchard Point-on írott *Szimfonikus táncok* lett végül az egyetlen alkotása, melyet teljes egészében Amerikában írt.[83]

A mű bemutatójára Ormándy vezényletével 1941. január 3-án került sor Philadelphiában, és bár a premier sikeres volt, a későbbi előadásokról ez már kevésbé volt elmondható. Rahmanyinov 1943-ban abban a hitben halt meg, hogy e műve már sosem lesz oly népszerű, mint napjainkra lett. A mű második, New York-i előadásáról rendkívül negatív hangvételű kritikát közölt a *World Telegram* kritikusa, szerinte a mű csupán régi zenei fortélyok leporolása, a *Dies irae* motívumait felvonultató harmadik tétel pedig Saint-Saëns *Danse Macabre*-jának gyenge másolata. A művet elutasító hangok mellett azonban pozitív kritika is született: Olin Downes, a *Times* kritikusa így írt:

> (…) A harmadik táncban, mely a háromból a legrövidebb, a legenergetikusabb és leglenyűgözőbb, egy olyan idea kerül előtérbe, mely teljesen megszállta Rahmanyinovot az elmúlt években: a ritmusok útvesztőjében kísértő hátborzongató ősi ének, a *Dies Irae*. (…) Egy őrjöngéstől és magamutogatástól mentes melankólia és fatalizmus Rahmanyinov számtalan művében benne lakozik. (…)[84]

Ugyan a szerző a mű komponálásakor még nem volt súlyos beteg, az egész darabot átszövő tematikus anyag, a sötét tónusok és hangulatok azonban összecsengenek a szerző elmúlást megidéző szavaival: „Ez kellett, hogy legyen az utolsó felvillanásom”.[85]

A *Szimfonikus táncok* keletkezésének és hátterének vizsgálata egy említésre méltó műfaji kérdésre is ráirányította a figyelmemet. A darabot párhuzamba állítva a *Rapszódia egy Paganini-témára* című művel, arra a megállapításra jutottam, hogy Rahmanyinov életének utolsó időszakában érdekesen és rendkívül hasonló módon tért el adott apparátusokra épülő műfajoktól: míg a 4. zongoraversenyt nem egy újabb zongoraverseny, hanem a zongorára és zenekarra írott alkotás, a *Paganini rapszódia*, addig a 3. szimfóniát nem egy újabb szimfónia, hanem a *Szimfonikus táncok* követi. Vagyis Rahmanyinov megtartotta a hangszerösszeállítást, ám közben a tradicionálisan hozzájuk rendelhető műfajt megváltoztatta. Ez a „változtatás” azonban nem jelenti az adott műfaj formai kötöttségeinek teljes elhagyását. Előbbi, mely bár variációsorozat,

---

[83] I.m. 126.
[84] Sergei Bertensson, Jay Leyda: *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music.* I.m. 363.
[85] David Buttler Cannata: *Rachmaninoff and the Symphony.* I.m. 132.

10.18132/LFZE.2020.10

a mű struktúráját megvizsgálva egyértelműen felosztható három – gyors-lassú-gyors – tételre. Utóbbira pedig a gazdag hangszerelés és hangzásvilág miatt a szerző szimfónia-sorozatának folytatásaként asszociálhat a hallgató, bár a formai vonatkozások és a tánc karakterének domináló jellege miatt a *Szimfonikus táncok* a szimfónia műfajába nem sorolható be.[86] Külön megemlíteném még a háromtételes mű szerkesztési előzményét: Rahmanyinov már a 3. szimfóniában is azt a modellt alkalmazta, hogy a középső, lassú tételbe integrálta a *Scherzo*-t.

A fentiek alátámasztják azt a megfigyelésemet is, hogy Rahmanyinov utolsó két alkotásában a szimmetrikus, hármas felosztású struktúrák jelentős szerepet kapnak, nemcsak a tételek számát tekintve, de a tételeken belüli elrendezés vonatkozásában is. Ezt a megállapítást erősíti a *Szimfonikus táncok* mindhárom tételének ABA formája is.

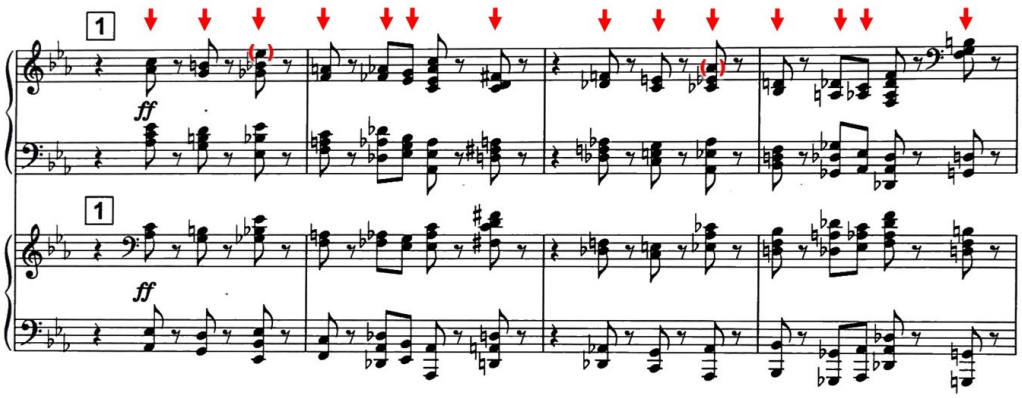
Ahogy a zeneszerző a fejezet elején idézett szövegben megfogalmazta, „nem tudja mellőzni a régit". Az élete alkonyán lévő Rahmanyinov formailag nem megújít, és a keretek szétfeszítésével sem próbálkozik, hanem visszatér a mannheimi iskola újításait megelőző, korai szimfonikus művek hármas struktúrájú szonátaformájának tradíciójához.

A korábban tárgyalt témakörökhöz legszorosabban kapcsolódó utolsó tétel motivikus sajátosságainak és összefüggéseinek elemzése előtt érdemes megvizsgálni az első két tánc fókuszpontjait is.

Az első tétel tempójelzése *Non allegro*. Ez az utasítás, melyet Rahmanyinov igen ritkán, ezen kívül mindössze négy művében – a 2. szonáta lassú tételének, illetve az Op. 33-as *Etudes Tableaux* sorozat hatodik etűdjének bevezetőjében, valamint két dalában – használt, valóban alkalmasnak tűnik a tánc feszességének visszaadásához és a téma tizenhatodok általi hármashangzat-felbontásainak érthetőségéhez. Az egész műben rendkívül fontos szerepet játszó kromatika már a tétel bevezető szakaszának harmadik ütemében megjelenik a vonósok ereszkedő kis szekundjaival. Ez az ereszkedés egyben a bevezető rész második felének előkészítése: a 10. ütemben felhangzó motívum markáns hármashangzat-építményei belső szólamainak fő mozzanatai szintén kromatikusan ereszkedő irányt rajzolnak ki:

[86] Barrie Martyn: *Rachmaninoff. Composer, Pianist, Conductor.* I.m. 347.

10.18132/LFZE.2020.10



13. kottapélda: Az első tétel bevezetőjének részlete

Ez a motívum nem csupán azért különleges, mert a darab folyamán számos alkalommal alkalmazott kromatikus szerkesztést vetíti előre, hanem azért is, mert a szerző egy korábbi életszakaszából átemelt téma ötletét szőtte bele a műbe. Ugyanis Rahmanyinov egy vázlatfüzetében már az 1920-as évek legelején megtalálható volt e témának a lejegyzése.[87]

A tétel egy másik jelentős szakasza a *Lento* jelzéssel ellátott középrész. Témájának első három hangja egy alaphangról felfelé indított moll hármashangzat-felbontás, mely a mű elején felhangzó téma megfordítása. Említésre méltó, hogy Rahmanyinov életművében egyedülálló módon e dallamot a szaxofon mutatja be, mely mögött feltételezhetően a kor Amerikájában rendkívül népszerű jazz zene hatása, illetve az amerikai komponista, Robert Russel Bennett ezirányú tanácsa[88] áll.[89] Arról a tervezett, de meg nem valósult szerzői szándékról is érdemes szót ejteni, hogy Rahmanyinov a szaxofonra írt témát eredetileg Marian Anderson híresen mély alt hangjára szánta[90], melynek sötét színe még komorabbá tette volna a művet. Az instrumentális módosítást feltehetőleg Bennett tanácsára tette.

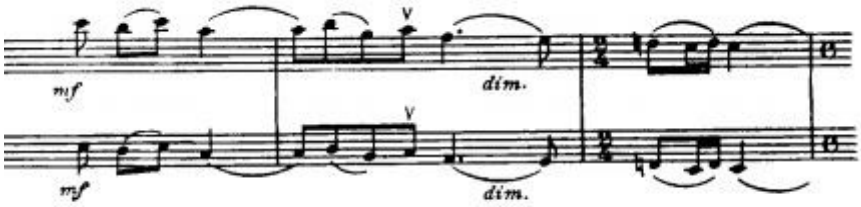
A középrész egy további fontos tulajdonsága a cisz-moll tonalitás, mely a c-moll alaphangnemtől kis szekund távolságra található, ezáltal a kromatikus vonatkozás nem csak a motívumokon belül, hanem a tétel nagyobb egységeiben is megjelenik. A c-moll és cisz-moll közötti összekötő kapocs e tétel esetében az átvezető részben, a c-

[87] Barrie Martyn: *Rachmaninoff. Composer, Pianist, Conductor.* I.m. 349.
[88] I.m. 350.
[89] Ezen kívül meg kell említenem még George Gershwint, aki ugyan a *Szimfonikus táncok* írásakor már nem élt, azonban – lévén jó barátságban Rahmanyinovval – a korábbi években igen nagy hatással volt rá. Erről tanúskodnak a *Paganini rapszódia* egyes részletei is.
[90] http://www.kennedy-center.org/artist/composition/3768

10.18132/LFZE.2020.10

moll VI. fokaként felhangzó Asz-dúr felbontás, mely az azt követő figuráció *Esz* hangjának feloldásával a cisz-moll dominánsává értelmeződik át. A középrész hangneme azért is figyelemre méltó, mert szoros hangnemi kapcsolatban áll a harmadik tétel középső szakaszával, melynek tonalitása a cisz-moll enharmonikus dúr párja, a Desz-dúr lesz.

Bár az első két tételben a *sequentia frequentissima* még nem tekinthető teljes zenei szakaszokat átszövő matériának, a középrész végén, a mű folyamán először – mintegy előrevetítve a végső táncot – félreérthetetlenül felhangzik a hegedűkön a *(β)βγ* hangkombinációja:

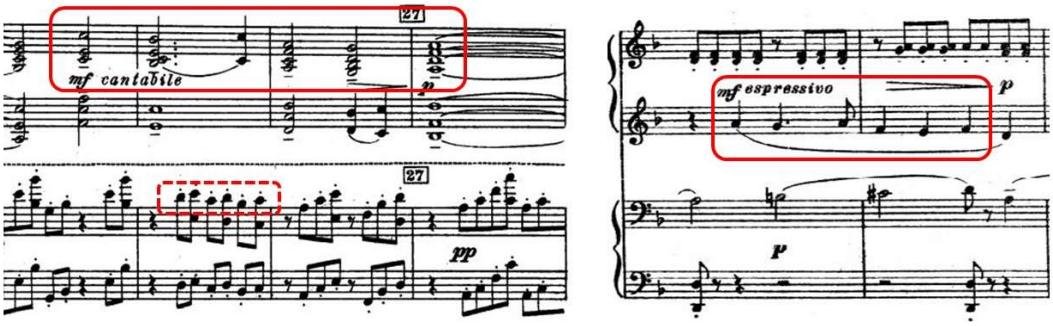


14. kottapélda: a *(β)βγ* képlet az első tétel végén

Ezt a témát a tétel végén ismét a hegedűkön hallhatjuk (valamint párhuzamosan ennek diminuált változatát a hárfa, a zongora és a harangjáték szólamaiban). Azonban a téma ebben a szakaszban már nem csupán a *(β)βγ* lépéseit hordozza magában – mint azt a bevezetőben az 1920-as jegyzetfüzet kapcsán említettem –, hanem egyúttal visszaemlékezésként is értelmezhető, hiszen a dallam maga az 1. szimfónia nyitótételének felidézése:[91]

[91] Maria Biesold: *Sergei Rachmaninoff. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiographie.* I.m. 396.

10.18132/LFZE.2020.10



15. és 16. kottapéldák: A *Szimfonikus táncok* első tételének lezáró szakaszának kezdete, illetve az 1. szimfónia főtémája

A fenti példa alapján jól látható, hogy a *Szimfonikus táncok*, mint Rahmanyinov utolsó műve, nem csak kései alkotásai stílusjegyeinek hordozója, hanem, ahogy David Buttler Cannata is rámutat, a gyökerekhez és Oroszországhoz való visszatérés nosztalgikus vágyaként is értelmezhető.[92] Ezt a feltételezést szándékozik alátámasztani a mű további lényeges elemeinek vizsgálata is.

A második tánc keringő-szerű ritmikája és karaktere már a tempójelzésben egyértelművé válik: *Andante con moto* (*Tempo di valse*). Megjegyzem, hogy ez a zenei szerkezet nem kifejezetten jellemző és gyakori mozzanat a szerző műveinek sorában. Fiatal éveiben írt *Morceaux de Fantaisie* ciklusának *Serenade* című záró darabja mind tempójában, mind karakterében rendkívül közel áll ehhez a tételhez, így megerősítve a nosztalgikus érzetek jelenlétét. (E műfajban megemlíthető még az Op. 10-es *Morceaux de Salon Keringő*je, illetve az Op. 17-es két zongorára írt *Szvit* második tétele, de ezek a korábbi opuszok karakterüket tekintve már távolabb állnak az Op. 45 második táncától.) A tétel egy másik fontos jellemzője, hogy harmóniai sokszínűsége ellenére a melodikus komponensek mennyisége kisebb, ezáltal a tematikus struktúra kevésbé összetett. Sötét tónusainak ellenére, a tánc viszonylagos „könnyedsége" mögött egy „szükséges" zeneszerzői eszköz is sejthető: a két szélső – és kiváltképp a soron következő – tétel komplexitásából fakadó információ-többlet olyan figyelmet követel a hallgatótól, mely fenntarthatatlan lenne egy intenzíven változó és összetett középső tétel esetén. Ezen felül, a keringőritmus elringató karaktere után a harmadik tánc kontrasztja teremti meg azt az atmoszférát, melyben a szerző maximálisan érvényre tudja juttatni mondanivalóját. (Megjegyzem: a keringő az orosz szépirodalomban és zenében is nagyon sokszor a nosztalgia metaforája is.)

[92] David Buttler Cannata: *Rachmaninoff and the Symphony*, i.m., 132.

10.18132/LFZE.2020.10

6.2. A harmadik tánc tematikus és motivikus sajátosságai, összefüggései

A harmadik tánc elemzéséhez három olyan fő fókuszpontot jelöltem ki, melyeknek külön-külön való megjelenése ugyan nem tekinthető specifikusnak, együttes alkalmazásuk azonban egy sajátos zenei nyelvezetet tár elénk:

1. A *sequentia frequentissima* alkalmazása
2. kromatikus és
3. monotematikus szerkesztés

A fenti három kompozíciós elem együttes megjelenésére úgy tekinthetünk, mint Rahmanyinov egyik legfőbb zenei „névjegyére", melynek első, komplex és kézzelfogható megnyilvánulását a cisz-moll prelűdben fedeztem fel, és amely a *Szimfonikus táncok*ban, e nagyszabású, utolsó művében, s azon belül is a végső táncban teljesedik ki a legegyértelműbben. Rahmanyinov *sequentia frequetissimá*járól az előző fejezetben már részletesen írtam, a szempontok sorában ezért is ez került a legelső helyre. Ehhez társítottam két további fókuszpontot – a kromatikus és monotematikus struktúrákat –, melyek az elsővel számos esetben szoros összefüggésben vannak. Bár e vonatkozásoknak a teljesség igényével való vizsgálata egy külön dolgozatot érdemelne – Blair Allen Johnston többek között ezen aspektusokról részletesen és kimerítően értekezik disszertációjában[93] –, a *sequentia frequentissimával* való részleges összefüggésük miatt jelen tanulmányban is fontos szerepet kapnak.

A tánc 11 ütemes *Lento Assai* bevezető szakasza egy markáns, zenekari tutti D oktávval indul, melyet az ütem második felében a vonósok és a fafúvósok egy részének terc-kvint megszólalása egészít ki dúrrá. Ennek a fanfár-szerű kezdésnek az ünnepélyes hangulata már a harmadik ütemben elmosódik, ahol a fuvolák és az oboák egy háromütemes dallamban mutatják be az *(β)βγ* modelljére épülő témát. Ezt a legfelső szólamban hallható képletet Rahmanyinov a félhangonként ereszkedő alsó szólamokkal egészíti ki. A szakasz kvinttel lejjebb, sötétebb moll-színezettel, de azonos arányokkal és struktúrával megismétlődik a 6–10. ütem között. A bevezető

[93] Blair Allen Johnston: *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*. PhD disszertáció, University of Michigan, 2009. (Kézirat).

10.18132/LFZE.2020.10

szakaszt vizsgálva arra a következtetésre jutottam, hogy ezen ütemekben *(β)βγ* képletet és az ereszkedő kromatikus szerkesztést állítja párhuzamba Rahmanyinov.

Az átvezető szakasz a 12. ütem *Allegro vivace* utasítása alatt veszi kezdetét. Első felét szintén a kromatikus figurációk uralják, melyek között a mélyvonósok vetítenek előre egy, a tánc kohéziójában és egyúttal szakaszhatárainak elkülönítésében később fontos szerepet játszó zenei anyagot, melyet a következőkben, a könnyebb érthetőség érdekében *töredék-téma*ként jelölök. Ez a rövid, hat hangos „szignál" azért is figyelemreméltó, mert nem csupán ebben a formájában, de első és második fele külön-külön, a tétel számos pontján – közbevetett zenei gondolatként és hosszabb szakaszokat összefűző elemként egyaránt – önállóan is megjelenik.

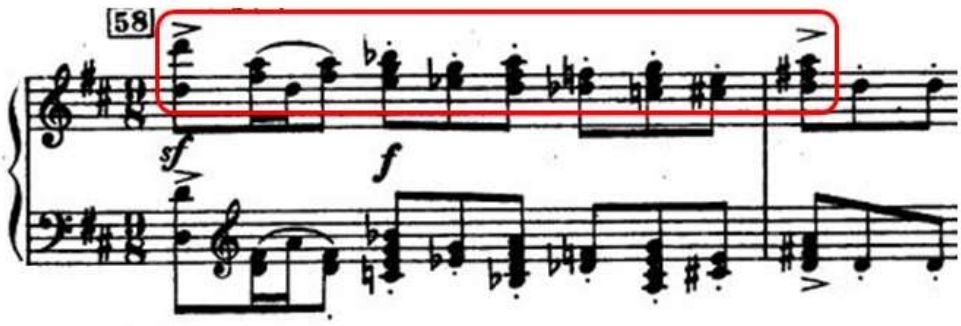
17. kottapélda: A *töredék-téma*

Az átvezető rész második felében 12 harangütést hallunk. Ez a zeneszerzői fogás azért figyelemreméltó, mert egyszerre utal két, a korábbi fejezetekben tárgyalt lényeges elemre. A harangütésekből egyrészt kihallható a szülőföld, Oroszország és a templomok harangjai iránti nosztalgia. Másrészt – figyelembe véve a mű ezen szakaszát körülvevő *Dies irae* idézeteket – ugyanilyen erősen utalhatnak e harangütések a vég, az elmúlás jelzésére, a 12 ütés a szerző által végül elhagyott *Éjfél* tételcímre és halottakért zúgó lélekharangra is.

Az igazi, az utolsó „tánc", a *Danse Macabre* a 30. ütemben kezdődik. Témájának indítása (D oktáv, majd terc és kvint együtt), majd a *(β)βγ* képletbe foglalt süllyedő kromatikus struktúra a tétel kezdetének erősen diminuált, sűrített változata. Ezt a témát a továbbiakban I. témaként fogom jelölni. Külön kiemelném, hogy ezen ereszkedő

10.18132/LFZE.2020.10

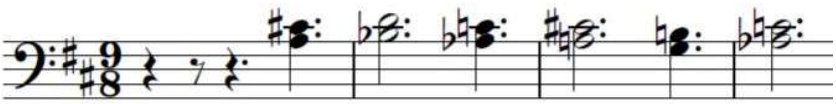
szekvenciát úgy valósítja meg Rahmanyinov, hogy a legfelső szólam lépései fríg hangsort adnak ki.[94]



. 18. kottapélda: A harmadik tétel I. témája

A 124. ütemig tartó, zömében 9/8-os metrumú, 6/8-os betoldásokkal tűzdelt *A* formai rész további, rövidebb szakaszokra osztható. Az *(β)βγ* képletből, a *töredék-témákból* és azok variánsaiból, valamint ereszkedő kromatikus struktúrákból építkező első szakasz az 50. ütemig tart, az új anyag kezdetét az első átvezető rész óta először megjelenő, ismét mélyvonósok által megszólaltatott *töredék-téma* is megerősíti.

Az 50. ütemben induló következő szakasz egy új anyagot mutat be. Míg az előzőekben az *(β)βγ* képlet és a kromatikus struktúrák egymással párhuzamosan zajlottak, e részben Rahmanyinov ötvözi e két fókuszpontot, létrehozva ezzel az *(β)βγ* kromatikussá diminuált variánsát. Vagyis: az eddig kis/nagyszekund fellépés – terc lelépés arányai kisszekund fellépés – nagyszekund lelépés arányokká csökkentek. E modellváltozatot a 3. fejezetben *(β)βγdim* néven jelöltem meg.



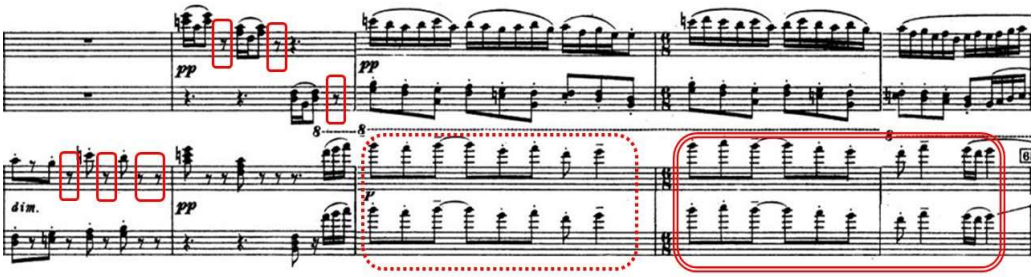
19. kottapélda: A *(β)βγdim* képlet

[94] E gyakran visszatérő hangsor sajátos dallami-harmóniai színezetet kölcsönöz Rahmanyinov számos művének. Rahmanyinov és a fríg hangsor szoros kapcsolatának mélyrehatóbb elemzését lásd Blair Allen Johnston *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff* című, már korábban hivatkozott disszertációjában.

10.18132/LFZE.2020.10

Ez a variáns a tánc *B* formai részében fog nagy szerepet kapni, csak úgy, mint az ezt követő, 65. ütemben induló rész hegedűkön és brácsákon felhangzó új melodikus anyagai, melyre a mélyvonósok *(β)βγ* válaszait hallhatjuk.

A 79. ütemben érkezünk el a mű azon részéhez, mely nem csupán zenei, de életrajzi szempontból is jelentős: ezen a ponton egészül ki a *(β)βγ* képlet azokkal a hangokkal, melyeknek köszönhetően már motivikus *Dies irae* idézetként értelmezhetőek a képlet hangjai. Rahmanyinov életművében a harmadik szimfonikus tánc 79. üteme az a pillanat, amikor a szerző a gregorián sequentia teljes első két strófáját megidézi. Ezzel a *sequentia frequentissimá*nak nem csupán motivikus szintjét prezentálja, de egyben – a második strófa bemutatásával – túl is lépi azt. Azt a feltevést, hogy erre pillanatra a szerző is kiemelt figyelmet kívánt fordítani, véleményem szerint az is nyilvánvalóvá teszi, hogy a tánc *Allegro vivace* szakaszának konstans zenei-ritmikai szövete ezelőtt a mozzanat előtt, betűzdelt nyolcad szünetek által meg-megszakad. Ezen apró és váratlan szünetek olyan várakozó feszültséget teremtenek, hogy nem lehet nem felkapni a fejet és rácsodálkozni a szüneteket követő váratlan, de ugyanakkor nem ismeretlen dallam megkapó és kísérteties egyszerűségére. (Gondoljunk csak a 3. zongoraverseny *attaca* finálájának jelentőségteljes és határozott indítását, vagy a 3. szimfónia finálájának fúgáját megelőző generálpauzákra.)



20. kottapélda: A *Dies irae* teljes első sorának idézése (az első sor második fele duplán bekeretezve), és az ezt előkészítő, beékelt nyolcad szünetek

A *Dies irae* háromütemes idézetét a 82–83. ütemek I. témájára válaszoló *töredék-témája* követi, majd a teljes folyamat terccel lejjebb megismétlődik.

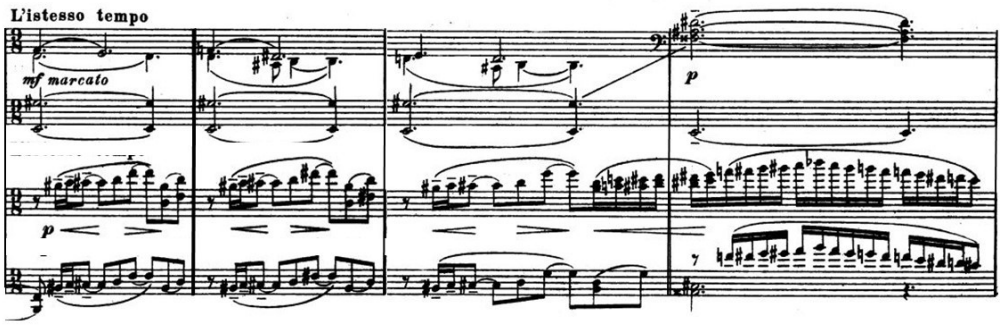
E szakasz ritmikájának vizsgálata közben egy másik említésre méltó megfigyelést is tettem: a *Dies irae* teljes első két szakaszának megjelenésekor az ütemek első háromnyolcados csoportjainak utolsó nyolcada át van kötve a következő csoport első

10.18132/LFZE.2020.10

nyolcadára. Erre az elsőre csupán ritmikai játéknak tűnő mozzanatra, a mű végén megszólaló, a *Vesperás*ból származó saját *Alleluja* dallam felidézésének vizsgálatakor még vissza fogok utalni.

A tánc 90. ütemtől a 114. ütemig tartó szegmense zömében az előző részben bemutatott zenei anyagok variánsaiból, valamint a kis hármas csoportokat uraló átkötésekből áll, melyek a páratlan lüktetést megbontva, betoldott negyedek érzetét keltik. A 114. ütemtől, az *A* rész zenekari tutti finálájának hemioláit követő fokozatos ritmikai sűrítés, majd az átkötések hosszú-rövid és rövid-hosszú játéka az alaphangnemtől felfelé nagyszekund távolságra lévő E-dúr győzelmét, és ezzel együtt a tánc első tetőpontját hozza el.

A 124. ütemtől a darab elejéről ismert *Lento assai* szakasz vezeti fel a 133. ütemben kezdődő átvezető részt. A 151. ütemig tartó szakaszt a *(β)βγdim* modell, és az ezzel párhuzamosan, mintegy ellenpontként megjelenő kromatikus fellépésekkel induló témák uralják, melyekben az *A* rész második feléből már ismert átkötött három nyolcados csoportok, valamint a töredék-téma idézete is jelen vannak. Ezeket a témacsoportokat a vonósok, valamint később a hárfa *glissando*ival kisért fuvolák kromatikus passzázsai kötik össze.



21. kottapélda: a *(β)βγdim* képlet és a töredék-témából származó ellenpont

A 151. ütemben kezdődő középső, *B* formai rész új témáját a basszusklarinét mutatja be. A 162. ütemben az új témát a kürtökön halljuk, a fafúvósokon ismét megjelenő, és a *B* rész egészére jellemző kromatikus figurációkkal kiegészítve. Karakterét és melodikus sajátosságait tekintve e szakasz számomra a 30 évvel korábban komponált *Holtak szigete* vágyakozó *Élet-témá*jának időskori, lemondó és borús hangvételű változata. A középrész teljes zenei anyaga ennek a témacsoportnak a kétszeri bemutatása. Az első tánc kapcsán korábban már említettem e középső

10.18132/LFZE.2020.10

szakasz Desz-dúr tonalitását. Ez a hangnem (enharmonikus moll párjával, a cisz-mollal, mely többek között az előző fejezetben tárgyalt prelűd hangneme is) rendkívül jelentős szerepet tölt be Rahmanyinovnál. Blair Allen Johnston tanulmányában a Desz-dúr hangnemet Rahmanyinov késői műveinek szerkezet-összetartó kapcsaként, a mű alaphangnemére való tekintet nélküli nyomatékosító elemként említi. Ezt a megállapítást a most vizsgált utolsó tánc Desz-dúr középső szakasza is megerősíti, mely a kvintkörön a D-dúrtól legtávolabb lévő hangnem.[95]

A tánc a 204–208. ütem között éri el második tetőpontját. A 208–234. ütemig tartó átvezető szakasz legjelentősebb pillanata a 215. ütemben kezdődő fokozás, melynek fel- és lelépések váltakozásából építkező témája értelmezhető a már korábban, a cisz-moll prelűd tárgyalt *(β)βγ*-megfordításként: a 219. ütemig tartó szakaszban mindvégig a fellépések a nagyobbak, mely fokozatos emelkedést eredményez. A fordulópont a 219. ütemben érkezik el: a dallam ekkor már a hamarosan bekövetkező visszatérés vonzásába kerülve kezdi meg kromatikus süllyedését.

A visszatérés első szakaszát az I. téma és a töredék-téma váltakozásai, illetve változatai uralják. A 265. ütemben, a tánc folyamán először pontozott negyedekké augmentált formában, a trombitákon hallható a *sequentia frequentissima* négy hangja, kétszer egymás után. A tánc végső kibontása három fő szakaszból áll. Az első, a 298. ütemben induló, többnyire az I. témából építkező részt a 307. ütemben váltják fel a fuvolák és oboák háromhangos kromatikus tizenhatod-figurációi. Ezt követi a fokozás harmadik szakasza, a 317. ütemben indoló *molto marcato* zenekari tuttija, mely elvezet az utolsó tánc 327. ütemben kiteljesedő végső, és legnagyobb tetőpontjához, melyben a *sequentia frequentissima* motivikus, *Dies irae* hanglépései az egész zenekaron csendülnek fel. Ezt az I. téma, majd ismét a *(β)βγ* motivikus megszólalása követi a fafúvósok fríg passzázsainak kíséretével. A 346. ütemben ismét megszólalnak a tánc első formai részének végéről már ismert, átkötött három nyolcados csoportok, azonban ennek a résznek a vége tartogatja talán az egész mű legnagyobb meglepetését. A felhangzó, eddig nem hallott motívum az 1915-ös, Op. 37. *Vesperás*ból átemelt idézet, annak kilencedik, melizmatikus *známennyij* éneke záró *Alleluja*-ja. Ennek a zenei idézetnek a tudatos alkalmazását bizonyítja az a tény is, hogy Rahmanyinov a *Szimfonikus táncok* kéziratának fent említett motívumai mellé saját maga beleírta az

[95] Blair Allen Johnston: *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*. PhD disszertáció, University of Michigan, 2009. (Kézirat). 236.

10.18132/LFZE.2020.10

Alleluja szót. Mint azt korábban említettem, itt kívánok visszautalni a 79. ütemre, melyben először hallhattuk a *Dies irae* hosszabb változatát. Az *Alleluja* dallam átkötött háromnyolcados csoportjai ugyanis e motívum ritmikáját hordozzák. Ennek zenei vonatkozásain is túlmutatnak a két szakasz tartalmi és jelentésbeli összefüggései: amennyiben az új zenei anyag a korábbi motívumok szükségszerű következményeként jelenik meg, feltételezhető, hogy ez az általuk hordozott jelentéstartalomra is hasonlóképpen érvényes. Vagyis a feltámadást hirdető *Alleluja* hangjai az elmúlást szimbolizáló *Dies irae* motívumát is átlényegítik, megidézve az elkerülhetetlen, eleve elrendelt véget (ne feledjük, a római ritusban a halotti miséből kikerült az Alleluja!). A *sequentia frequentissimának*, és ezzel együtt a *Dies irae* motívumának átlényegülésre való lehetőségéből azt a következtetést vontam le, hogy – ellentétben a korábbi szerzők programszerűen idézett *Dies irae* motívumaival – Rahmanyinov nem csupán átvette és idézte a középkori éneket, de az e dallamtöredékben rejlő kompozíciós lehetőségek kiaknázásával, kiragadva azt saját, történelmi és liturgikus kontextusából, egy teljes mértékben ellentmondásos környezetbe helyezte azt, a fentiekben bemutatott módon pedig monotematikus szerkesztésének alapegységévé tette. Vendégdallamok használatánál ez egy nagyon fontos alkotói állásfoglalás. Ezt a funkcionális módosulást Glen Carruthers egyik esszéjében így jellemzi:

> A *Paganini-változatok*ban és még inkább a *Szimfonikus táncok*ban Rahmanyinov lefegyverzi spirituális ellenfelét, a *Dies irae*-t, mégpedig a gyúny fegyverével. Martyn szerint: „mind hattyúdala, a *Szimfonikus táncok* utolsó tételében, mind pedig az ezt megelőző mű, a 3. szimfónia kódájában a *Dies irae* beillesztése reményteljesen bizakodó, és Rahmanyinov végül olyan kifejezésmódokhoz folyamodik a téma alkalmazásával, amely már régen kísértette őt. Nyilvánvaló, hogy ha a harangok hangjairól és a *Dies irae*-ről beszélünk, mint Rahmanyinov zenéjének jellemzőjéről, anélkül, hogy megállapítanánk az összefüggéseket és a funkciókat, akkor nem veszünk tudomást döntő fontosságú fejlődési irányról a szerző zenei stílusában.[96]

A *Szimfonikus táncok* tematikus-motivikus értelemben is összegzés: Rahmanyinov egyszerre önti hangokba halálképét – és annak több rétegét, a gyászt és feltámadást –, a reményt és nosztalgiáját. Ez utóbbinak, az anyaföldnek, a régi Oroszország iránti vágyódásnak a szerző utolsó műveiben való állandó jelenléte azt

[96] Glen Carruthers: „The (Re)Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies." *The Musical Times* 147/1896 (2006. Ősz): 50.

10.18132/LFZE.2020.10

sugallja, hogy Rahmanyinov, bár formálisan, életének külsőségeit tekintve amerikai évei alatt világpolgár lett, legbelül azonban sohasem tudta elengedni szeretett szülőföldjét. Erről az intenzív nosztalgiáról Kiril Kondrashin így ír:

> A harang utolsó megkondulása rendkívül őszinte: itt döbben rá, hogy idegen földben fog nyugodni … Természetesen ez egy egységes mű. Itt minden a valóság ütköztetése azzal amit az neki hagyott … A *Szimfonikus táncok* nem sokkal a halála előtt íródott. Ezután már semmi mást nem írt. Rahmanyinov minden amerikai műve nosztalgikus: *Három orosz dal, Rapszódia egy Paganini témára, a III. szimfónia* és a *Szimfonikus táncok* az ő búcsúzása … Ki tudná a legjobban nevesíteni e kompozíciót? Szimfónia? Nem, ez messze van attól. De nem is zenekari szvit, mert a tételek igen hasonló hangulatúak. Talán valaki beírhatná a kottába: Várunk valamit, de valami teljesen mást kapunk. Valami nem összeillőt, mint a „Halál táncai”.[97]

[97] Gregor Tassie: *Kiril Kondrashin. His Life in Music.* (Metuchen: Scarecrow Press, 2009). 192.

10.18132/LFZE.2020.10

ÖSSZEGZÉS

E dolgozatban azt mutattam be, hogyan kovácsolja egybe Rahmanyinov a *sequentia frequentissima* tematikus és motivikus rétegét, és miként válik ez a hangkombináció az életmű egyik vezérmotívumává. Az analízisekkel azt is vizsgáltam, hogy a komponista milyen módon aknázza ki az ennek bemutatására általam létrehozott képletben rejlő variációs lehetőségeket. Dolgozatom további szakaszainak legfőbb következtetése, hogy a *sequentia frequentissima* „kettős identitással" bír: egyszerre *asszimilált* és *saját*, melynek egyik legfőbb oka a képlet egyszerű, ám számos kompozíciós lehetőséget magában hordozó struktúrájában keresendő.

A dolgozat utolsó fejezetében bemutatott harmadik *Szimfonikus tánc* egy hang, egy hit, egy érzés, egy dallamtöredék és egy műfaj sajátos összefonódásának színtere. E fogalmak mindegyikéhez hozzáfűzhető dolgozatom fejezeteinek egy-egy kulcsszava, úgy mint: a harangok hangja, a fatalizmus hite, a nosztalgia érzése, a *Dies irae* dallamtöredéke és a *danse macabre* műfaja. Rahmanyinov ezeket az elemeket a *sequentia frequentissima* nagyszabású és komplex kiaknázása, és a monotematikus szerkesztés által olvasztja össze korábbi műveinek, és ezáltal élete emlékeinek felidézéseivel, létrehozva ezzel művészetének szintézisét.

10.18132/LFZE.2020.10

FÜGGELÉK

A függelék rövidítéseinek magyarázata

I.Téma = *T.*

Egyéb téma = *t.*

I. Téma variánsa, vagy abból származó idézet = var*T.*

I. Téma augmentált változata = aug*T.*

Legjelentősebb kromatikus struktúrák = krom.

Töredék-téma = T*t.*

Töredék-téma variánsa = T*t.*var.

Töredék-téma részlet = T*t.*pt.

Töredék-téma kibővítése = T*t.*+

Sequentia frequentissima tematikus szint = *(β)βγ*

Sequentia frequentissima megfordítás = *(β)βγford.*

Sequentia frequentissima kromatikus diminuált változat: *(β)βγdim*

Sequentia frequentissima minden második hangja ereszkedik = *(β)βγsub*

Sequentia frequentissima motivikus szint = *(D.I.)*

Egy későbbi téma, melodikus anyag korábbi megidézése = prog.

„A" formai rész = *A*

„B" formai rész = *B*

Átvezetés = *átv.*

Visszautalás korábban elhangzó zenei anyag töredékére = (frag.):

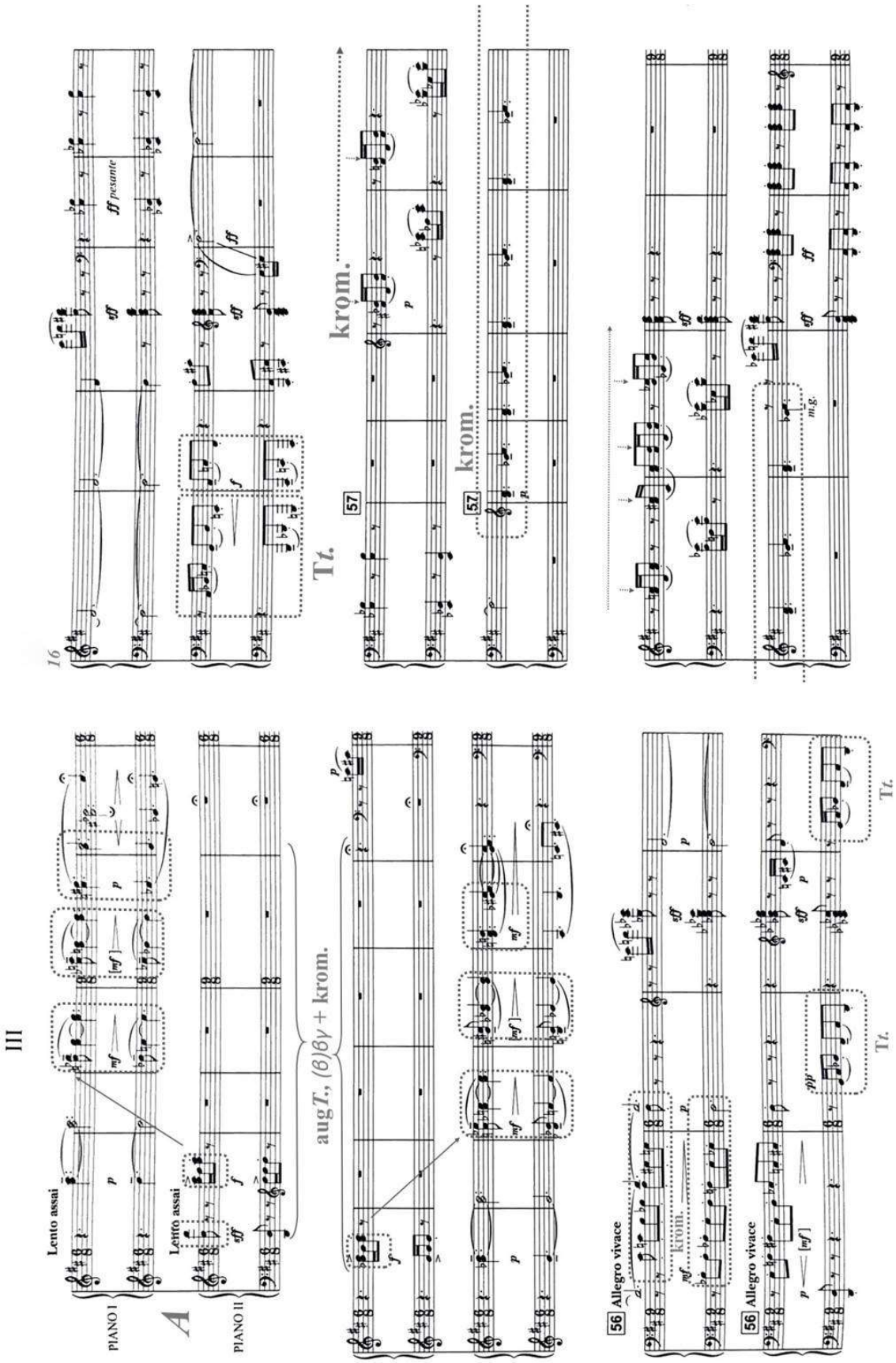
Tetőpont = TP

A függelék grafikai jeleinek magyarázata

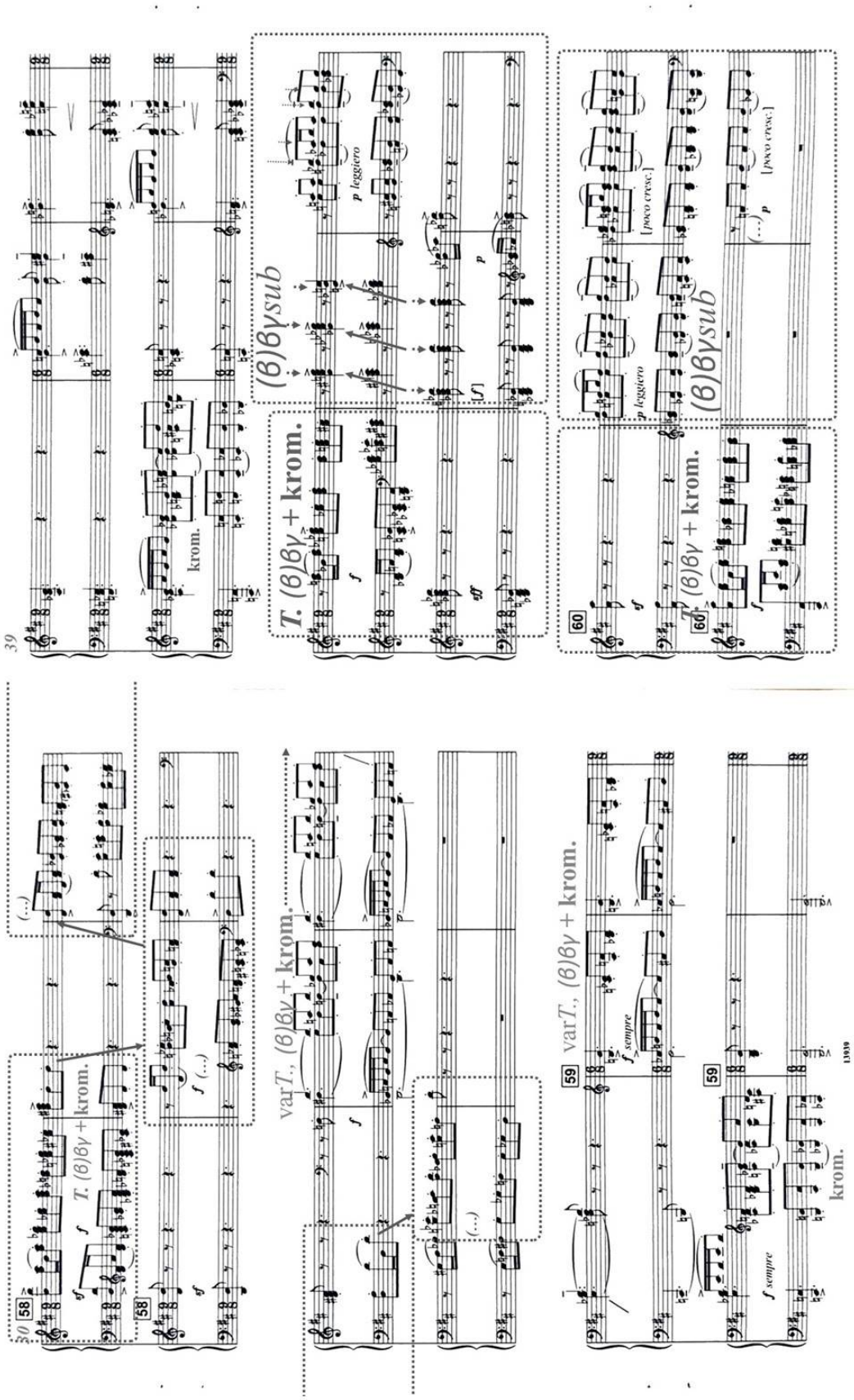
...+...	*zenei struktúrák párhuzamos alkalmazása (szöveges jelölésnél)*
...=...	*a jel előtt álló tartalom módosulása a jel után állóval (szöveges jelölésnél)*
↗	*egy adott zenei struktúra folytatódása*
·····▸	*egy adott zenei folyamat kiemelése, vagy konstans érvényessége*
⋮ ↓	*az adott szempontrendszer szignifikáns hangja(i)*
(...)	*a közvetlen ezt megelőző szöveges jelölés érvényes*

10.18132/LFZE.2020.10

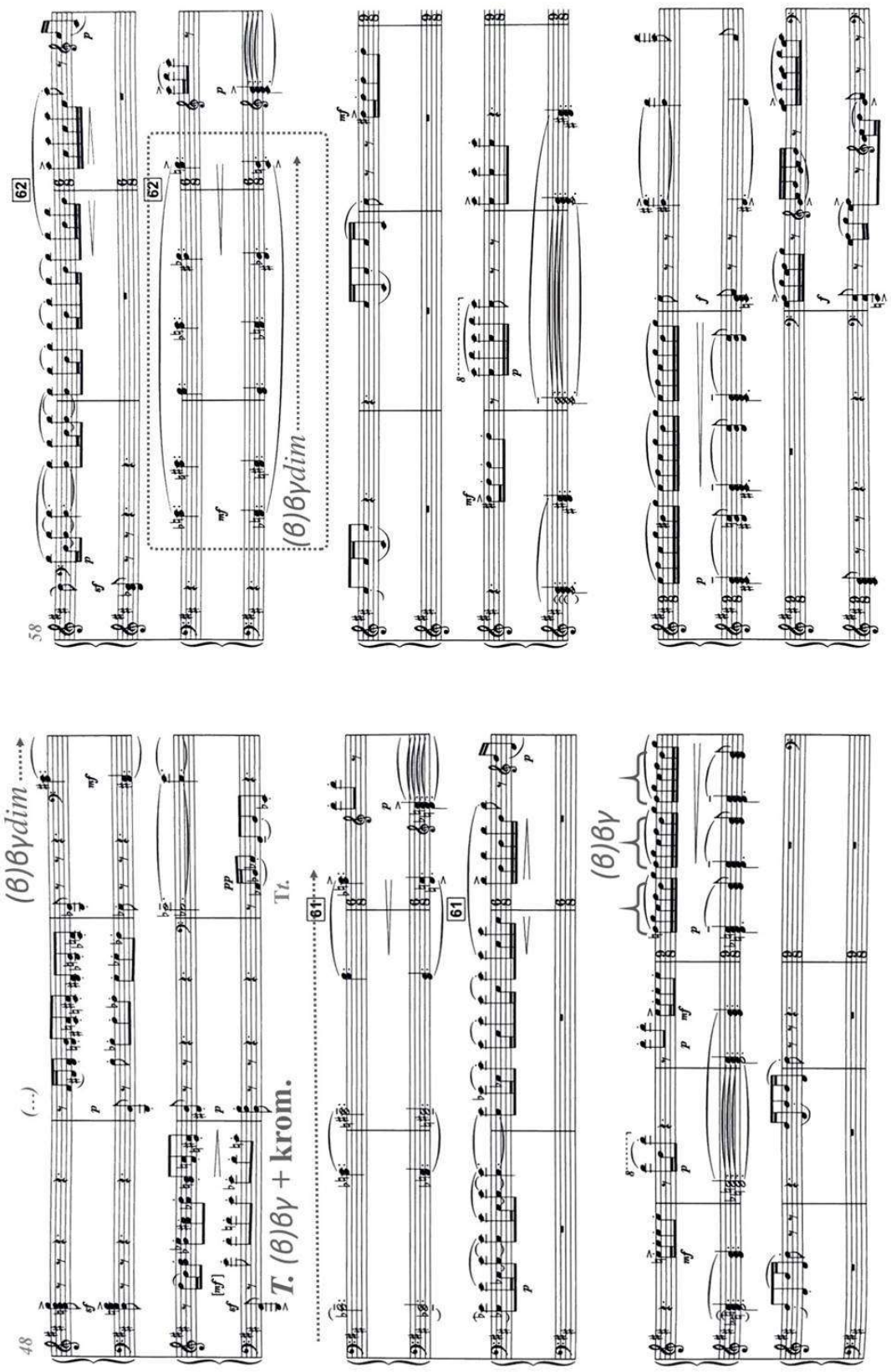
1. melléklet: A *Szimfonikus táncok* utolsó tétele, az elemzésben tárgyalt zenei folyamatok, témák és összefüggések jelöléseivel



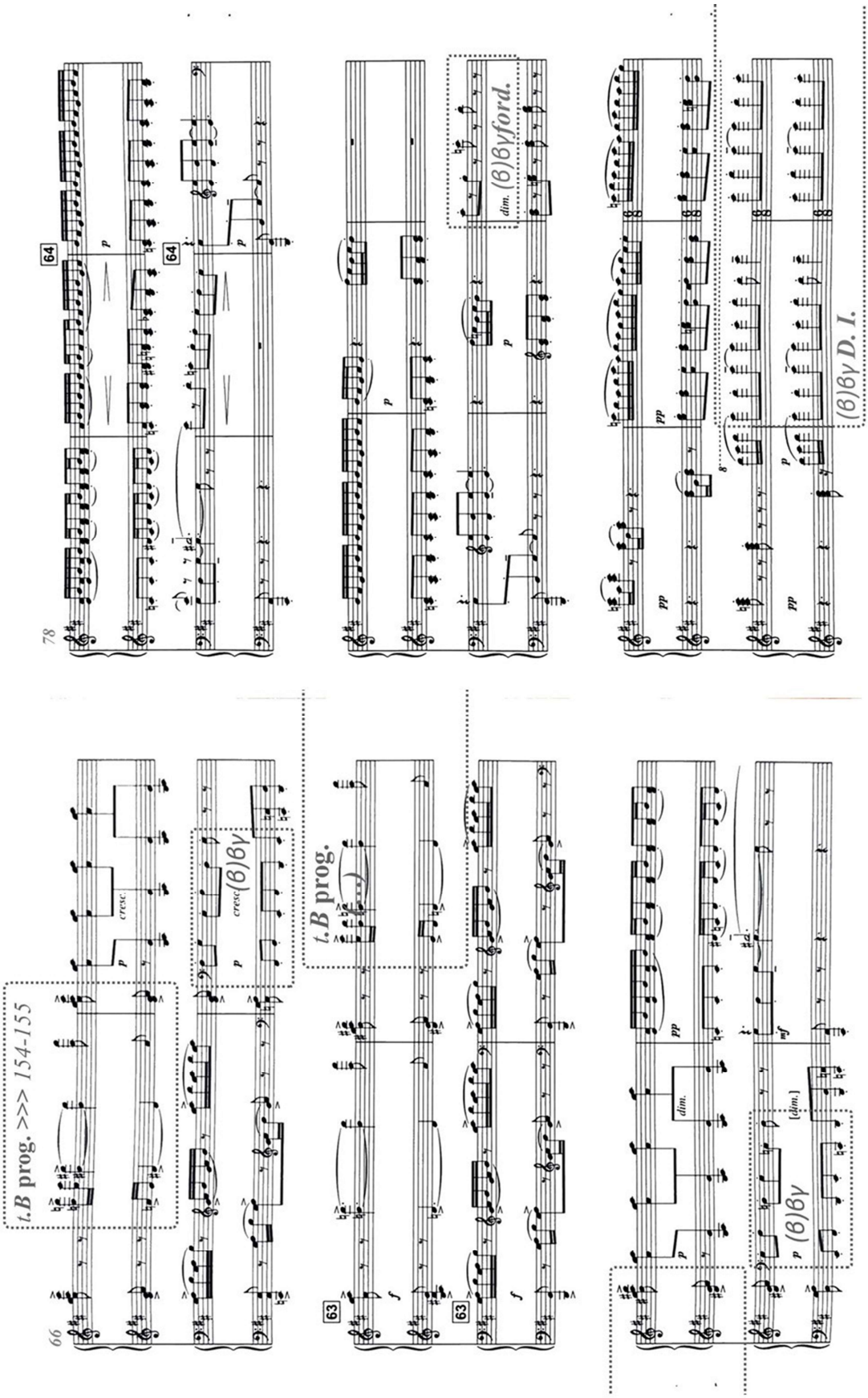
10.18132/LFZE.2020.10



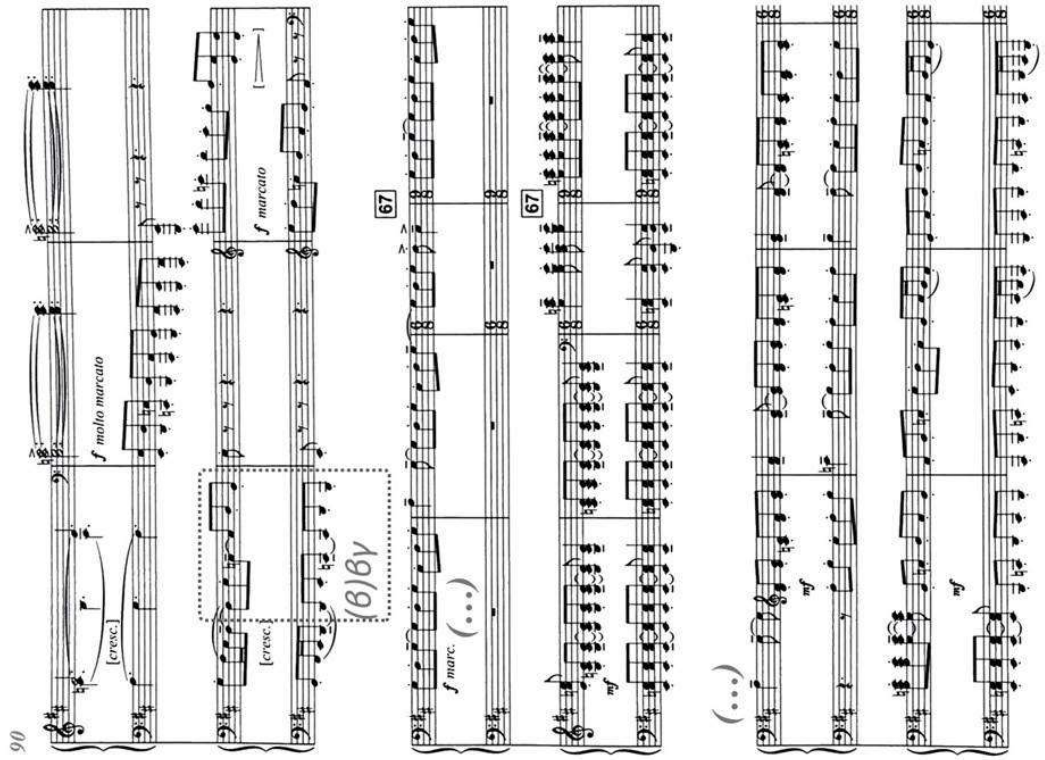
10.18132/LFZE.2020.10

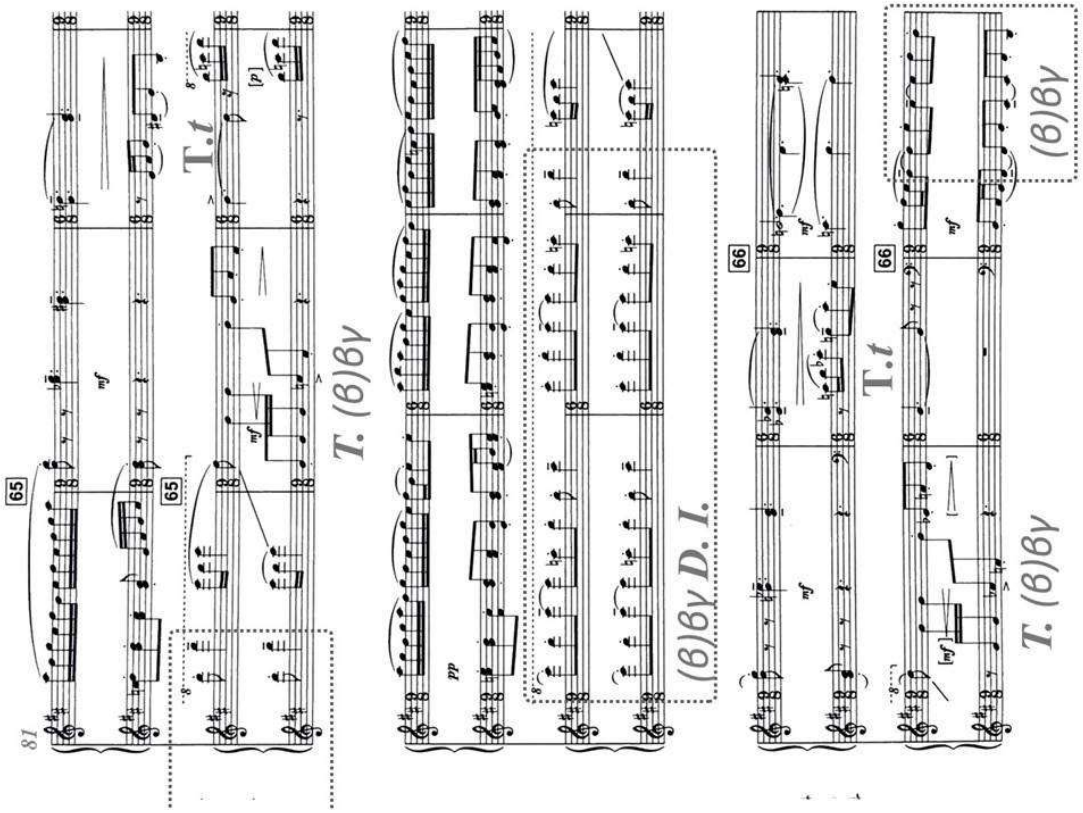


10.18132/LFZE.2020.10

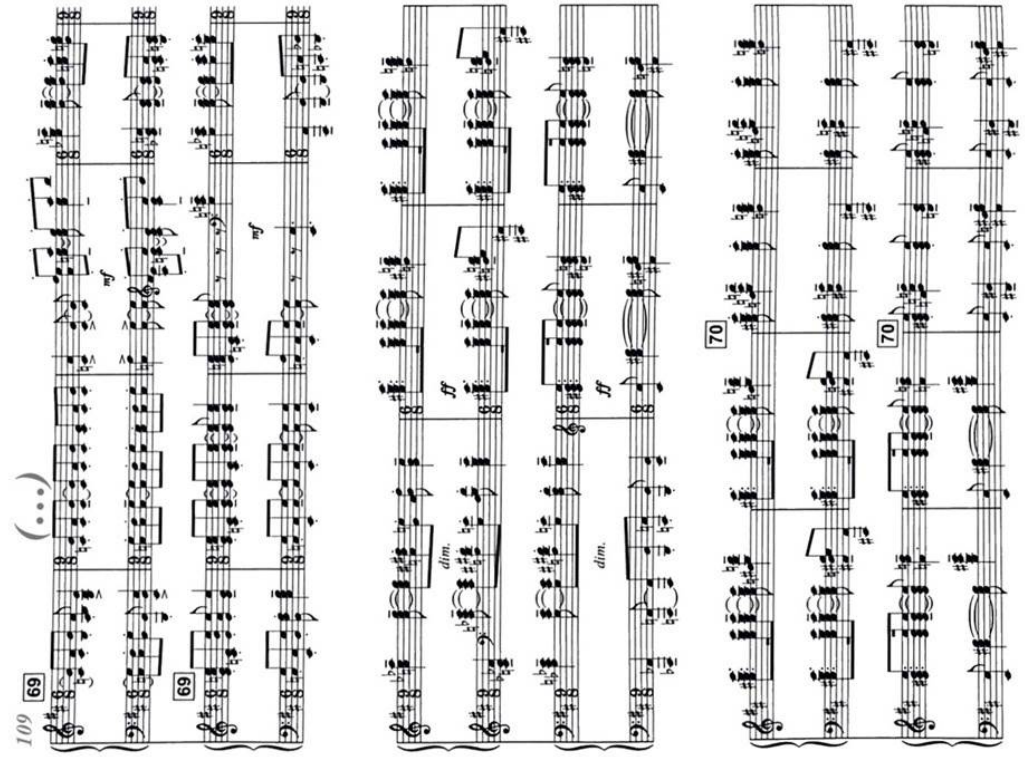


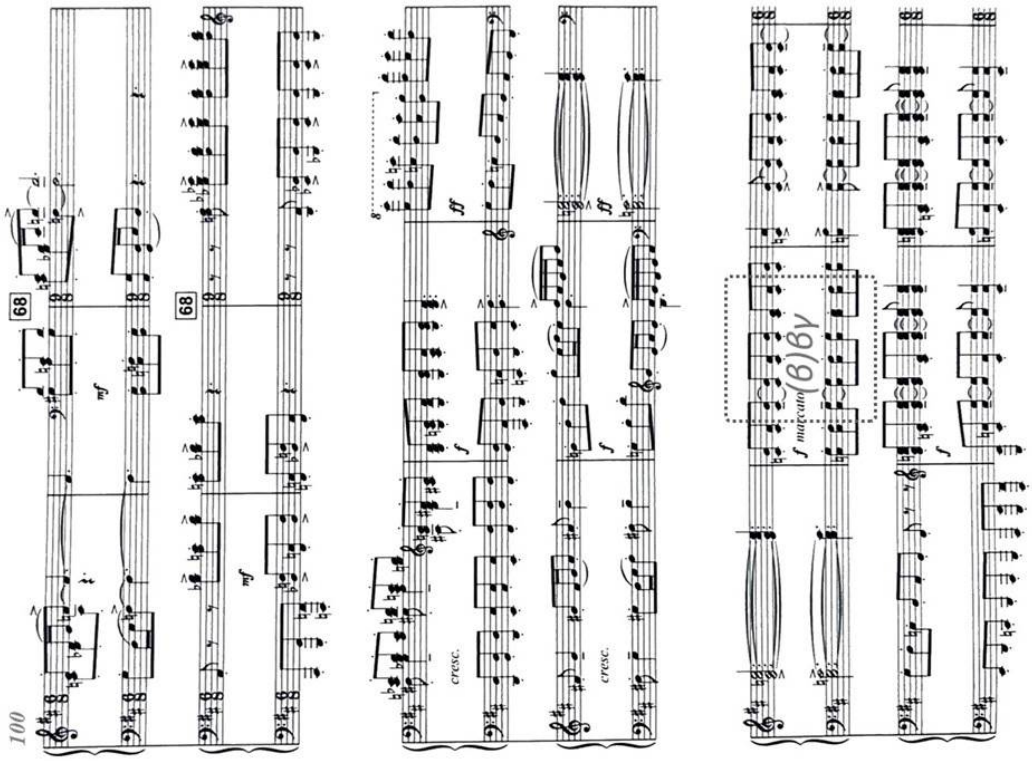
10.18132/LFZE.2020.10



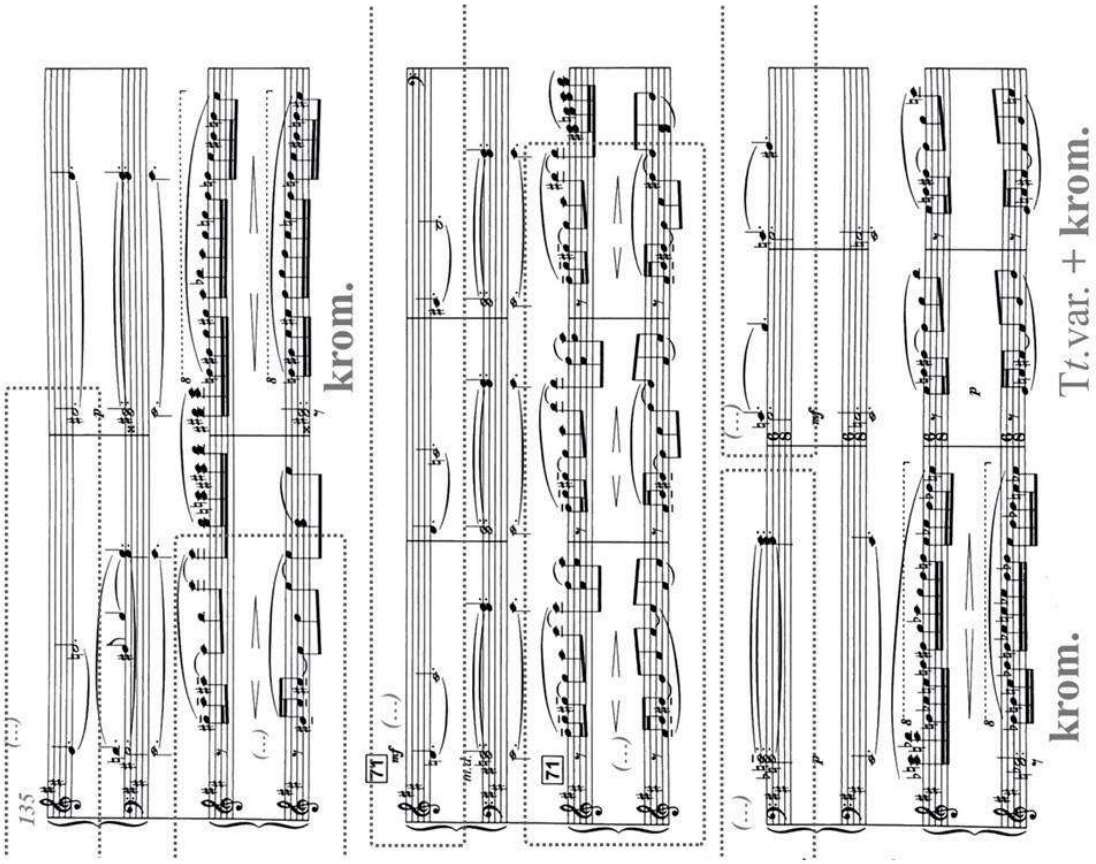


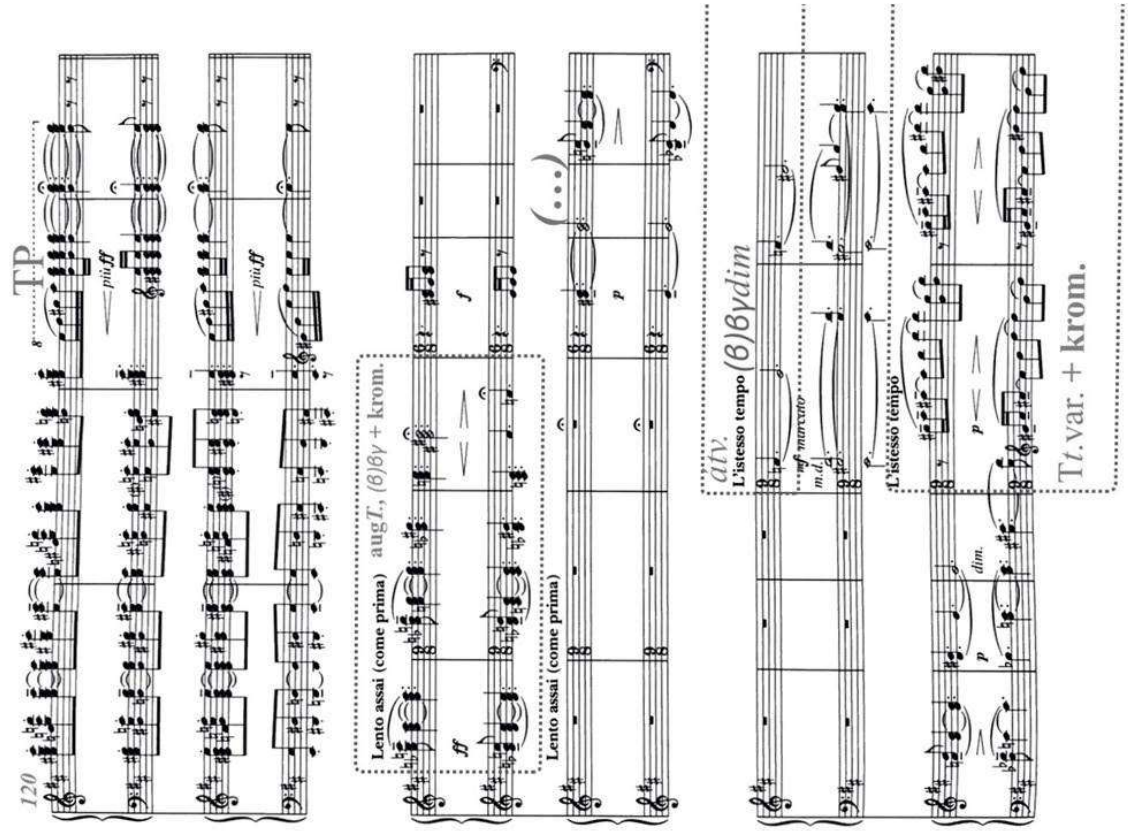
10.18132/LFZE.2020.10



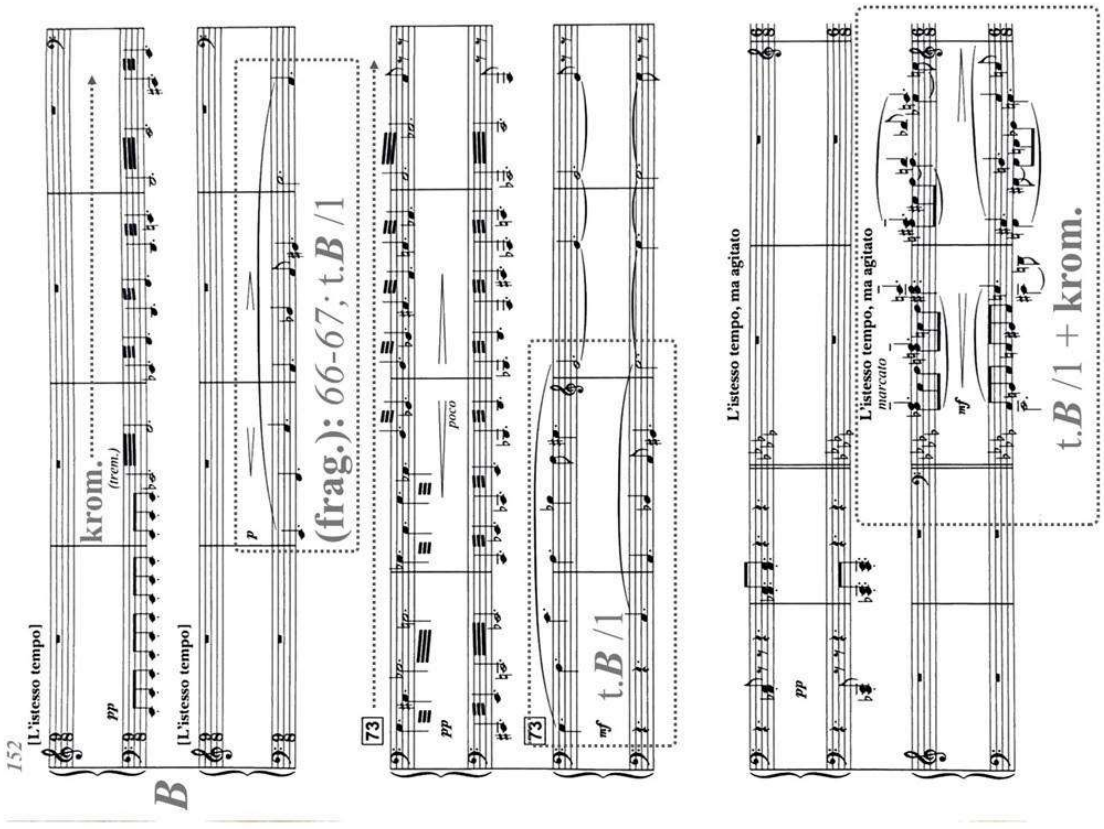


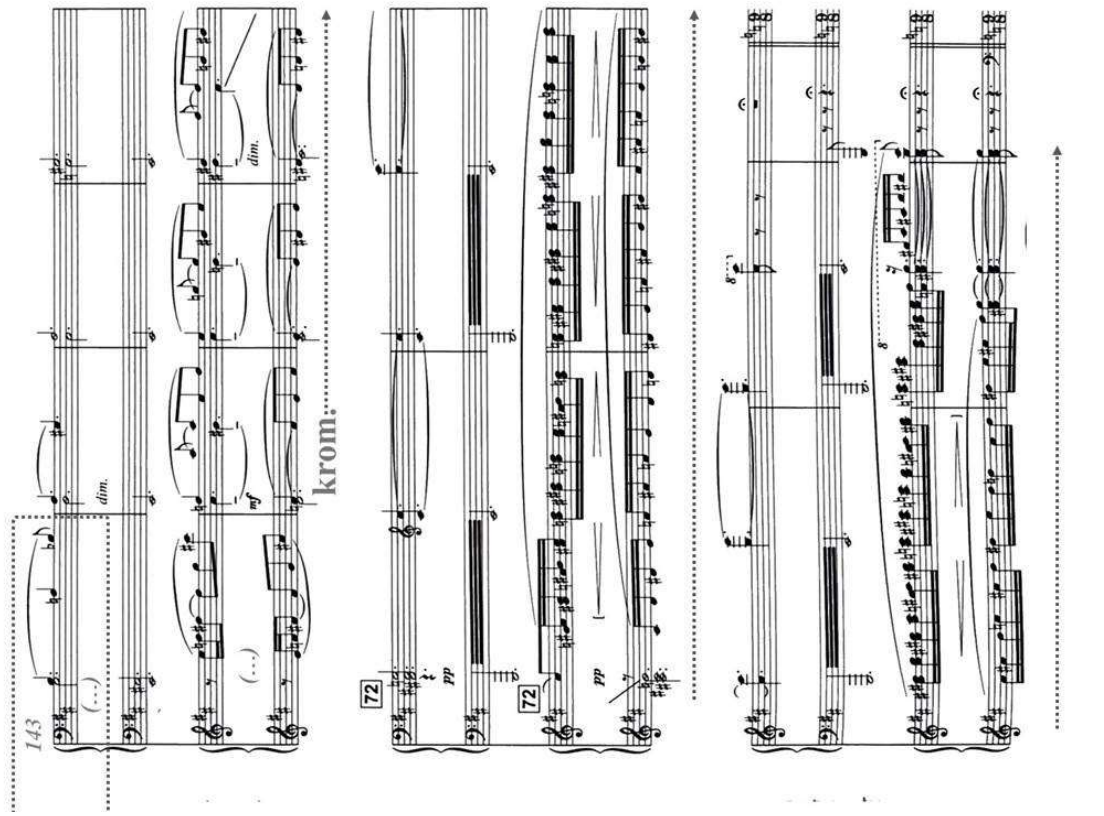
10.18132/LFZE.2020.10



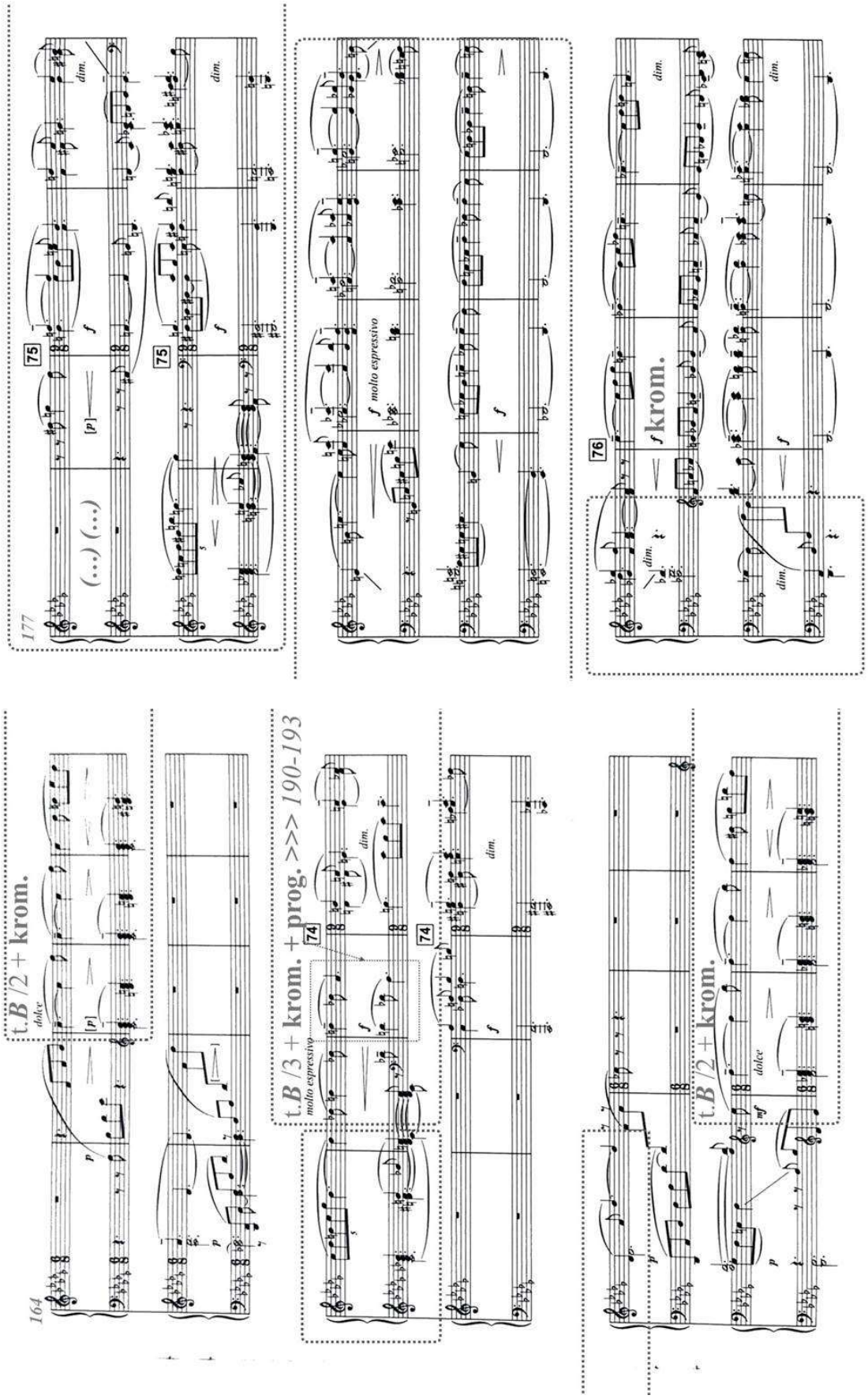


10.18132/LFZE.2020.10

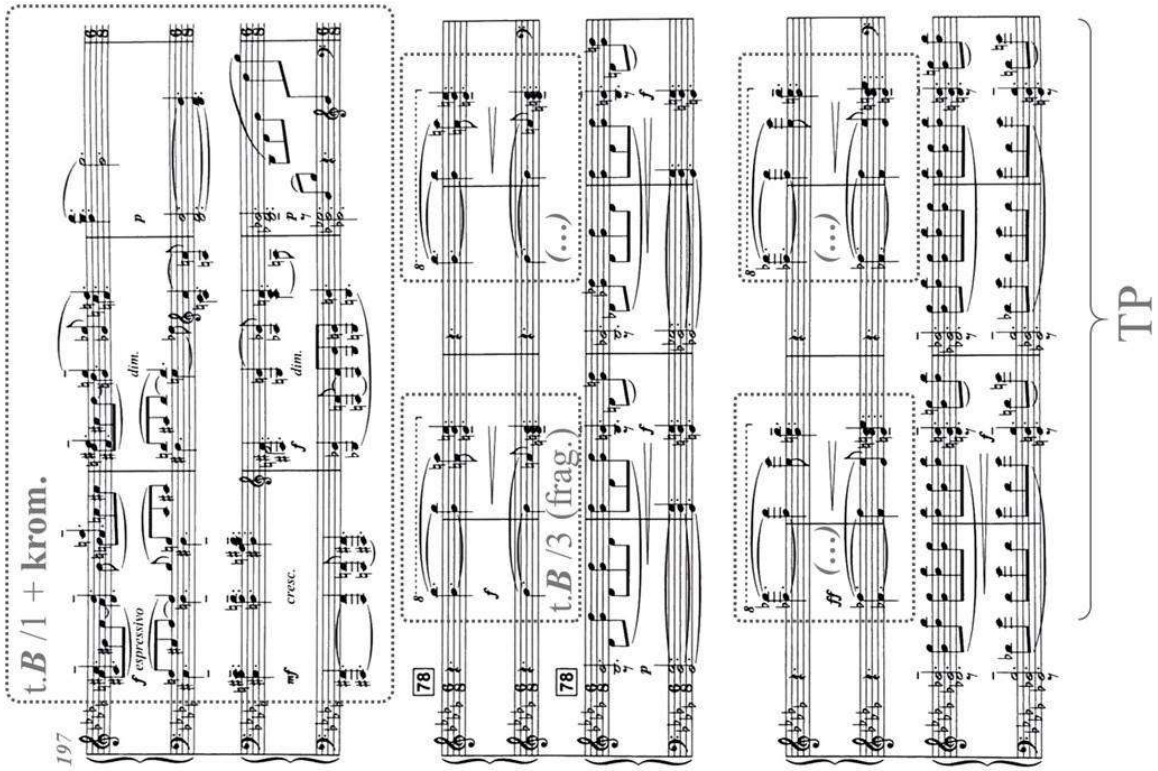


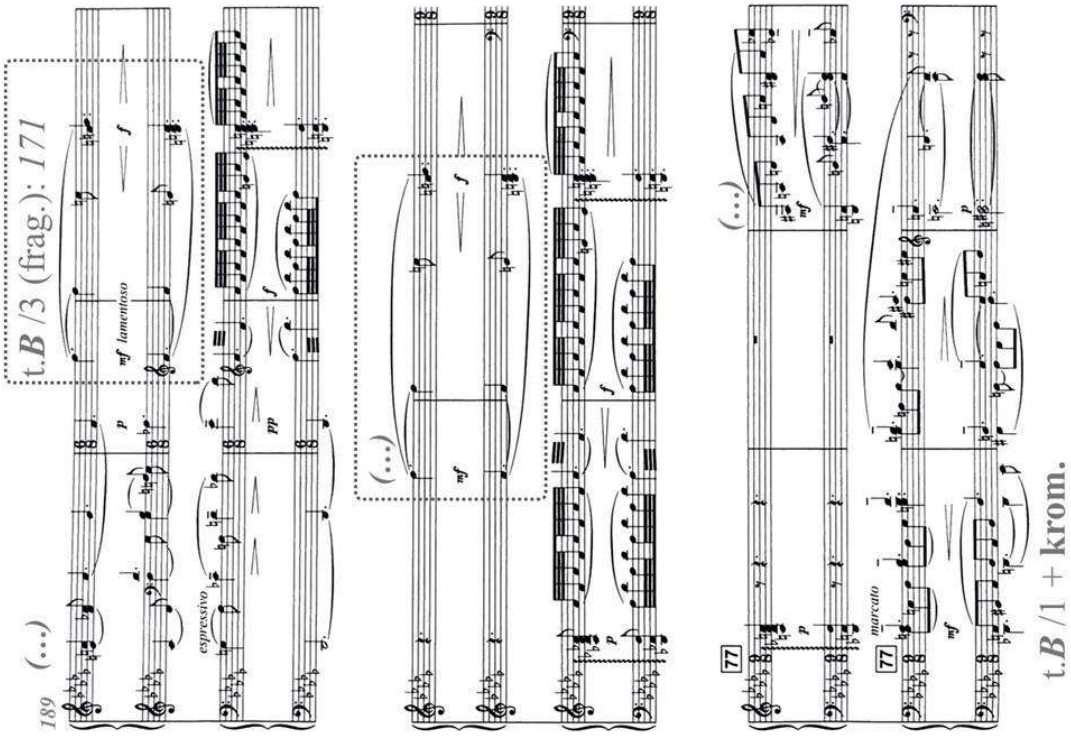


10.18132/LFZE.2020.10

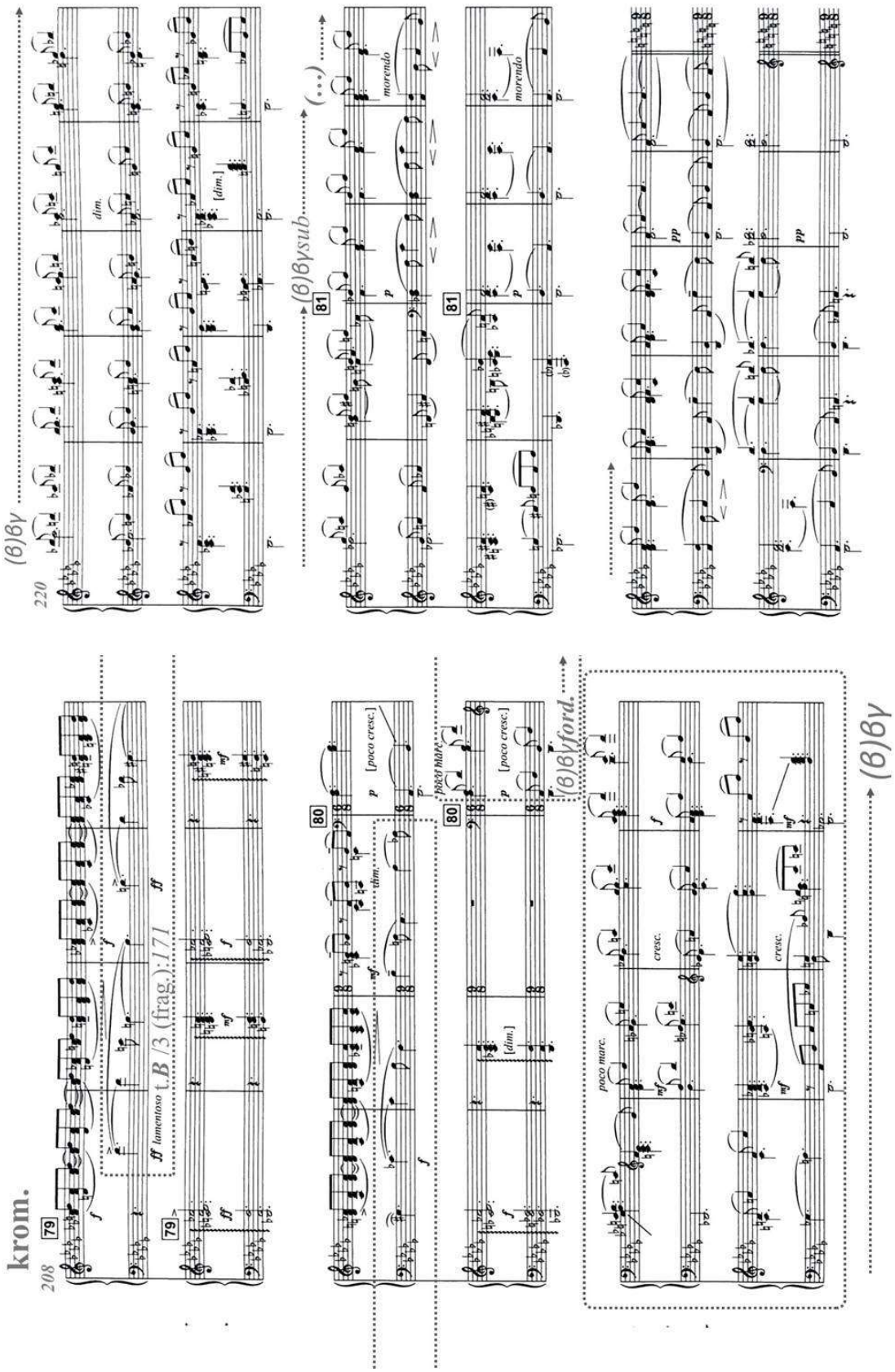


10.18132/LFZE.2020.10

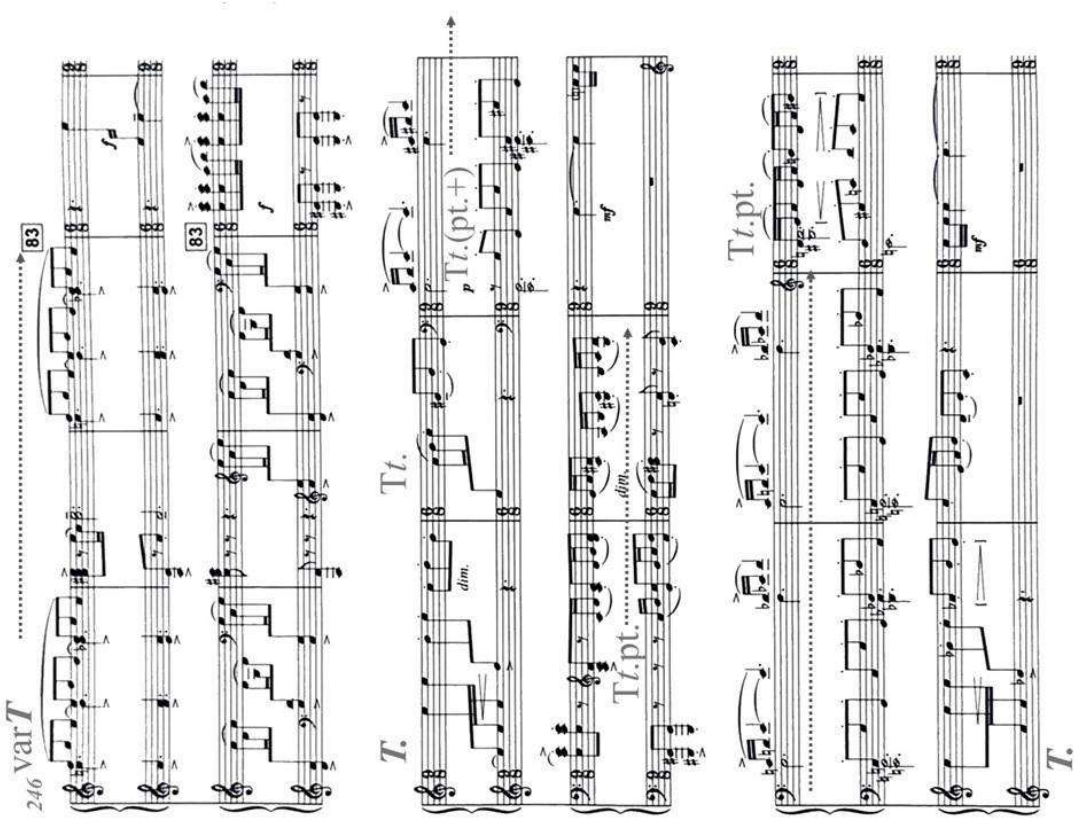


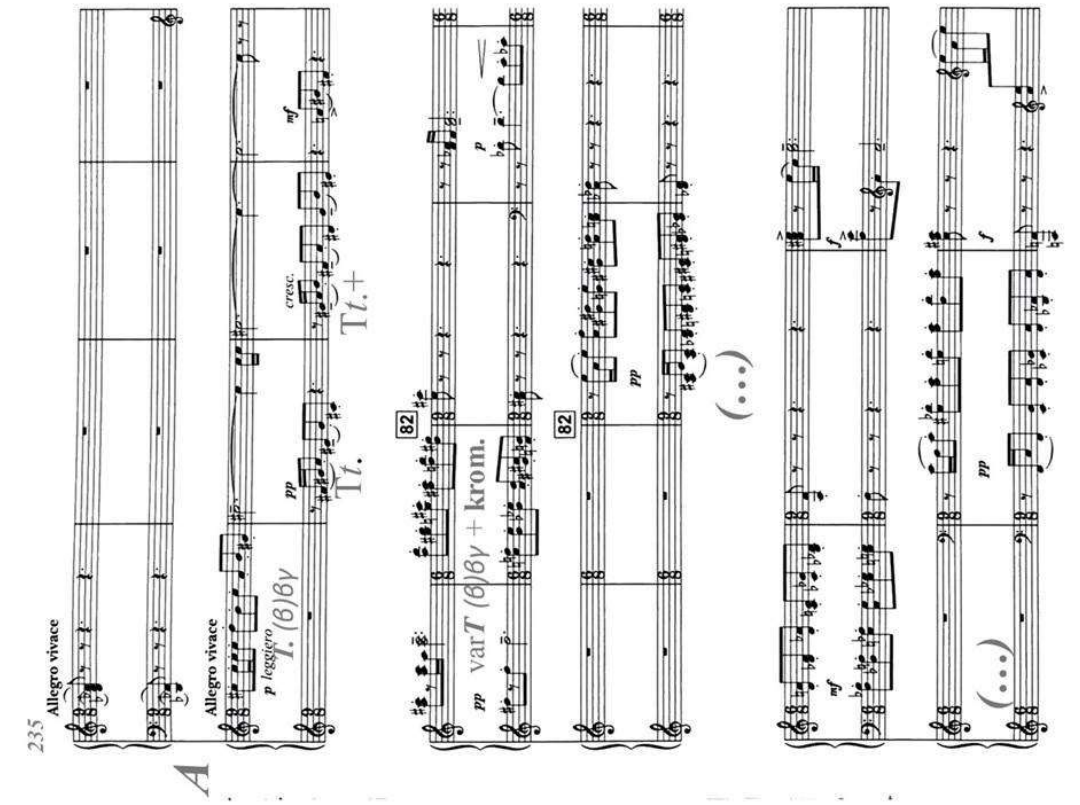


10.18132/LFZE.2020.10

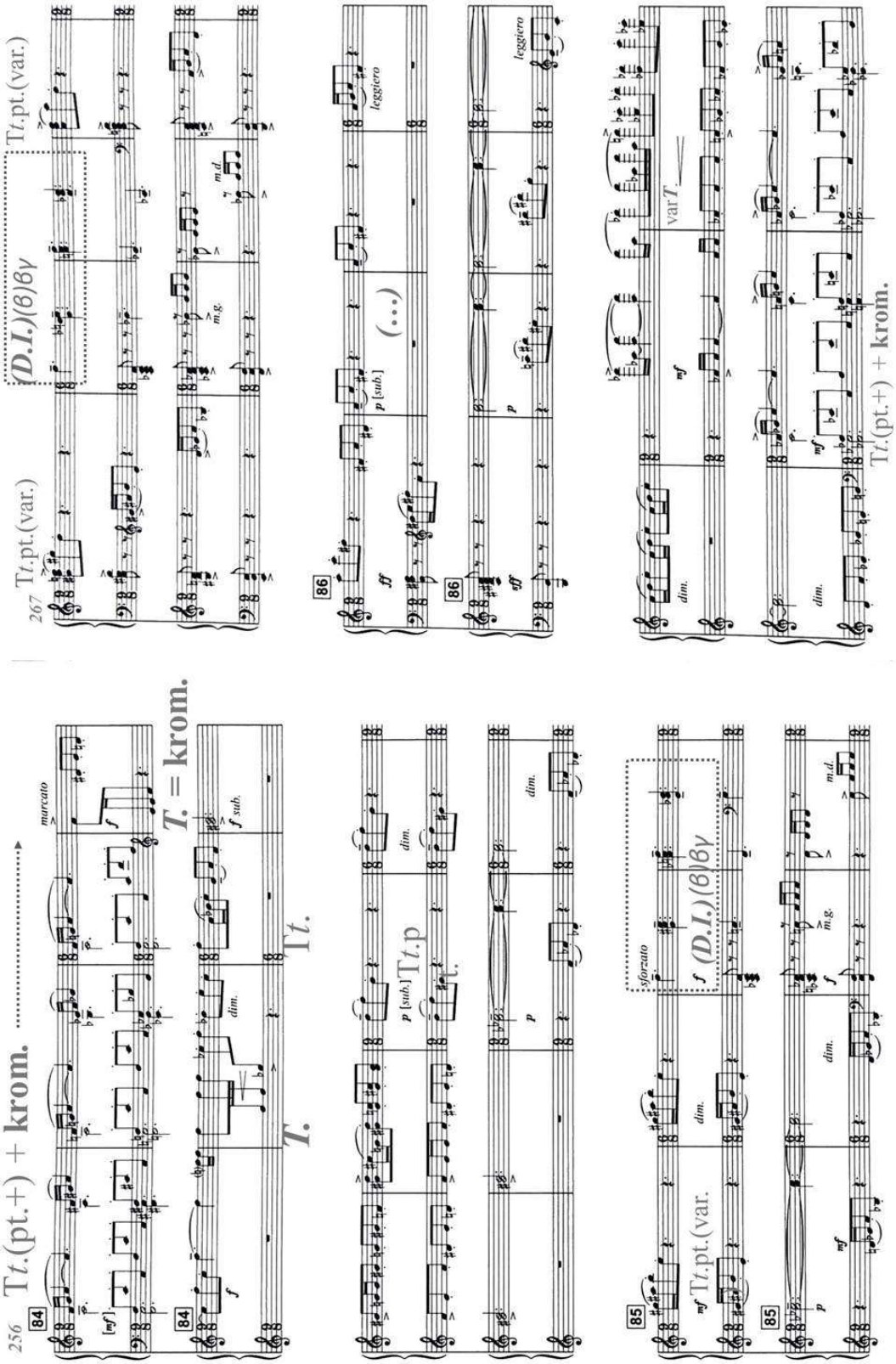


10.18132/LFZE.2020.10

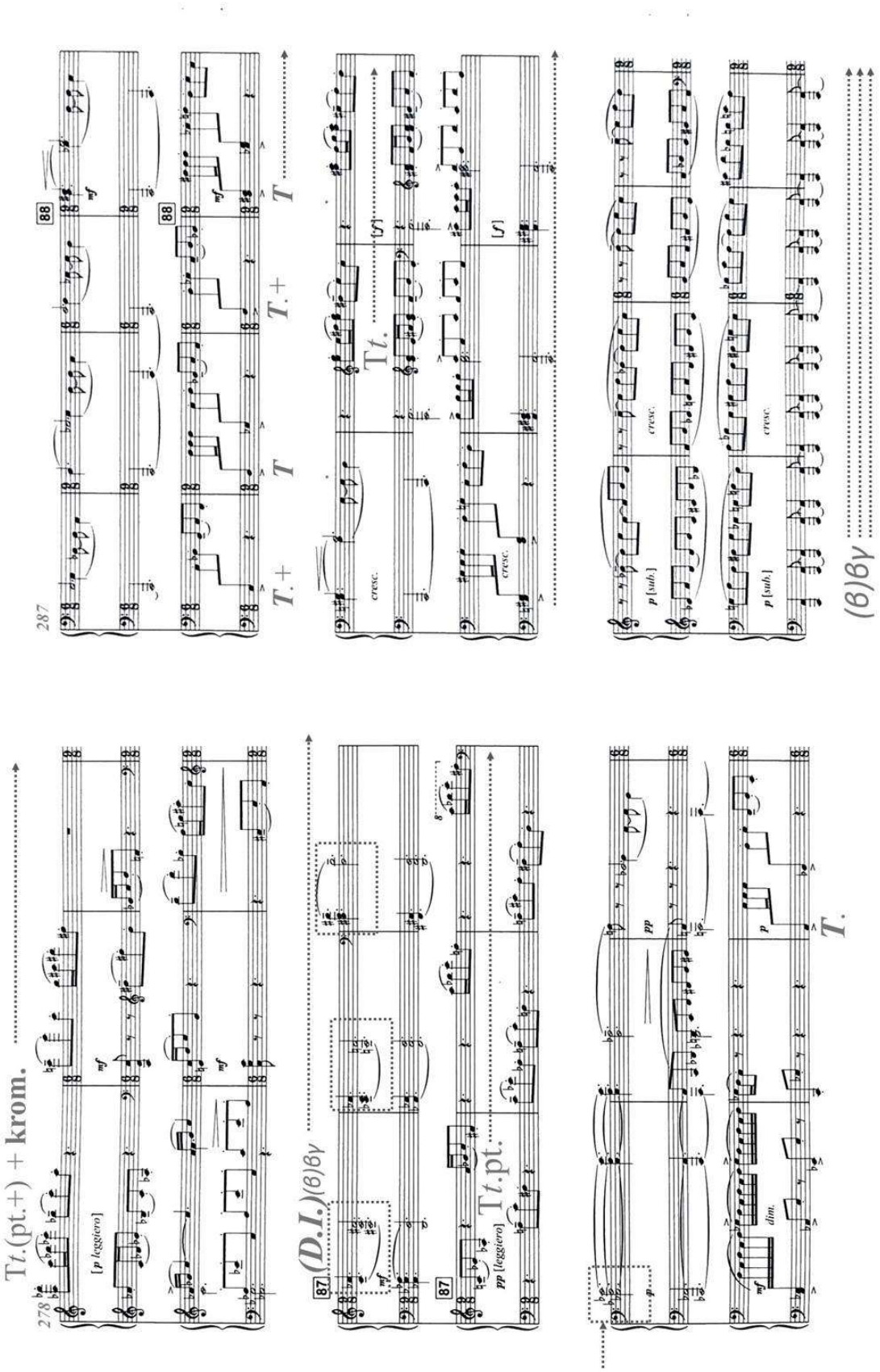




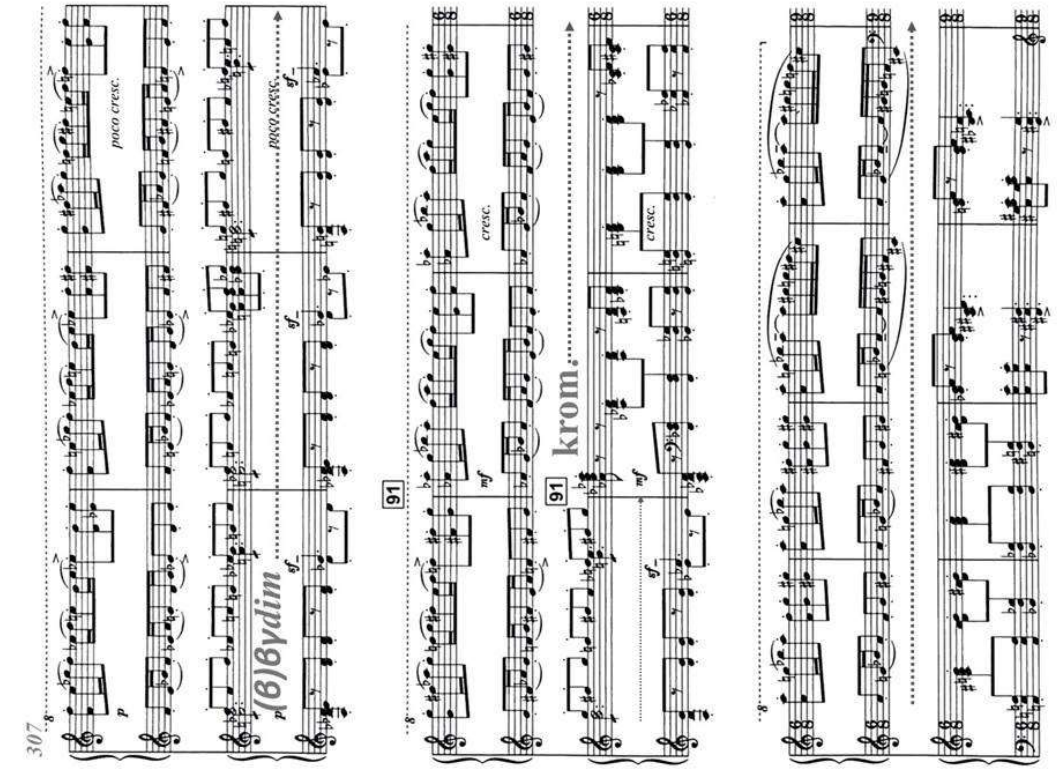
10.18132/LFZE.2020.10

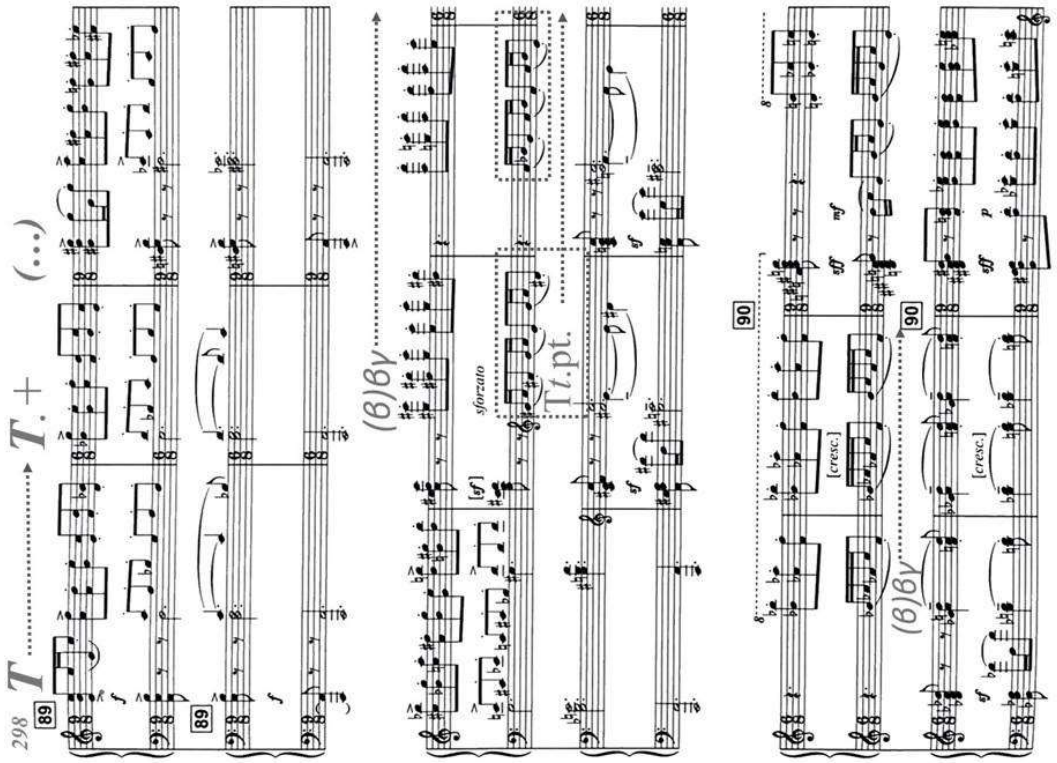


10.18132/LFZE.2020.10

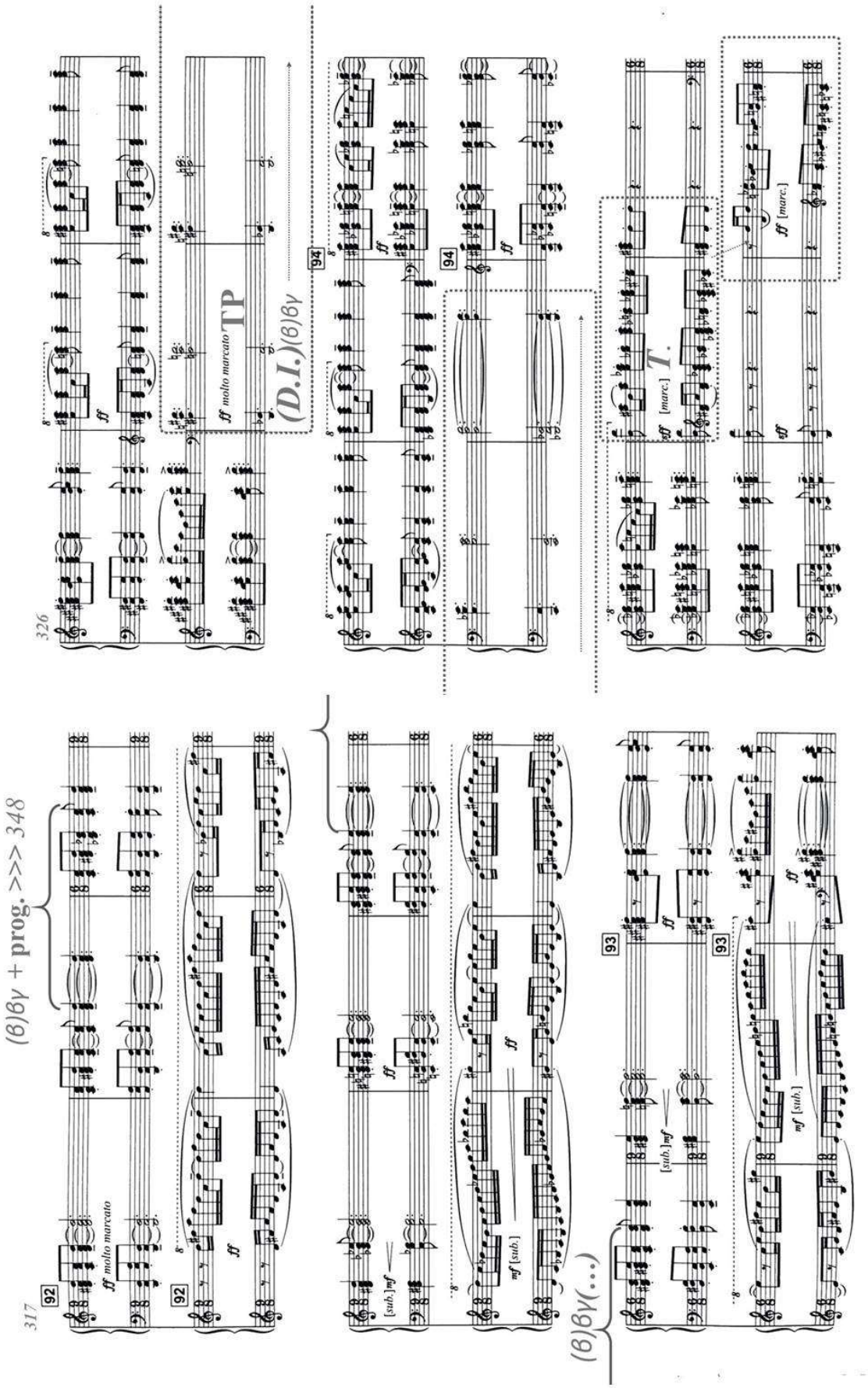


10.18132/LFZE.2020.10

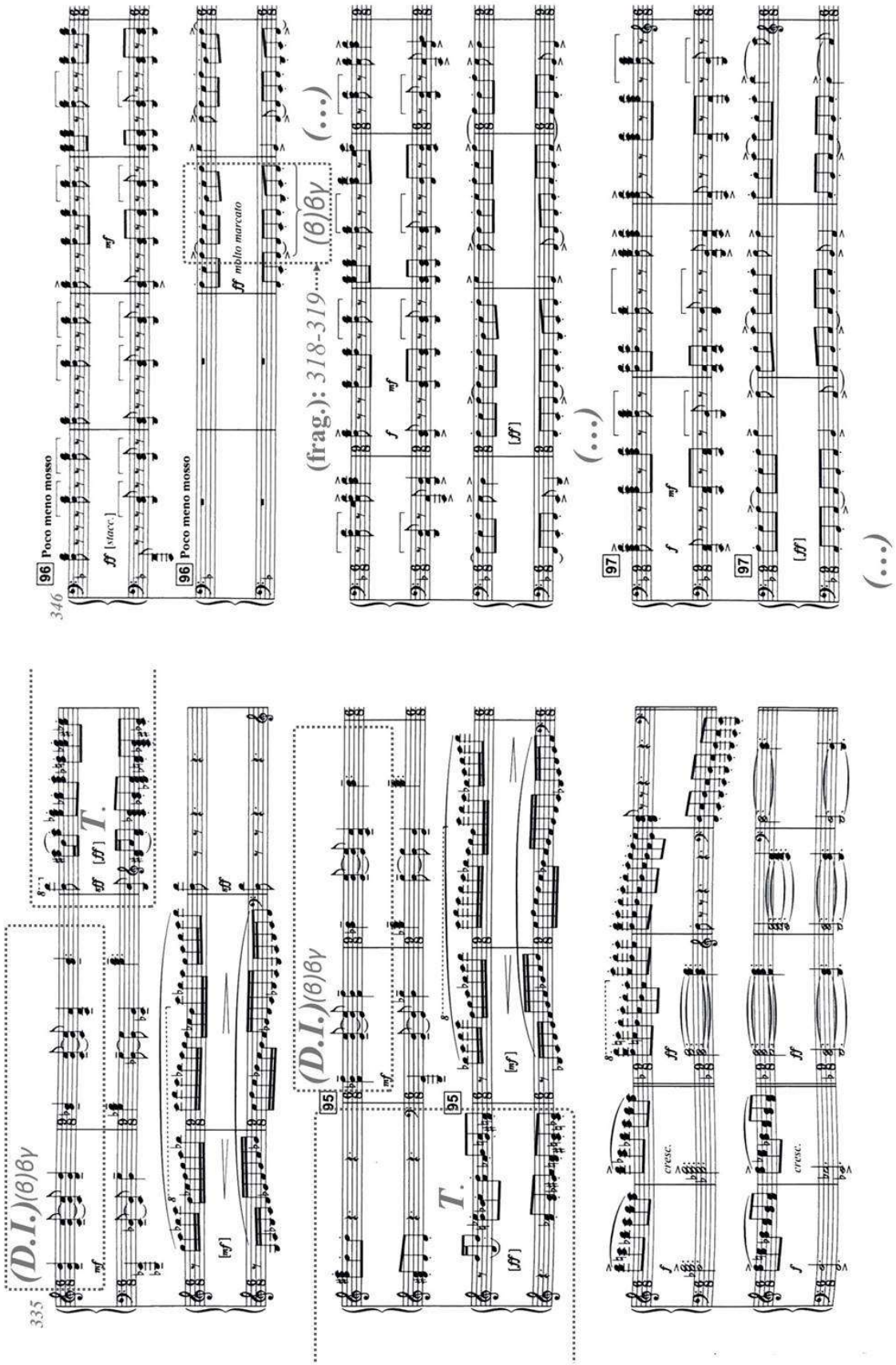




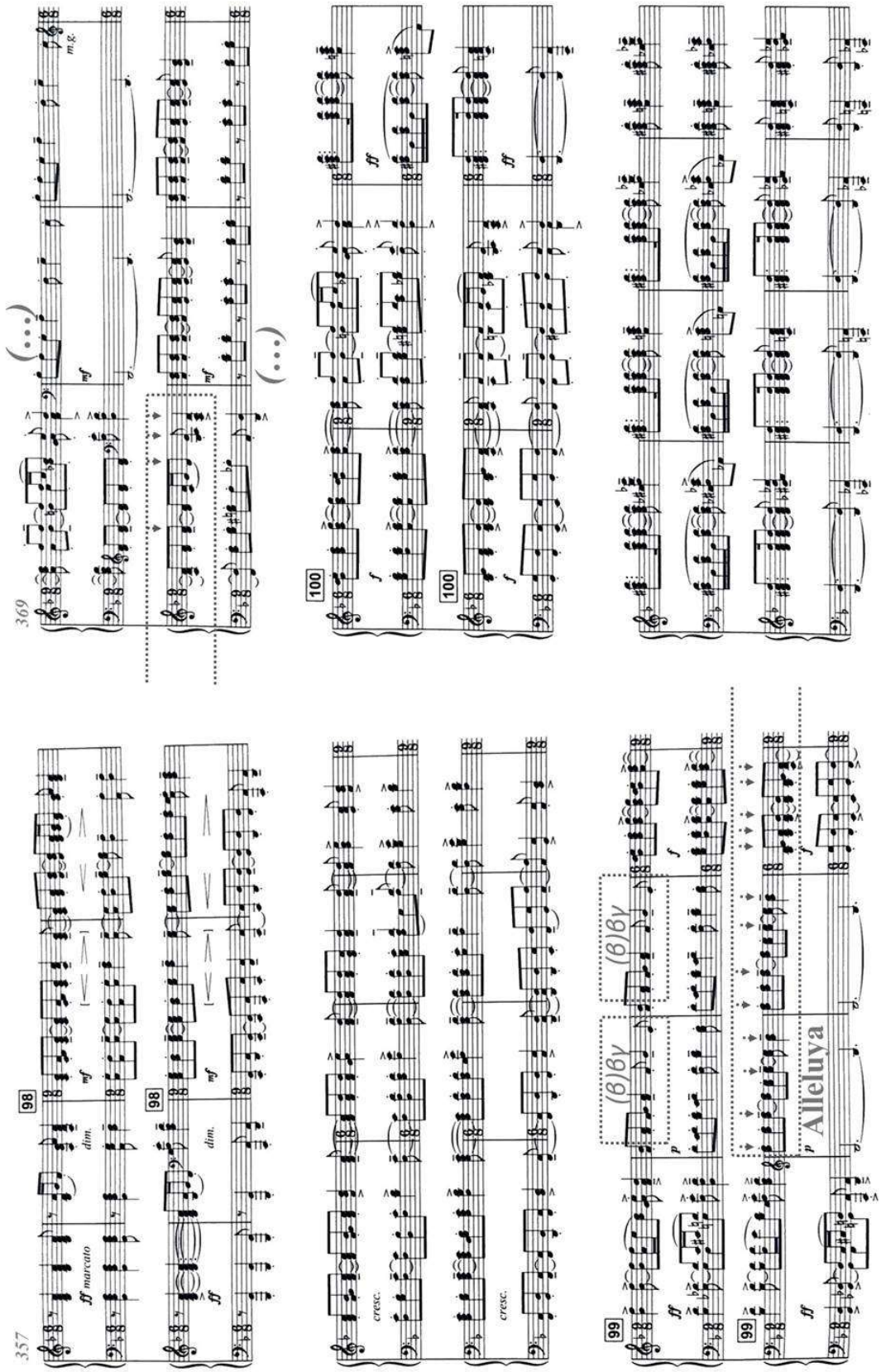
10.18132/LFZE.2020.10



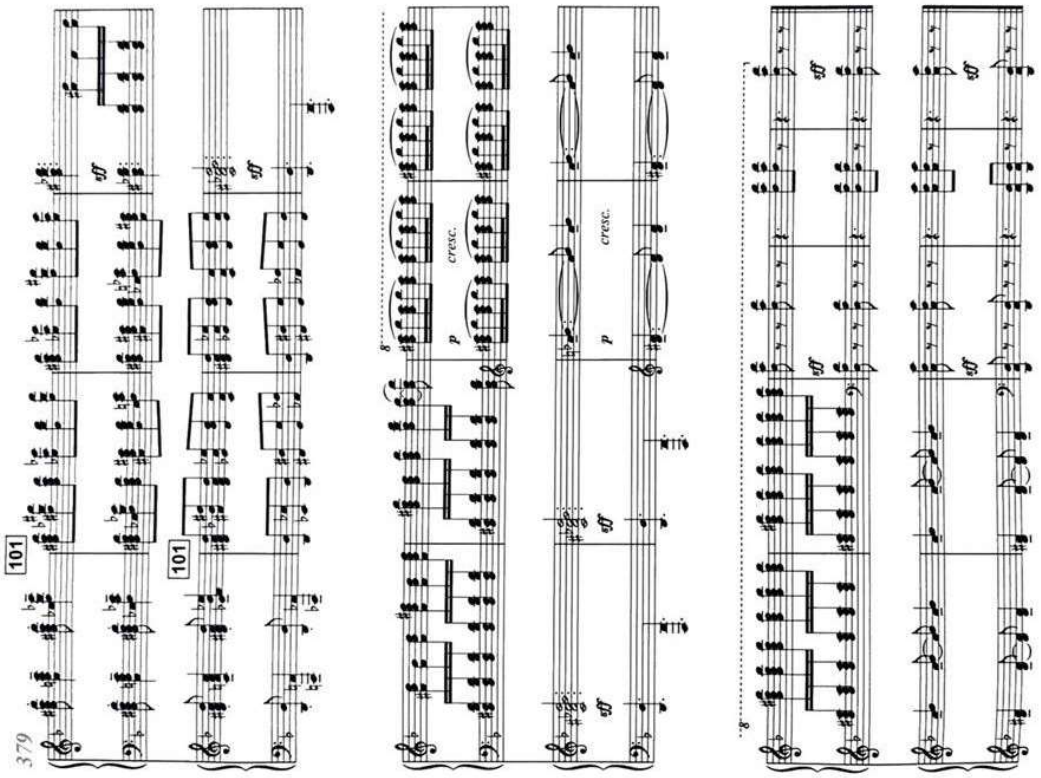
10.18132/LFZE.2020.10



10.18132/LFZE.2020.10



10.18132/LFZE.2020.10



10.18132/LFZE.2020.10

2. melléklet: A teljes *Dies irae* szekvencia

Seq. 1.

D I- es i-ræ, di- es il-la, Solvet sæclum in fa-víl-la: Teste Da-vid cum Si-býlla. Quantus tre- mor est fu-tú-rus, Quando ju-dex est ventú-rus, Cuncta stricte discussú-rus! Tuba mi-rum spar- gens sonum Per sepúlcra re-gi- ónum, Coget o- mnes ante thronum. Mors stupé-bit et na-tú-ra, Cum re-súrget cre- a-tú-ra, Ju-di-cán- ti responsú- ra. Li-ber scriptus pro-fe-ré-tur, In quo to-tum conti-né-tur, Unde mundus ju-di-cé-tur. Ju-dex ergo cum sedé-bit, Quidquid la-tet appa-ré-bit: Nil inúltum remané-bit. Quid sum mi-ser tunc dictú-rus? Quem patró-num roga-tú-rus? Cum vix justus sit secú-rus. Rex treméndæ ma-jestá-tis, Qui salvándos salvas gra-tis, Salva me, fons pi- e-tá-tis. Re-cordá-re Je- su pi- e, Quod sum causa tu-æ vi- æ: Ne me per- das il-la di- e. Quærens me, se- dí- sti lassus: Redemísti cru- cem passus: Tantus la- bor non sit cassus. Juste ju-dex ul-ti- ónis, Do-num fac remissi- ónis, Ante di- em ra-ti- ónis. Inge-mísco, tamquam re- us: Culpa rubet vultus me- us: Suppli-cánti parce De- us. Qui Ma-rí- am absolvísti, Et la- tró-nem exaudísti, Mi-hi quoque spem de-dísti. Pre-ces me-æ non sunt dignæ: Sed tu bo-nus fac be-nígne, Ne pe-rénni cremer igne. Inter oves lo- cum præsta, Et ab hædis me sequéstra, Stá-tu- ens in parte dextra. Confu-tá-tis ma- le- dí-ctis, Flammis ácri-bus addíctis: Vo-ca me cum bene-díctis. O ro supplex et acclí-nis, Cor contrí- tum qua-si ci-nis: Ge-re cu-ram me- i fi-nis. Lacrimó-sa di- es il-la, Qua re-súrget ex fa-víl-la, Ju-di-cándus ho- mo re- us: Hu- ic ergo par- ce De- us. Pi- e Je-su Dómi-ne, dona e- is réqui- em. A- men.

10.18132/LFZE.2020.10

4. melléklet: A *Dies irae* Babits Mihály-féle magyar fordítása

Celánói Tamás éneke az utolsó ítéletről

Ama nap a harag napja,
e világot lángba dobja:
Dávid és Szibilla mondja.

Mily irtózat fog az lenni,
ha a Bíró el fog jönni
minden hívet számbavenni.

Harsonának szörnyü hangja
hull a millió sirhantra
kit-kit a Trón elé hajtva.

Hökken Halál és Természet
ahogy a Teremtés ébred
felelni a Vádló-széknek.

Az irott könyv elhozatik
melyben minden foglaltatik
kikből végzés formáltatik.

S ha a Bíró leül ottan,
ami csak lappang, kipattan,
misem marad megtorlatlan.

Én szegény ott mit beszéljek,
milyen pártfogókat kérjek,
hol még a szentek is félnek?

Nagy Király kit retteg minden,
de a jót megváltod ingyen,
kegyed kútja, válts meg engem!

Rólam, Jézus, emlékezzél,
akiért a földre jöttél,
veszni aznap ne engedjél.

Engem fáradtál keresve,
értem szálltál a Keresztre:
annyi munkád kárba esne!

Igaz bosszu Mérlelője,
bocsánatod add előre,
míg a Számadás nem jőne!

Fölnyögök bús vádlott módján,
bűntudattól pirul orcám,
úgy könyörgök, Uram, nézz rám!

Ki Magdolnát fölodottad,
és a latrot meghallgattad:
nekem is e reményt adtad.

Nem méltó az én kérésem;
de Te jó vagy tedd kegyessen,
hogy örök tűz ne égessen.

Bárányaid közt helyezz el,
bakok közé ne rekessz el:
jobbod felöl várjon kész hely!

Vesd a gonoszt kárhozatra,
a vad lángnak általadva;
engem végy a hív csapatba!

Esdve és ölelve térded,
hamuvá tört szívvel kérlek:
őrizz, hogy jó véget érjek!

10.18132/LFZE.2020.10

BIBLIOGRÁFIA

Alfejev, Hilarion: *A hit titka – Bevezetés az Ortodox Egyház teológiájába*. Budapest: Magyar Ortodox Egyházmegye/Kairosz 2000 Kiadó, 2005.

Bertensson, Sergei: *Sergei Rachmaninoff – A Lifetime in Music.* New York: New York University Press, 1956.

Biesold, Maria: *Sergei Rachmaninoff. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiographie.* Weinheim: Quadriga, 1993.

Brooke, Caroline: *Moscow: A Cultural History.* New York: Oxford University Press, 2006.

Brooks, Erin: „The Dies Irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture." *Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal* Vol. 4, Article 5. (2003): 5–30.

Cannata, David Buttler: *Rachmaninov and the Symphony.* Innsbruck: Studien Verlag, 1999.

Carrigan, Kali: *The Social Function of Iimages of Death in Late Medieval Art.* Aarhus University, 2017.

Carruthers, Glen: The (Re)Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies. *The Musical Times* 147/1896 (2006. Ősz): 44–50.

Chase, Robert: *Dies Irae: A Guide to Requiem Music.* (Lanham: Scarecrow Press, 2003). 509.

Dobszay László – Takáts Judit: A sequentia. *Egyházzenei Füzetek II/9. II. sorozat: Gregorián műfajok.* Budapest: MTA–TKI LFZE Egyházzenei Kutatócsoportja, 2006.

Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica, 1993.

Евгения Николаевна Рудакова: *Рахманинов.* Москва: Музика, 1982.

Flanagan, William: Sergei Rachmaninoff: A Twentieth-Century Composer. *Tempo*. New Series/22 (1951–52. Tél): 11–25.

Gehl, Robin S.: *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–43.* PhD disszertáció, University of Cincinnati, 2008. (Kézirat)

10.18132/LFZE.2020.10

Gitz, Raymond J.: *A Study of Musical and Extra-Musical Imaginery in Rachmaninoff's „Etudes-Tableaux", Op. 39.* PhD disszertáció, Louisiana State University, 1990. (Kézirat).

Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes: die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben.* München: Francke Verlag, 1980.

Harrison, Max: *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings.* London: Contunnum, 2005.

Haylock, Julian: *Sergei Rachmaninov: An Essential Guide to His Life and Works.* London: Pavilion, 1996.

Johnston, Blair Allen: *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff.* PhD disszertáció, University of Michigan, 2009. (Kézirat).

Kinch, Ashby: *Imago Mortis. Mediating Images of Death in Late Medieval Culture.* in: Visualising the Middle Ages. Vol. 9. Leiden: Brill, 2013.

Kovács Andrea: *A halotti mise története a 17. századig – Tomás Luis de Victoria: Officium Defunctorium.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2002. (Kézirat).

Kovács Andrea: *Szekvenciák a középkori Magyarországon*. Budapest: Argumentum Kiadó, (Musica Sacra Hungarica; 2.), 2017.

Leikin, Anatole: „From Paganism to Orthodoxy to Theosophy." In: Siglind Bruhn (szerk.): *Voicing the Ineffable.* Hillsdale: Interplay, 2002.

Leming, M.: *Religion and Death* (1980): A Test of Homan's Thesis. Omega, 10 (4), 347-363. In: Békés (2000): Ki fél a haláltól? Kharón Thanatológiai Szemle, 4: 5–65.

Lyle, Watson: *Rachmaninoff: a biography.* New York: AMS Press, 1939.

Magyar ortodox énekeskönyv I, Bilku Marina (szerk.): Budapest: Magyar Ortodox Egyházmegye, 2014.

Maes, Francis, tr. Pomerans, Arnold J. and Erica Pomerans: *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. London: University of California Press, 2002.

Martyn, Barrie: *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor.* Aldershot: Scolar Press, 1990.

Matthew-Walker, Robert: *Rachmaninoff*. New York: Omnibus Press, 1980.

Norris, Geoffrey: *Rachmaninoff*. London: Schirmer Books, 1993.

Palmieri, Robert: *Sergei Vasil'evich Rachmaninoff: a guide to research.* New York: Garland Publications, 1985.

10.18132/LFZE.2020.10

Petrányi Judit: „Egyetlen róla írt életrajz sem hiteles". Beszélgetés Szergej Rahmanyinovról—Alexandre Rahmanyinovval. *Muzsika* 48/4 (2005 április): 14–16.

Pigott, Patrick: *Rachmaninov. Orchestral Music.* London: British Broadcasting Corporation, 1974. 23–41.

Rajkné Kerek Judit: *Puskin lírája és az orosz románc*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat).

Reese, Gustav: *Music in the Middle Ages.* New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1940.

Riesemann, Oscar von: *Rachmaninoff's Recollections.* Abingdon-on Thames: Routledge, 1937, 2015

Rutherford, Dolly: *Rachmaninoff's Recollections, told to Oskar von Riesemann.* New York: Macmillan, 1934.

Scott, Michael: *Rachmaninoff.* Stroud: History Press, 2011.

Tassie, Gregor: *Kirill Kondrashin: His Life in Music.* Metuchen: Scarecrow Press, 2009.

Taruskin, Richard: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1997.

Taruskin, Richard: *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century.* New York: Oxford University Press, 2010.

Taruskin, Richard: *Russian Music at Home and Abroad. New Essays.* Oakland: University of California Press, 2016.

Walker, Robert: *Rachmaninoff: His Life and Times.* Speldhurst: Midas Books, 1980.

Wehrmeyer, Andreas: *Rakhmaninov. (Life & Times).* London: Haus Publishing, 2005.

Woodard, Susann Jeanne: *The Dies Irae as used by Sergei Rachmaninoff: Some sources, antecedents and applications.* DLA disszertáció, The Ohio State University, 1984. (Kézirat).

Yasser, Joseph: Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music. *Tempo* New Series/22 (1951–52. Tél)

Yasser, Joseph: The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and Its Liturgical Prototype. *The Musical Quarterly* 55/ 3 (1969 július)